

## НА ПЕРЕКРЕСТКЕ АВАНГАРДА: «ПОТСДАМСКАЯ ПЛОЩАДЬ» Э.Л. КИРХНЕРА

*Королева Анастасия Юрьевна<sup>1, 2</sup>*

<sup>1</sup> Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

<sup>2</sup> Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова,  
г. Москва, Российская Федерация

### Аннотация

Статья посвящена изучению картины Эрнста Людвиг Кирхнера «Потсдамская площадь». Автор ставит своей задачей исследование историко-культурного контекста произведения, занимающего столь важное положение в истории немецкого искусства. Это полотно, написанное в год начала Первой мировой войны, обобщает впечатления недавно приехавшего в Берлин художника от сверхинтенсивной жизни германской столицы последних предвоенных лет. В статье подробно рассматривается история возникновения и роль площади в культурном и мифологическом ландшафте города, анализируется социальный статус героев картины, отмечаются автобиографические коннотации и характерные для нее формально-стилевые приемы. В результате автор приходит к выводу об особом значении «образа города» в лице «Потсдамской площади» как символа эпохи.

**Ключевые слова:** Эрнст Людвиг Кирхнер; искусство Германии первой половины XX века; экспрессионизм; Первая мировая война; образ города; Берлин; Потсдамская площадь; Потсдамский вокзал; «Потсдамхаус»; Эрнст Шиллинг; символ эпохи.

### Для цитирования:

Королева А.Ю. На перекрестке авангарда: «Потсдамская площадь» Э.Л. Кирхнера // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 196–211. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1745169/24/>

### Информация об авторе:

*Королева Анастасия Юрьевна* – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; доцент, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация. Email: [korolevaanastasia@rambler.ru](mailto:korolevaanastasia@rambler.ru)

## Введение

Проблематика «образа города» уже по своей сути подразумевает специфическое отношение к материалу, ибо предлагает нашему вниманию не vedу, не портрет местности, а обобщенный образ, демонстрирующий некие типические черты того или иного города, однако тщательно отобранные и аранжированные художником в соответствии с собственным видением. Таким образом, мотивы «образа города» становятся, с одной стороны, объективными свидетелями эпохи, с другой же – несут на себе отпечаток индивидуальных особенностей и обстоятельств жизни автора. В таком виде они появляются уже в XIV веке в зарождающемся реалистическом искусстве Европы, развиваясь из архитектурных элементов фона во впечатляющую картину города в сиенских фресках Амброжо Лоренцетти. Однако эта картина одновременно представляет собой важную смысловую и философскую составляющую изображения, свидетельствующую о гуманистических интересах и высоком культурном уровне художника, автора программы и заказчика. В таком виде мотивы «образа города» сохраняются и в авангарде XX столетия.

В этом отношении особое место в европейском искусстве занимает немецкий экспрессионизм [1; 6; 10] как одно из самых субъективных направлений, задачей которого его создатели видели не «портретирование мира», а выражение духовной сути, самой сущности жизни.

Знаковым примером такого рода является предмет нашего исследования – картина Эрнста Людвиг Кирхнера «Потсдамская площадь» (1914, рис. 1). В настоящей статье представлены результаты исследования того, как отразились в этой картине события политической, социальной и культурной жизни Германии начала XX века. Один из главных вопросов – почему именно эта картина стала своего рода символом эпохи, квинтэссенцией наших представлений об образе столицы Германии в первые дни Первой мировой войны.



*Рис. 1. Кирхнер Э.Л. Потсдамская площадь. 1914. Холст, масло. 200 × 150. Новая национальная галерея, Берлин. Источник: [2].*

Актуальность настоящей работы состоит в раскрытии историко-культурного контекста картины в связи с исследованием искусства экспрессионизма и вообще немецкого искусства XX столетия. Что представляется нам важным этапом в развитии отечественного искусствознания в связи с довольно слабо выраженным интересом к искусству этой эпохи. Отчасти эта тема уже поднималась в немецкой науке, когда в 2001 году в Новой национальной галерее Берлина проводилась выставка «Потсдамская площадь. Эрнст Людвиг Кирхнер и закат Пруссии» [2], каталог которой сопровождался научными статьями куратора Роланда Мэрца и других исследователей [3; 4; 5; 7; 8; 11], однако не рассматривавших картину в качестве знакового явления, метки, фиксирующей положение немецкого общества на определенном этапе его исторического развития. В ходе исследования были применены историко-культурный, социокультурный и формально-стилевой методы.

### **Результаты**

Написанная в год начала Первой мировой войны картина Кирхнера «Потсдамская площадь» обобщает впечатления художника от сверхинтенсивной жизни германской столицы последних предвоенных лет, которым он был внимательным и вдумчивым свидетелем. Художественные образы полотна яркие, немного загадочны, интригующе необычны – это столица, увиденная глазами провинциала, ошеломленного ее блеском: после нескольких лет пребывания в Дрездене Берлин должен был показаться ему огромным и разноликим.

Первая встреча с городом – будущим персонажем его картин – произошла у Кирхнера зимой 1908–1909 гг., когда он приехал сюда как бы на разведку вслед перебравшемуся в Берлин приятелю по «Мосту» Макс Пехштейну. Кирхнера быстро захватил новый ритм жизни мегаполиса с его невероятной энергией и художественными впечатлениями, среди которых особенно важными были вынесенные с выставок Сезанна и Матисса (галерея Кассирера, ноябрь 1908 и январь 1909 годов соответственно). С марта 1910 г. Кирхнер навещает Берлин все чаще и даже начинает временами работать там в ателье у приятеля (Дурлахерштрассе, 14, район Вильмерсдорф). Постепенно он начинает задумываться о переезде. Трудный выбор между Берлином и Парижем в 1911 г. был в итоге сделан в пользу прусской столицы, интенсивно развивавшейся и ставшей к тому моменту одним из общеевропейских культурных центров. Не в последнюю очередь на выбор повлияли впечатления от насыщенной художественной жизни Берлина, представлявшей молодому живописцу возможность занять свое место на художественном Олимпе немецкого авангарда.

После недолгого периода «неустроенности» в октябре 1913 года Кирхнер находит, наконец, приют в новом ателье под крышей на Кернерштрассе, 45, район Штеглиц. Недорогие апартаменты с видом на Фриденауэрский мост и железнодорожные пути станут его главным пристанищем в Берлине. Видимая из окна мастерской железнодорожная линия наземного метро (S-Bahn) Ванзеебан соединяла (и соединяет до сих пор) юго-восточные пригороды города с центром и могла за пятнадцать минут доставить художника на Потсдамский вокзал, ставший для него как бы второй мастерской. На площади перед вокзалом обретались, как и на Кернерштрассе, его излюбленные натурщики. Как и для сотен тысяч других приезжих (а известно, что население города выросло за последние три десятилетия XIX века втрое, примерно

с 300 тысяч до миллиона), Потсдамская площадь стала для художника олицетворением нового пульса жизни, цивилизации и прогресса.

История возникновения и развития Потсдамской площади во многом объясняет ее особое положение в мифологии города. Своим возникновением она обязана строительству городской стены, осуществленному по инициативе Фридриха Великого в 1734–1736 годах. Расположенная перед одними из 14 ворот стены, она лежала в начале дорог, ведущих к загородным резиденциям – в Шарлоттенбург (Bellevue-allee) и на Потсдам (Potsdamerstrasse), где спустя 10 лет был возведен новый дворец прусского короля Сан-Суси, положивший начало оживленному движению в этой части города. Таможенные сборы у Потсдамских ворот<sup>1</sup> демонстрируют возросшее значение восточного направления: собираемые здесь деньги составили весомую часть доходов Пруссии и использовались для финансирования армии Фридриха [3, с. 51]. Ее архитектурное оформление было начато еще в конце XVIII века и затем продолжено возведением Лейпцигской площади по другую сторону стены в 1828 году, создавшей впоследствии после ее сноса в 1867 году единый ансамбль двух площадей.

В 1838 году у въезда в город появился первый в Берлине вокзал, жизнь здесь стала еще более оживленной (рис. 2). В последующие 1840-е годы в районе обеих площадей малоэтажная застройка уступила место репрезентативным многоэтажным зданиям. Среди них – министерства сельского хозяйства и военно-морское, а также дворец принца-адмирала Альберта. Указом 1853 года запрещалось строительство фабрик в окрестностях, и восточная окраина города постепенно превращалась в уважаемый район зажиточного бюргерства со всеми прелестями градостроительства XIX столетия – со свободной застройкой без тесноты, широкими аллеями и променадами, каналами и парками. Здесь селились зажиточные торговцы, богатые банкиры и промышленники, ученые и художники. Очень скоро эта часть города стала излюбленным местом для прогулок горожан. Огромный зеленый квартал, протянувшийся от Потсдамских ворот до Клейстпарка, получил неофициальное название Шенебергской ривьеры. А снос устаревших укреплений окончательно превратил некогда периферийную зону в «сердце города».



*Рис. 2. Миснер М. Потсдамский вокзал. 1910. Городской музей, Берлин. Источник: [2].*

В последнюю треть XIX века прилегающая к вокзалу площадь и окружающие ее улицы стали оживленной торговой зоной с интенсивным движением. В районе Вильгельмштрассе возник правительственный квартал, Бееренштрассе превратилась в банковский центр и место расположения контор крупных строительных компаний, Щутцен-, Кохс- и Маркграфенштрассе – в штаб-квартиру берлинской прессы, Фридрихштрассе – в средоточие городских развлечений и туристическую мекку.

Площади Потсдамская и Лейпцигская с окрестными улицами активно застраивались отелями на любой вкус и кошелек. Наибольшей славой пользовались выходящий своими фасадами на Потсдамскую площадь и Бельвюштрассе «Бельвюотель» с его широкими протяженными террасами, играющими роль открытого кафе и биргартена; фешенебельный «Палас-отель» на 110 комнат и обширными общими салонами; вместительный отель средней руки «Саксония» и, наконец, открытый в 1907 году роскошный «Фюрстенхоф» на Лейпигерплац и Кенигтрэтцерштрассе (ныне Штреземанштрассе) на 300 кроватей, со 100 ванными комнатами, с большим количеством разнообразных услуг и магазинов в первом этаже. Стремительно росла индустрия услуг и развлечений. Всюду возникали кафе, бары и рестораны, винные и пивные. От демократичного, поистине народного кафе «Йости» до потрясающего воображение винного дома «Рейнгольд» с залами, отделанными перламутром, мрамором, мозаиками, ониксом, эбеновым деревом и так далее, со скульптурами и выдержанными «все сплошь в циклопическом югендштиле» [3, с. 59]. Уже в 1882 году обе площади были электрифицированы компанией «Сименс и Хальске», вызвав неподдельный восторг жителей города и особенно «гостей» столицы.



*Рис. 3. Гоффманн Г. Потсдамская площадь с вокзалом и «Домом отечества» на заднем плане. Ок.1930. Источник: [2].*

Настоящим символом роскошной жизни Берлина начала XX века стал знаменитый «Потсдамхаус» (позднее получивший название «Дом отечества»), построенный в 1911–1912 гг. по проекту архитектора Франца Генриха Швехтена в непосредственной близости от вокзала, вместе с которым они и составили основной ряд узнаваемых мотивов площади на интересующей нас картине Кирхнера (рис. 3). В известном более как «Дом наслаждений» огромном комплексе на ряду с конторами крупных фирм располагались огромный кинотеатр на 196 мест, так называемая «Пальмовая комната» под куполом – танцевальный зал, сопоставимый с парижским «Мулен руж», кафе

Пиккадили на 2500 человек (через 10 лет под управлением семьи Кемпински на его месте возникнет крупнейшее в мире кафе «Отечество») и еще несколько тематических ресторанов и кафе. Здание одновременно могло вместить в себя до 8000 человек, беспрестанно привлекая служащих, деловых людей и туристов днем, ищущих развлечения, рестораны и разнообразие, а также проституток ночью [9].

Ну и, конечно же, нельзя не сказать о большом количестве магазинов и лавок, концентрирующихся на площади и вокруг нее. Главным объектом притяжения здесь был расположенный на Лейпцигерплац грандиозный универмаг «Вертхайм», построенный в 1899–1906 годах, и в котором на удивление горожан можно было приобрести товары всех видов – от верхней одежды до галантереи и от продуктов питания до красок, – что было новым словом в торговле того времени.

Уже в конце XIX века Потсдамская площадь превратилась в крупный транспортный узел, связывающий железные дороги, трамвайные пути, а с 1902 года еще и конечную станцию первой линии берлинской подземки. Площадь стала «воротами» города для стремительно прибывающего населения Берлина. Именно Потсдамской площадью столица встречала многочисленных приезжих, потрясая воображение провинциальных бюргеров, прибывающих из тихих уголков империи. По подсчетам на 1895 год с шести утра до десяти часов вечера через площадь проходило 9 тысяч пешеходов и 18 тысяч колесных «экипажей» [3, с. 53]. В сознании немцев начала XX века площадь олицетворяла новый строй жизни со все убыстряющимся ритмом.

Именно с этого момента окончательно изменилась ее репутация. Площадь «перешла на круглосуточный режим работы», респектабельная и деловая днем, вечером она скидывала с себя все приличия и превращалась в центр ночной жизни со всеми ее тайнами и пороками, становилась объектом притяжения туристов, любопытствующих, праздно шатающихся и завсегдатаев всех слоев общества. Отчасти именно в этом кроется секрет привлекательности Потсдамской площади для художника. Ее позднее созревание в структуре городского пространства не успело зафиксировать за ней определенного амплуа, обусловленного историческим развитием. Так, если за Александрплац прочно закрепилась репутация пролетарского района с его затрапезными пивнушками, недорогими лавчонками и мелким криминалом, то Кудамм с его изысканными магазинами и ателье ассоциировался со светской элегантностью лощеных щеголей, авангардных художников и миром богемы, а Парижская площадь с дворцами и посольствами – с высшим обществом аристократов и дипломатов. Потсдамская же площадь – это тигель берлинской жизни, в водовороте которого перемешивались люди всех слоев общества: государственные умы и мелкие чиновники, промышленники и ремесленники, ученые и торговцы, юристы и воры, журналисты, художники и разнорабочие, домохозяйки и проститутки. Именно Потсдамская площадь с ее мифическим ореолом богатейшей площади Европы стала символом нового Берлина, который на глазах превращался в крупнейший европейский мегаполис, норовящий составить конкуренцию Лондону и Парижу.

Большинство городских пейзажей с видами города были написаны Кирхнером в период покорения столицы с 1911 по 1914 годы. Берлин, с одной стороны, привлекал художника своей атмосферой напряженной духовной жизни и вседозволенностью, так резко контрастировавшими с наивностью и естественными добродетелями небольших городов, но с другой – этот новый образ жизни несколько тяготил его. Спустя

несколько лет сам Кирхнер описывал этот период как самые одинокие годы своей жизни, когда он «проводил мучительные и беспокойные дни и ночи, бродя по улицам и площадям, полным людей и машин» [3, с. 53].

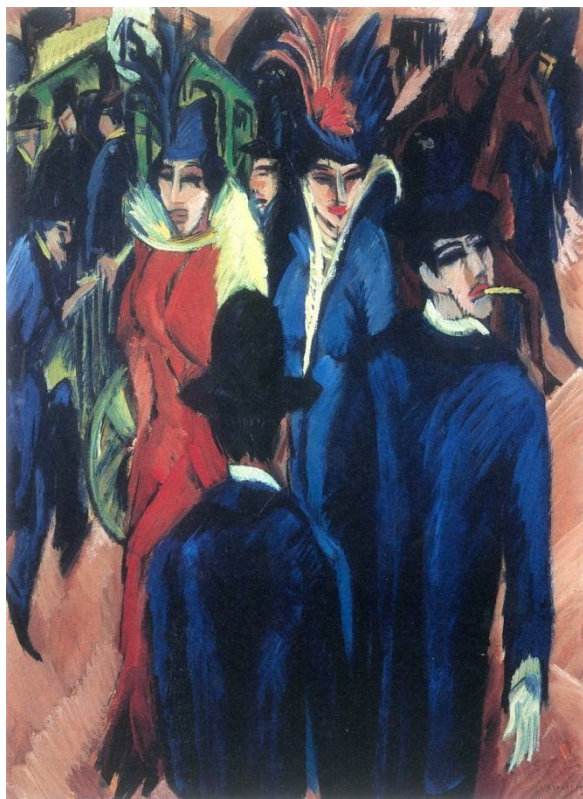


Рис. 4. Кирхнер Э.А. Уличная сцена в Берлине. 1913. Холст, масло. 121 × 95. Музей «Моста», Берлин. Источник: [2].

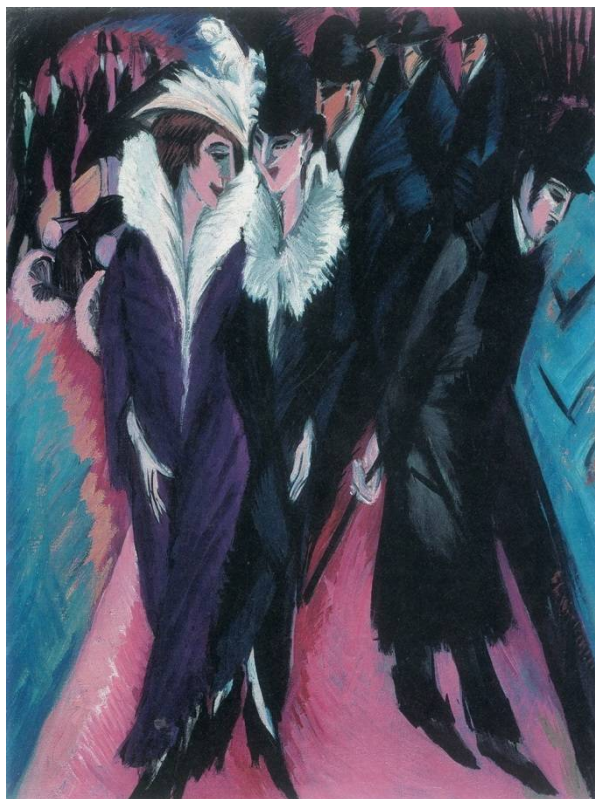


Рис. 5. Кирхнер Э.А. Улица. 1913. Холст, масло. 120 × 91. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: [2].



Рис. 6. Кирхнер Э.А. Улица Фридрихштрассе в Берлине. 1914. Холст, масло. 126 × 91. Государственная галерея Штутгарта, Штутгарт. Источник: [2].

И без того депрессивное состояние одиночества усиливалось болезненным пристрастием художника к алкоголю и начинающейся наркоманией. И главной темой этих городских зарисовок мастера стали собственно не архитектурные мотивы, а взаимоотношения города и человека, а также человека и человека в реалиях большого города. Герой кирхнеровских картин такого рода это «чужак» в городе, где все такие же «чужаки» и друг другу, и городу, и одновременно все «свои», но и «ничьи» конкретно. Его радости исчерпываются случайными связями и «шапочными» знакомствами (рис. 4–6).

Картина с изображением Потсдамской площади стала кульминацией творческих поисков художника в изображении уличных сцен. Ни одно другое полотно подобного рода не имело такого количества подготовительных набросков и эскизов. К их числу относятся как мгновенные зарисовки, так называемые «штурмскитце», с изображением мужских и женских фигур, объединенных архитектурными элементами фона (рис. 7), так и более вдумчивые эскизы, в которых постепенно формулируется основная идея будущей картины, объединившей конкретный топографический мотив с уличными образами из картин предыдущего этапа (рис. 8). В процессе работы меняются ракурсы, количество фигур в композиционных сцепках, ритмичность повторяющихся мотивов. Возникает ощущение, что за экспрессионистическим видом городской площади стоит серьезная работа по выстраиванию наполненной знаками и смыслами большой исторической картины.



Рис. 7. Кирхнер Э.А. Потсдамская площадь. 1914. Графитный карандаш, бумага. 20,5 × 16,5. Музей «Моста», Берлин. Источник: [2].



Рис. 8. Кирхнер Э.А. Потсдамская площадь. 1914. Уголь, картон. 67,5 × 51,2. Музей «Моста», Берлин. Источник: [2].



Императорский указ 1871 года запрещал в Германии сутенерство, что имело следствием закрытие всех публичных домов и развитие уличной проституции. Специальные правила полностью регламентировали жизнь зарегистрированной в полицейском участке представительницы древнейшей профессии. Среди них: обязательный медицинский осмотр, запрет на курение и пение, на посещение общественных мест, в том числе театров, опер и концертов, а также на пребывание в определенных местах города (Унтер ден Линден, Фридрихштрассе, Лейпцигер-и Потсдамерплац) [12]. Полиция нравов получила возможность неограниченного контроля над местом проживания девушек. А под подозрение с легкостью могла попасть любая женщина, слишком долго находившаяся на улице без сопровождения мужчины. Несмотря на это, к рубежу веков в Берлине было зарегистрировано 50 тысяч проституток, а Потсдамская площадь с ее круглосуточно пульсирующим ритмом, наряду со знаменитым в этом отношении кафе «Националь» на Фридрихштрассе, стала главным центром ночной жизни.

Типичные судьбы для Берлина середины 1910-х годов. Не найдя средств к существованию, проституцией вынуждены были заниматься и совсем молодые женщины, приехавшие из провинции и не нашедшие себе работы в условиях жесткой конкуренции перенаселенного города. Проститутками становились и «военные вдовы», количество которых уже в первые месяцы войны было впечатляющим. На улицах города появлялось все больше женщин в черных одеждах. А уже в сентябре 1914 года один из модных магазинов поблизости от Потсдамерплац украсил свой фасад 10-метровым в высоту плакатом, рекламирующим траурную одежду [11, с. 134]. Это одеяние – единственная метка времени действия в картине. Несмотря на начавшуюся войну, площадь еще не успела опустеть.

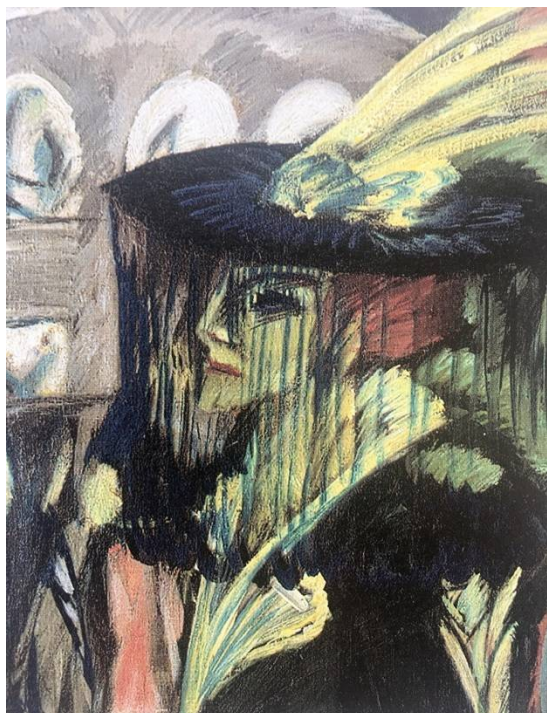


Рис. 11. Кирхнер Э.А. Потсдамская площадь (фрагмент). 1914. Холст, масло. 200 × 150. Новая национальная галерея, Берлин. Источник: [2].

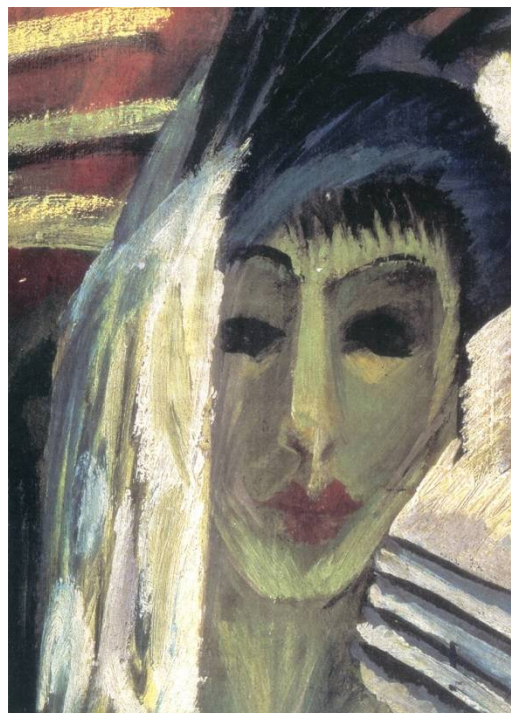


Рис. 12. Кирхнер Э.А. Потсдамская площадь (фрагмент). 1914. Холст, масло. 200 × 150. Новая национальная галерея, Берлин. Источник: [2].

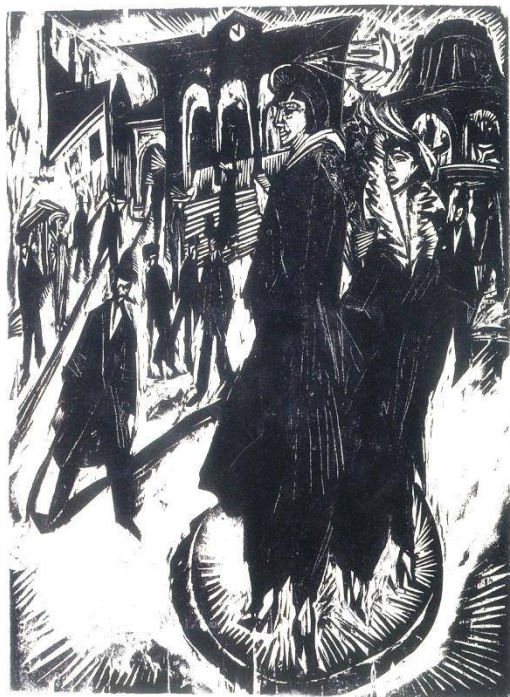
Изображенная в профиль вдова с вуалью в черном является портретом Эрны Шиллинг (рис. 11) – подруги жизни художника, а молодая кокетка – старшей сестры Эрны – Герды (рис. 12), знакомство Кирхнера с которыми произошло в 1912 году. Будучи танцовщицами ночного клуба, эмансипированные девушки вели богемный образ жизни и пропагандировали «свободную любовь». Вероятнее всего, в ателье молодого художника Эрна попала в качестве натурщицы и вскоре стала его главной моделью. Увлекаясь вышивкой и шитьем, она оформила мастерскую и устраивала здесь свои экстравагантные танцевальные шоу, составив таким образом с ним «коллаборативное предприятие». Очень быстро она стала близкой подругой для мастера, превратившись в его импрессарио, которым и оставалась до конца жизни. Ее мигрирующий из картины в картину облик урожденной берлинки отныне символизировал этот, так и не ставший художнику родным, город. А ее траурный костюм в «Потсдамской площади» есть выражение затаенных страхов уходящего в октябре 1914 года добровольцем в армию Кирхнера, все еще находящегося в патриотической эйфории и воодушевленного романтикой войны.

В одежде этих «куртизанок поневоле» нет ничего фривольного, она тщательно скрывает тело и ничем не выдает их профессии, разве что комичные шляпы с гротескно преувеличенными перьями служат маячком для окружающих мужчин. Однако художник намеренно акцентирует половые органы женщин и силуэты их фигур, не оставляя простора для размышлений о роде их занятий. Нарядные кокетки, расположенные на очерченном кругом, символизирующем женское начало, асфальте, являются приманкой для праздно шатающихся господ. Один из них делает решительный шаг в сторону уличных дев, соединяя острый треугольник площади – очевидно имеющий фаллические коннотации, с островком. Его широко расставленные ноги, изображенные в виде перевернутой буквы «V», словно представляют собой мост, возможно, намекая одновременно и на причастность художника к недавно распавшейся группе «Мост». Этот подчеркнуто индивидуализированный, даже лишенный черт лица фланер – один из многих таких же неприкаянных, беспечно блуждающих по городу в поисках случайных удовольствий. В то же время в этом образе легко узнается духовный «автопортрет» неприкаянного художника. Словно бы неожиданно его фигура мультиплицируется в образах таких же безликих, хорошо одетых, на первый взгляд уважаемых господ. Она повторяется в мужской фигуре у правого края картины на фоне белой стены здания, чуть поодаль возле женщины в розовом и в едва различимой фигуре в конце тротуара, в зеркальном «отражении» двух персонажей в центре картины слева от «главного героя», в фигуре еще одного не сразу зримого на фоне «Потсдамхауса» («Дома удовольствий») клиента, изображенного у левого края картины. Все они стоят на широко расставленных ногах или делают шаг вперед, все облачены в черные костюмы, а на их головы надеты одинаковые шляпы-котелки. Эта фигура шагающего мужчины, как звук, эхом разносится по всей площади, плотным кольцом сжимаясь в напряженном ритме вокруг ее смыслового центра, как бы настигая приманку – женские фигуры, завязывающие композицию в нервный узел. В свою очередь, круг «островка безопасности», надо отметить, единственного несоответствующего топографии площади архитектурного элемента, звонко отзывается в кружке вокзальных часов, резонирует куполом углового зала «Потсдамхауса»

и окружностями шляп, как бы пронизывая все пространство площади ритмом единого пульса.

Несущие на себе отпечаток увлечения художником африканским искусством демонические лица-маски двух проституток имеют явно символический характер – этот мотив ярких и в то же время безжизненных лиц восходит к популярному образу начала века – женщине-вампи. Их хищный облик манит и пугает. Нечто угрожающее видится в их пустых глазах, лишенных изящества каблуках и похожих на ножи перьях-ирокезах. Они одновременно индивидуальны и типичны. Эти образы конкретных женщин с их застылостью, усиленной фасовым разворотом расположенной почти по центру фигуры, в контексте окружения ставшей архитектурным образом уличной любви Потсдамской площади наделяются неким иконическим вневременным смыслом. Эти полулюди-полуманекены становятся воплощением одновременно манящей и разрушительной силы обманчивой по своей сути современной цивилизации, персонификацией Потсдамской площади – символа цивилизации, находящейся на вершине прогресса.

Этому эффекту способствует и особое отношение автора картины к пространству. Казалось бы, трактованное в духе примитива, опрокидывающееся на нас, оно, будучи построенным художником-архитектором по образованию<sup>2</sup>, на деле очень точно фиксирует местоположение зрителя: совмещая две точки зрения – сверху вниз на круглый островок и вдаль в глубину площади на вокзал и окружающие его постройки. Художник ловко включает нас таким образом в пространство полотна. Это максимальное приближение ставит зрителя лицом к лицу с Потсдамской площадью и делает его ближайшим конкурентом для всех прочих клиентов. Известно, что после открытия выставки «Свободного сецессиона» 1916 года, где была выставлена картина, Кирхнер жаловался на то, что она повешена слишком высоко, ибо искажается тем самым ее смысл. Будь на то его воля, она висела бы у «самого плинтуса» [5, с. 201].



*Рис. 13. Кирхнер Э.А. Женщины на Потсдамской площади. 1914. Ксилография. 51,2 × 37,5. Государственные музеи Берлина, кабинет гравюр. Источник: [2].*

Более живой вариант образа города и самой жизни выражен в являющейся творческой переработкой картины серии ксилографий, напечатанных осенью 1914 года (рис. 13). Зеркальный разворот вида на площадь, сопоставленный с переехавшими вправо и развернувшимися в профиль к зрителю женскими фигурами, несет в себе несколько иное смысловое значение: на смену архетипичности приходит характер бытовой зарисовки, однако демонстрирующей власть изображенной в лучшем случае «нимбе» островка женщины в мире «маленького мужчины». Дуализм этого неприветливого на сей раз вечернего города (стрелки показывают десять часов) подчеркнут черно-белым контрастом силуэтов. В этой связи важно отметить, что обращение к дальнейшей разработке темы и после окончания картины демонстрирует ее особую важность для художника.

### **Заключение**

Трудно себе представить более знаковую для немецкого искусства начала Первой мировой войны картину, чем «Потсдамская площадь» 1914 года кисти Эрнста Людвиг Кирхнера, вчерашнего члена за год до этого распавшейся первой группы художников-экспрессионистов «Мост». Начатая в начале 1914 года и законченная в начале осени, буквально спустя пару месяцев после начала войны, изобилующая точными топографическими и отчасти даже автобиографическими подробностями картина с изображением одной из самых оживленных площадей Берлина стала квинтэссенцией представлений о жизни Берлина середины 1910-х годов, своего рода символом эпохи, вскрывающим целый пласт социальных и психоэмоциональных аспектов этого переломного в германской истории времени.

### **Примечания**

1. Возведенные в 1824 году в неоклассическом стиле К.Ф. Шинкелем таможенные павильоны долгое время являлись главной приметой площади. Прозванные «Шинкелями», они просуществовали вплоть до конца Второй мировой войны.
2. С 1901 по 1905 год Э.Л. Кирхнер изучал архитектуру в Высшей технической школе Дрездена, а затем Мюнхена.

### **Литература**

1. Маркин Ю.П. Экспрессионисты. Живопись. – Москва: РИП-Холдинг, 2015. – 369 с.
2. Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001.
3. Friedrich T. Stadttor, Bahnhof, Warenwelt der Potsdamer Platz // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 50–67.
4. Henkel K. Kirchners Berliner Jahre 1911–1917 // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 196–207.

5. Hooock M. Berlin – Zwischen Tag und Nacht // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 112–127.
6. Maler der Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach. – Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1962. – 172 S.
7. März R. Am Abgrund: Kirchners Potsdamer Platz // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 32–49.
8. März R. Eine Haßliebe Kirchner im wilhelminischen Berlin // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 68–95.
9. May H., Schilz A. Gasthäuser: Geschichte und Kultur. – Petersberg: Fränkisches Freilandmuseum, MwSt.Verlag, 2004. – 348 S.
10. Padberg M. Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870–1918. – Münster und Hamburg: Lit-Verlag, 1995. – 297 S.
11. Simmons S. Luxus, Mode, Unsittlichkeit // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S.128–137.
12. Täuber R.E. Der hässliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855 – 1930. – Berlin: Gebr.Mann, 1997. – 276 S.

Статья поступила в редакцию 04.03.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015

## ON THE CROSSROAD OF AVANT-GARDE: ERNST LUDWIG KIRCHNER AND HIS PAINTING “POTSDAMER PLATZ”

*Koroleva, Anastasia Yuryevna*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,  
Moscow, Russian Federation

<sup>2</sup> The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture,  
Moscow, Russian Federation

---

### **Abstract**

In researching of painting of Ernst Ludwig Kirchner “Potsdamer Platz” the author sets a task to find out all of historical and cultural aspects of this so important picture in German art. It was painted in the year of the beginning of the First World War, after a few year of the artist’s arriving in Berlin and become the kind of generalization of Kirchner’s impressions of the extremely intense life of German capital in the latest prewar years. The article gives the attention to the history of the square and its role in the cultural and mythological landscape of the city. Also it analyzes the social status of the main personas, notes the autobiographical aspects and specific formal and stylistic receptions. The results shows, that the “image of town” in the face of “Potsdamer Platz” becomes a symbol of the epoch.

**Keywords:** Ernst Ludwig Kirchner; the German art; first half of 20th century; expressionism; the First World War; image of town; Berlin; Potsdamer Platz; Potsdam Railway Station; “Potsdamhaus”; Erna Schilling; symbol of epoch.

### **For citation:**

Koroleva A.Yu. On the crossroad of avant-garde: Ernst Ludwig Kirchner and his painting “Potsdamer Platz”. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 196–211. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1745169/24/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015. (In Russian).

### **Information about the author:**

*Koroleva, Anastasia Yuryevna* – Ph.D. (Art History), Senior Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Assistant Professor, the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation. Email: korolevaanastasia@rambler.ru

---

## References

1. Markin Yu.P. *Ekspressionisty. Zhivopis'* [Expressionists. Painting]. Moscow, RIP-Holding, 2015. 369 p. (In Russian)
2. Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdwig Kirchner und der Untergang Preußens. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. (In German)
3. Friedrich T. Stadttor, Bahnhof, Warenwelt der Potsdamer Platz. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdwig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 50–67. (In German)
4. Henkel K. Kirchners Berliner Jahre 1911–1917. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdwig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 196–207. (In German)
5. Hooek M. Berlin – Zwischen Tag und Nacht. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdwig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 112–127. (In German)
6. Maler der Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach. Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1962. 172 S. (In German)
7. März R. Am Abgrund: Kirchners Potsdamer Platz. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdwig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 32–49. (In German)
8. März R. Eine Haßliebe Kirchner im wilhelminischen Berlin. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdwig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 68–95. (In German)
9. May H., Schilz A. Gasthäuser: Geschichte und Kultur. Petersberg, Fränkisches Freilandmuseum, MwSt.Verlag, 2004. 348 S. (In German)
10. Padberg M. Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870–1918. Münster und Hamburg, Lit-Verlag, 1995. 297 S. (In German)
11. Simmons S. Luxus, Mode, Unsittlichkeit . In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdwig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S.128–137. (In German)
12. Täuber R.E. Der hässliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855 – 1930. Berlin, Gebr.Mann, 1997. 276 S. (In German)

Received: March 04, 2020.