



Научная статья
УДК 7.037(430)7
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.001

Берлин Веймарской республики и живопись новой вещественности

Королёва Анастасия Юрьевна ^{a, b}



^a Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация

^b Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация

korolevaanastasia@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2036-2335>, Researcher ID: GLT-9523-2022,
SPIN-код (РИНЦ): 7307-8704

Аннотация. Статья посвящена исследованию региональных особенностей живописи новой вещественности на берлинской почве. Особенное положение принадлежащего к числу наиболее интенсивно развивающихся столиц мира делало главный город Веймарской республики необычайно притягательным для самых разных слоев населения, в том числе и художников. Актуальность темы определяется возрастающим в современной науке интересом к противопоставляемым авангарду реалистическим и фигуративным образам в искусстве XX столетия. Ее новизна заключается в рассмотрении произведений новой вещественности не как иллюстративной фиксации истории Берлина 1920–начала 1930-х годов, а как своеобразного зеркала эпохи, преломившего жизнь мегаполиса в самых разных жанрах изобразительного искусства. Цель — выявить особенности «образа мира» в картинах вещественников, творящих в германской столице. Исследование проведено с применением формально-стилевого и социокультурного методов.

Ключевые слова: новая вещественность, искусство Веймарской республики, Берлин, региональные особенности искусства, формально-стилевой метод, социокультурный метод

Для цитирования: Королёва А.Ю. Берлин Веймарской республики и живопись новой вещественности // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 2 (33). С. 20–35. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.02.001>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1099>.

Original article

Berlin of the Weimar Republic and the painting of the New Objectivity

Anastasia Yu. Koroleva^{a, b}^a *Russian Academy of painting, sculpture and architecture of Iliya Glazunov, Moscow, Russian Federation*^b *Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*korolevaanastasia@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2036-2335>, Reseacher ID: GLT-9523-2022, SPIN-code (RSC): 7307-8704

Abstract. The article is devoted to the research of regional peculiarities of New Objectivity painting in the Berlin. The special position of the most intensively developing capitals of the world made the main city of the Weimar Republic unusually attractive for the most different strata of the population, including artists. The relevance of the topic is determined by the growing interest in modern science to the realistic and figurative images in the art of the 20th century opposed to the avant-garde. Its innovation lies in the consideration of the works of New Objectivity not as an illustrative record of life in Berlin in the 1920s and early 1930s, but as a kind of mirror of the era, which refracted the life of the metropolis in the most diverse genres of fine art. The aim is to reveal specific features of the «image of the world» in the paintings of the artists creating in the German capital. This was achieved through the application of formal-stylistic and socio-cultural methods.

Keywords: New Objectivity, art of the Weimar Republic, Berlin, regional specificities of art, formal-stylistic method, socio-cultural method

For citation: Koroleva, A.Yu. (2024) 'Berlin of the Weimar Republic and the painting of the New Objectivity', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 20–35. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.02.001. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1099>. (In Russ.)

Введение

Берлин, столица едва ли не самого демократического государства своего времени, в 1920-е становится одним из центров не только немецкой, но и вообще европейской культуры. Характерной чертой этого времени стало ожидание нового и невероятно насыщенная духовно-политическая жизнь, проявившаяся в условиях напряженного и в то же время открытого взаимодействия разнообразных политических, социальных, духовных и культурных сил и взглядов [1]. Его реалии получили наиболее полное выражение в живописи современных художников. Актуальность темы определяется всё возрастающим в современной науке интересом к противопоставляемым авангарду реалистическим и фигуративным образам в искусстве XX столетия, а также стремлением к углублению знаний по более узким вопросам

искусствознания, таким как региональные особенности стилей, направлений и школ.

Искусство новой вещественности до недавнего времени мало интересовало российских исследователей. В советской историографии изучение данного направления ограничивалось энциклопедически-справочными статьями, а также рассмотрением творчества тех художников, которые были связаны с радикальными коммунистическими группировками. Важным этапом на пути «открытия» новой вещественности для современного зрителя стали работы М.А. Беликовой — статья «Образ Берлина в работах художников “новой вещественности” 1920-х годов» [2], а также диссертация «Репрезентация современного города и технического прогресса в работах художников Новой вещественности (Германия, 1920–1930-е годы)» [3]. Новизна настоящего исследования

заключается в рассмотрении произведений новой вещественности не как иллюстративной фиксации истории Берлина 1920 – начала 1930-х годов, а как своеобразного зеркала эпохи, преломившего жизнь мегаполиса в самых разных жанрах изобразительного искусства. *Цель* состоит в выявлении специфических черт «образа мира» в картинах вещественников, творящих в германской столице. Для ее достижения применены формально-стилевой и социокультурный *методы*.

Социокультурный контекст становления искусства новой вещественности в Берлине

Уже во второй половине XIX века Берлин принадлежал к числу наиболее интенсивно развивающихся столиц мира, буквально за последние три десятилетия его население выросло с 300 тысяч до миллиона. В 1919 году оно составляло 1,8 миллиона человек, а после вступления в силу закона о Большом Берлине, по которому в его границы были включены семь близлежащих городов (Шарлоттенбург, Кёпеник, Лихтенберг, Нойкёльн, Шёнеберг, Шпандау, Вильмерсдорф), 59 сельских общин и 27 имущественных округов, он увеличил свою территорию в 13 раз, а население составило почти 4 миллиона жителей. Приблизительно таким же оно остается и сегодня¹.

После административной реорганизации города началось широкомасштабное строительство жилья, делающее мегаполис комфортным для жизни. Берлин 1920-х испытывает настоящий строительный бум. Огромный приток людей привел к острой нехватке жилья, особенно в рабочих районах. Только в период с 1924 по 1931 год было построено 140 тысяч квартир, новая концепция которых стала впоследствии основополагающей в массовом жилищном строительстве XX века. Она была воплощена в целом ряде модернистских комплексов, которые служили образцами для последующего этапа развития архитектуры функционализма. Многие из них реализовали идеи гармонично устроенной среды, объединяя в себе идеи движения за город-сад с сугубо утилитарными удобствами (например, Хуфензидлунг Бруно Таута).

Берлин 1920-х был одним из крупнейших транспортных узлов Европы, наряду с возведенным почти за сто лет до того Потсдамским вокзалом теперь к услугам пассажиров был открытый в 1923 году аэропорт Тэмпельхоф. С 1902 года здесь функционирует метро, в значительной степени расширившее свою сеть после Первой мировой войны. На эти годы приходится и строительство наземной Скоростной железной дороги,

открытой в 1930 году и дополнившей метро. Горожане могли пользоваться трамвайной и автобусной сетью, такси также было доступно. Будучи крупным транзитным центром Европы, Берлин стал еще и центром международной культуры, в том числе русской эмиграции [4; 5].

Сам город в глазах провинциалов и иностранцев был олицетворением пульса новой жизни, цивилизации и прогресса. Уже начиная с конца XIX столетия Берлин воспринимается как город больших возможностей для всех слоев населения. К началу века столица становится центром социальной, экономической, светской и культурной жизни. Берлин — мегаполис, где важную роль играет крупный бизнес, здесь развивается промышленность, сюда стекаются крупные и мелкие предприниматели, здесь востребована рабочая сила в лице представителей обоих полов.

Многочисленные отели, банки, конторы, торговые залы, почтамты, рестораны и кафе, варьете и кинотеатры стали своего рода «лицом города». Самым оживленным местом, обладавшим особой притягательной силой, была Потсдамская площадь. Будучи почти полностью разрушенной во времена Второй мировой войны, она сохранила особую атмосферу лишь на старых фотографиях и картинах современников. Бывшая крупным транспортным узлом, связывающим одновременно отдаленные уголки страны со столицей и разные районы города, прилегающая к вокзалу площадь постепенно обросла торгово-деловой зоной с офисами крупных компаний, штабс-квартирами крупных медиа-холдингов, отелями на любой вкус и кошелек, центрами досуга и развлечений. Площадь «работала» круглосуточно, сменяя респектабельный дневной наряд на костюм королевы ночной жизни [6].

Другими важными центрами городской жизни стали пролетарская Александрплац с дешевыми пивными для рабочих и коммунистов², исконное место фланирования прожигающих жизнь светских щеголей — Кудамм, средоточие модных магазинов и ателье — Парижская площадь с ее дворцами и посольствами кишела представителями политической элиты, аристократии и дипломатии. Будучи одним из мировых туристических центров, Берлин привлекал к себе внимание и зрелищем пышной имперской архитектуры, и как центр культурной жизни. Город ассоциировался с глотком свежего воздуха, он притягивал своей открытостью, свободой нравов, безграничными возможностями, был местом, куда стремились те, кому хотелось вырваться из консервативной атмосферы провинции, кажущейся закоснелой, чопорной и душной. В эпоху Веймарской

¹ 3,695 миллиона по данным на 2019 год.

² Жизнь Александрплац ярко описана в романе А. Дёблина «Берлин, Александерплац».

республики ко всему этому добавилась репутация центра преступности, торговли наркотиками, проституции и гомосексуализма.

Своего пика достигают здесь также науки и искусства. Веймарская республика сделала обязательным бесплатное среднее школьное образование, что превратило Германию того времени в самую читающую страну в мире, а расширение сфер высшего привело к возникновению профессионального обучения в новых сферах, делая их всё более доступными, в том числе и женщинам. Всеобщая грамотность привела к буму издательской деятельности, в первую очередь разнообразной прессы. Характерная черта жизни того периода — кружки, союзы, общества и клубы, объединявшие горожан по интересам или с профессиональными целями. Крупным интеллектуальным центром к этому времени стал Берлинский университет (теперь Университет имени Гумбольдта), привлекавший ученых и студентов из разных уголков Европы. В городе функционировали крупные научно-исследовательские заведения: Институт физики кайзера Вильгельма под руководством Альберта Эйнштейна, Институт сексуальной науки Магнуса Хиршфельда и др.

В то же время Берлин становится и столицей мировой киноиндустрии. Основанная в его пригороде, Бабельсберге, в 1917 году как пропагандистская компания, знаменитая «Universum Film AG» (UFA) сразу же после войны начала снимать игровое развлекательное кино и быстро завоевала сердца немецких зрителей, отрезанных от возможного импорта. И, несмотря на серьезные финансовые трудности, связанные с инфляцией, производила в год больше фильмов, чем в Америке, благополучно пережив переход от немого к звуковому кино.

Выставки тех лет освещали все художественные инновации своего времени: утопические идеи архитекторов о строительстве города-сада, функциональные достижения Баухауза, мечты о лучшем мире, отраженные в архитектуре и дизайне тех лет, но также и пеструю картину жизни берлинцев, нашедшую воплощение в живописи современных художников. Галереи Берлина вели чрезвычайно активную деятельность. Наряду с известными галереями Пауля Кассирера и Герварта Вальдена, с которыми связана популяризация искусства экспрессионистов, важную роль на арт-рынке Берлина начала играть галерея Карла Нирендорфа, переключившаяся на торговлю произведениями искусства текущего десятилетия, принадлежавшими мастерам «поколения новой вещественности». Сотрудничество с ней было столь выгодно для молодых художников, что, например, Отто Дикс был вынужден отозвать несколько своих картин, участвовавших в знаковой выставке

«Новая вещественность. Немецкое искусство после экспрессионизма», из последовавшего после нее в конце 1925 – начале 1926 года турне по немецким городам, ради персональной выставки у Нирендорфа [7, с. 7].

Уже в 1922 году Густав Хартлауб отметил на страницах журнала «Кунстблатт» наличие двух направлений современного искусства — классицизирующего, ориентированного на традиционные формы в искусстве, связанные преимущественно с академиями Мюнхена и Карлсруэ, и остро современного, актуального веризма, возникшего в творчестве художников, чья деятельность неразрывно связана с Берлином и является в той или иной степени отражением и интерпретацией столичной жизни [7, с. 7; 8, с. 159]. И, несмотря на фиксацию современниками наличия в художественной жизни того времени двух путей развития современного искусства, именно со вторым неразрывно связано представление о зарождении нового образа искусства, позволившего О. Диксу впоследствии утверждать, что новую вещественность изобрел он, «желая видеть вещи ясно и близко, без посредства искусства» [9, S. 194]. Именно отражение подлинных реалий жизни послевоенной Германии стало главной темой их творчества.

Региональные особенности живописи новой вещественности в Берлине Веймарской республики

Стилистически новая вещественность противопоставляет экспрессионистической плоскостности ясность контуров, пластичность объема, статичность композиции и технику старых мастеров с ее многослойностью и лессировками. Художественные особенности этого искусства основываются на сочетании трезвой фиксации действительности и абсолютного абстрагирования со стороны художника от изображаемого, вызывающего у зрителя ужас и отвращение. Отказываясь от сопереживания, смешивая реальное с гротескным, художник создает некую ироническую дистанцию между зрителем и собственно окружающей его действительностью.

Пожалуй, ярче всего эта пестрота повседневной жизни Берлина нашла отражение в творчестве О. Дикса. Его программная композиция «Большой город» (или «Метрополис», 1927–1928, рис. 1) представляет аллегорическое изображение Берлина в образе нового Вавилона. Кажущаяся благополучной жизнь веселящихся посетителей варьете зажата выполненными в более темных тонах с дисгармонией пятен теплого и холодного боковыми створками. словно бы выплескивающаяся наружу, эта веселая жизнь оказывается лицом к лицу со страшной действительностью послевоенных лет, состоящей из просящих подаяния



1. О. Дикс.
**Большой город
(Метрополис).**
1927–1928.
Дерево, смешанная
техника.
181 x 402.
Художественный музей,
Штутгарт.
Фото: [2, с. 218]

ветеранов войны, голода, нищеты и проституции. Показанная в символической форме триптиха, эта сцена утрачивает традиционное для классического искусства Нового времени представление как об «окне в мир» и приобретает угрожающий характер демонстрации новых кумиров, хозяев и прожигателей жизни.

Среди художников новой вещественности оказались и такие, кто прозорливо отнесся к набирающему силу нацизму, уже в начале 1920-х выступая с критикой пока еще довольно безобидной политической силы. Особенно заметна в этом ряду картина Хорста Науманна «Веймарский карнавал» (1928–1929, рис. 2), хранящая память о коллажной технике дадаизма, однако с нарочитым вниманием к предметности, перечисляющая составляющие пестрой жизни новой эпохи: кабаре, деньги, спорт, церковь, дирижабль, военные, оружие, смерть, свастика и т.д.

Ассоциация революционных художников Германии была организована в 1928 году сначала в Берлине, затем в 1930-м в Дрездене. «Мы все были художниками, которые участвовали в классовой борьбе из-за внутренней убежденности... Улица стала источником моего художественного вдохновения и опыта. Я хотела изображать людей таким образом, чтоб сделать их страдания заметными, чтоб они возмущали зрителя», — писала Леа Грундиг [10, S. 61]. Однако, за исключением некоторых особо рьяных приверженцев коммунистической партии (О. Гриббель, Л. Грундиг, О. Нагель), в основной массе художники новой вещественности не использовали искусство как средство

пропаганды какой-либо конкретной политической силы. Г. Гросс писал, что в своих работах он «хотел показать простому народу истинное лицо их угнетателей» [11, S. 53], а обличительный пафос имел скорее социальный, нежели политический оттенок. Г. Юргенс выразил это так: «Безработные, бродяги и нищие становились мотивами наших произведений вовсе не потому, что мы рассматривали их как интересные типажи, а также и не потому, что, как, например, Кете Кольвиц, мы стремились обратиться к социальной совести жалости народа, а лишь потому, что мы осознавали, что только в них заключалось самое мощное выражение наших дней» [12, с. 117].

Так, в работе Г. Шольца «Семья крупного фермера» (1920, рис. 3) критика была направлена на наживающихся на инфляции крупных промышленников и фермеров, в прямом смысле слова ежедневно повышающих цены на хлеб. Крупные промышленники оказались в сказочной ситуации, когда они были освобождены от налогов, а проценты по кредитам фактически ничего не стоили из-за инфляции. Дадаистское прошлое художника здесь также проявило себя в «коллажированных» элементах картины, в весьма сатирической манере показывающих истинную сущность ее героев: денежные купюры в голове и библия отца семейства, поросенок на руках у матери и пустая голова их сына, надувающего через трубочку лягушку, бюст и портрет кайзера в глубине комнаты, грязные ногти героев и их свино- и крысopodobные лица.

Картина «О грядущих событиях» (рис. 4), написанная Шольцем два года спустя, в весьма



3. Г. Шольц.
**Семья крупного
фермера.**
1920.
Литография, акварель.
35,5 x 26,5.
Музей Фон дер
Хейдта, Вупперталь.
Фото: sammlung.von-der-heydt-museum.de

4. Г. Шольц.

О грядущих событиях.

1920.

Масло, картон.

75 x 97.

Новая галерея, Нью-Йорк.

Фото: schirn.de



лаконичной манере изображает в пустынном пространстве на фоне дымящихся труб многочисленных заводов — деятелей ранней республики: горнопромышленника Гуго Стиннеса, политика Вальтера Ратенау и главу профсоюзов Карла Легиена. Фактически по их сговору были заключены некоторые соглашения между представителями промышленности и профсоюзами, в значительной степени ущемляющие права рабочих и сводящие на нет многие достижения революции 1918 года, такие как восьмичасовой рабочий день и прочие.

Чудовищная нищета и инфляция, вызванная выплатой репараций, достигает своего пика к 1923 году (три миллиона процентов в месяц, для простых граждан это означало удвоение цен каждые 49 часов)³. Небывалого размаха достигает масштаб городской проституции, ставшей одним из важнейших способов заработка. С 1913 до 1925 года количество жриц любви в Берлине удвоилось, а если к этому числу только арестованных добавить незарегистрированных, то утроилось.

Для многих женщин древнейшее занятие стало единственным способом выживания (этому сюжету посвящен офорт Г. Ильгенфритц «Кормилица», 1928–1932). Однако популярность этой темы в искусстве стала не только отражением социальной проблемы, но и символом продажности немецкого общества того времени, что зачастую порождало довольно гротесковую подачу темы (например, О. Дикс, «Салон I», 1921, Художественный музей Штутгарта; О. Дикс, «Три дамы», 1926, Художественный музей Штутгарта).

Герои портретов художников новой вещественности — своеобразное лицо эпохи. И если в полотнах работающих в зажиточных, благополучных Мюнхене и Карлсруэ художников правого направления в основном представлены добропорядочные буржуа, то берлинские художники, показывая весь спектр столичных типажей, в большей степени концентрируются на изображении лиц «нового времени». Искусствовед и художественный критик, герой портрета кисти О. Дикса

³ Экономическая ситуация этого времени довольно ярко представлена в романе Э.М. Ремарка «Черный обелиск».



5. **О. Дикс.**
Портрет П.Ф. Шмидта.
1921.
Холст, масло.
82 x 63.
Государственная галерея
Штутгарта.
Фото: [13, р. 127]

Б. Р. Шлихтер.

Портрет Б. Брехта.

1926.

Холст, масло.

75,5 x 46.

Государственная галерея

Ленбаххаус, Мюнхен.

Фото: [14, С. 37]





7. **О. Диск.**

Доктор Майер-Герман.

Дерево, масло,

темпера.

149,2 x 99,1.

Музей современного

искусства, Нью-Йорк.

Фото: toma.org

8. **О. Мёллер.**
Вокзальная площадь
в Штеглице.
1928.
Холст, масло.
91,5 x 64.
Собрание Франка
Брабанта, Висбаден.
Фото: [9, S. 83]





9. Г. Вундервальд.
Путепровод в Шпандау.
1927.
Холст, масло.
66 x 84.
Университет
Висконсин, Милуоки.
Фото: publicdomainreview.org

(1921, рис. 5) Пауль Фердинанд Шмидт писал: «Внешняя схожесть — отнюдь не художественная категория сама по себе... Важно, когда индивидуальные черты сливаются с теми человеческими чертами, которые делают его лицом эпохи».

Изображается в первую очередь прогрессивная интеллигенция, еще молодые, но уже добившиеся благодаря приезду в Берлин признания писатели (Р. Шлихтер, «Портрет Б. Брехта», 1926, рис. 6; Р. Шлихтер, «Портрет Э. Юнгера», 1928–1929; Г. Гросс, «Портрет писателя Макса Германа-Нейсе», 1925; О. Дикс, «Портрет Шелера», 1926), известные феминистки (О. Дикс, «Портрет Сильвии фон Харден», 1926), проститутки (Р. Шлихтер, «Марго»), представители рабочего класса и безработные.

Герои этих портретов никогда не проявляют эмоций. Они подчеркнута закрыты и дистанцированы от зрителя. Всё, что о них нужно знать, художник выражает через предметный мир,

сопровождающий портретируемого (О. Дикс, «Доктор Майер-Герман», 1926, рис. 7). Этим вещам уделяется столь же пристальное внимание, что и человеку, который сам словно бы превращается таким образом в «вещь». «Когда изображаешь кого-то, лучше его не знать. Я хочу видеть только то, что снаружи. То, что внутри, возникает само по себе, оно проявляется в видимом», — комментировал О. Дикс [15, S. 253].

Типичными мотивами пейзажа новой вещественности являются такие объекты, которые можно было бы назвать характерными приметами времени: широкие проспекты и площади (О. Мёллер, «Вокзальная площадь в Штеглице», 1928, рис. 8), машины, трамваи (Г. Вундервальд, «Путепровод в Шпандау», ок. 1927, рис. 9), фабрики, самолеты, телеграфные мачты, мосты и т.п. Они сближаются со средой обитания человека, вытесняя природу на периферию. Именно городские пейзажи становятся наиболее популярными мотивами.

Специфической особенностью, ярко отражающей особый статус Берлинской столицы, являются и виды берлинских улиц. Хорошо известна одна из главных особенностей ландшафтов новой вещественности — их пустынно-образность, создающая ту двусмысленность, некую магическую завороченность, которая ставит их практически на одну доску с произведениями сюрреалистов. Но пейзажи Берлина почти всегда наполнены людьми, именно здесь, в этом городе, чувствуется биение жизни.

Заключение

Таким образом, мы видим, что все жанры живописи в той или иной мере несут на себе отпечаток той особой атмосферы, которая была присуща немецкой столице эпохи Веймарской республики. Однако мы читаем историю с конца

и знаем, что кризис Веймарской эпохи включал в себя не только нисхождение, но и решение проблем прошлой эпохи, шанс на обновление. Очень много Германия достигла в эти годы в сфере социальной политики, естественных (16 нобелевских премий с 1918 по 1933 год) и гуманитарных науках, в спорте, искусстве, архитектуре, дизайне и пр. Реформы Ялмара Шахта стабилизировали курс марки и привели к относительному экономическому подъему, результаты которого были заметны уже к 1925 году. И «произведение искусства состоит не только из того, что создал художник, но и из того, что в нем видит зритель», а это означает, что в художественном наследии 1920-х мы видим и «дискомфорт эпохи» — напряжение, ощущение угрозы и беспокойство, и ее потенциал [7, S. 38].

Список источников

1. Биск Е.Я. История повседневной жизни населения в Веймарской республике. Иваново: Ивановский государственный университет, 1990. 155 с.
2. Беликова М.А. Образ Берлина в работах художников «новой вещественности» 1920-х годов // Искусство Евразии. 2020. № 1 (16). С. 212–226. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016>.
3. Беликова М.А. Репрезентация современного города и технического прогресса в работах художников Новой вещественности (Германия, 1920-1930-е годы) : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2023. 318 с. URL: https://sias.ru/upload/iblock/97d/jao4u673ye275t0twi73c78823gz55r0/Dissertatsiya-_1_.pdf (дата обращения 20.03.2024).
4. Ипполитов С.С., Недбаевский В.М., Руденцова Ю.И. Три столицы изгнания: Константинополь, Берлин, Париж. Центры зарубежной России 1920-х – 1930-х гг. М.: Спас, РГУ, 1999. 206 с.
5. Раев М. Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции, 1919–1939. М.: Прогресс-академия, 1994. 296 с.
6. Королёва А.Ю. На перекрестке авангарда: Потсдамская площадь Э.Л. Кирхнера // Искусство Евразии. 2020. № 1 (16). <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015>.
7. Buderer H.-J. Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figurative Malerei der zwanziger Jahre. München; New York: Prestel Verlag, 1994. 248 S.
8. Королёва А.Ю. Густав Хартлауб и «новая вещественность»: выставка, собрание коллекции, судьба // Искусство Евразии. 2020. № 4 (19). С. 156–167. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.013>.
9. Neue Sachlichkeit in Dresden: Zur Ausstellung in der Kunsthalle im Lipsiusbau Dresden, Brühlsche Terrasse, 2011–2012 : Wissenschaftlicher Katalog und Ausstellung / Hrsg. B. Dalbajewa. Dresden: Sandstein Kommunikation, 2011. 352 S.
10. Die neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neue Sachlichkeit : Wissenschaftlicher Katalog und Ausstellung / Hrsg. I. Schenk-Weininger. Bietigheim-Bissingen: Stadt Bietigheim-Bissingen Städt. Galerie, 2015. 239 S.
11. Presler G. Glanz und Elend der Zwanziger Jahre — die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Köln: DuMont Buchverlag, 1992. 221 S.
12. Dollen I. Malerinnen im 20. Jahrhundert: Bildkunst der “verschollenen Generation“. Geburtsjahrgänge 1890–1910. München: Hirmer, 2000. 413 S.
13. Bulk J., Dyke J. Otto Dix and the New Objectivity. Stuttgart: Hatje Canz, 2012. 232 p.
14. Glanz und Elend in der Weimarer Republik / Hrsg. I. Pfeiffer. Frankfurt: Hirmer Verlag GmbH, 2017. 300 S.
15. Schmidt D. Otto Dix in Selbstbildnis. Berlin: Henschel, 1978. 253 S.

References

1. Bisk, E.Ya. (1990) *A history of the everyday life of the population in the Weimar Republic*. Ivanovo: Ivanovo State University. (In Russ.)
2. Belikova, M.A. (2020) 'The image of Berlin in the works of "New objectivity" artists of the 1920-s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 212–226. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016. (In Russ.)
3. Belikova, M.A. (2023) *Representation of the modern city and technological progress in the works of the artists of the New Objectivity (Germany, 1920s–1930s)*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
4. Ipolitov, S.S., Nedbaevsky, V.M. and Rudenzova, I.I. (1999) *Three capitals of exile: Constantinople, Berlin, Paris. Centers of foreign Russia in the 1920s–1930s*. Moscow: Spas. (In Russ.)
5. Raev, M. (1994) *Russia abroad. History of Russian emigration culture, 1919–1939*. Moscow: Progress-academy. (In Russ.)
6. Koroleva, A.Yu. (2020) 'On the crossroad of avant-garde: Ernst Ludwig Kirchner and his painting "Potsdamer Platz"', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 196–211. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015. (In Russ.)
7. Buderer, H.-J. (1994) *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figurative Malerei der zwanziger Jahre*. München; New York: Prestel Verlag. (In Germ.)
8. Koroleva, A.Yu. (2020) 'Gustav Friedrich Hartlaub and "New Objectivity": exhibition, collection, destiny', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 156–167. doi:10.46748/ARTEURAS.2020.04.013. (In Russ.)
9. Dalbajewa, B. (Hrg.) (2011) *Neue Sachlichkeit in Dresden: Zur Ausstellung in der Kunsthalle im Lipsiusbau Dresden, Brühlsche Terrasse, 2011-2012* [Wissenschaftlicher Katalog und Ausstellung]. Dresden: Sandstein Kommunikation. (In Germ.)
10. Schenk-Weininger, I. (Hrg.) (2015) *Die neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neue Sachlichkeit* [Wissenschaftlicher Katalog und Ausstellung]. Bietigheim-Bissingen: Stadt Bietigheim-Bissingen Städt. Galerie. (In Germ.)
11. Presler, G. (1992) *Glanz und Elend der Zwanziger Jahre — die Malerei der Neuen Sachlichkeit*. Köln: DuMont Buchverlag. (In Germ.)
12. Dollen, I. (2000) *Malerinnen im 20. Jahrhundert: Bildkunst der "verschollenen Generation"*. Geburtsjahrgänge 1890–1910. München: Hirmer. (In Germ.)
13. Bulk, J. and Dyke, J. (2012) *Otto Dix and the New Objectivity*. Stuttgart: Hatje Canz.
14. Pfeiffer, I. (2017) *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*. Frankfurt: Hirmer Verlag GmbH. (In Germ.)
15. Schmidt, D. (1978) *Otto Dix in Selbstbildnis*. Berlin: Henschel. (In Germ.)

Информация об авторе

Королёва Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, декан факультета искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская федерация, korolevaanastasia@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2036-2335>, Researcher ID: GLT-9523-2022, SPIN-код (РИНЦ): 7307-8704.

Information about the author

Anastasia Yuryevna Koroleva, Cand. Sc. (Art History), Dean of the Faculty of Art History, the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Senior Researcher, Department of Foreign Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, korolevaanastasia@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2036-2335>, Researcher ID: GLT-9523-2022, SPIN-code (RSCI): 7307-8704.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 22.03.2024; одобрена после рецензирования 11.04.2024; принята к публикации 14.04.2024.

The article was received by the editorial board on 22 March 2023; approved after reviewing on 11 April 2024; accepted for publication on 14 April 2024.