



Научная статья
УДК 7.036.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.007

«Nie wieder Krieg»: антифашизм и пацифизм в искусстве новой вещественности

Королёва Анастасия Юрьевна^{a, b}



^a Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация

^b Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация
korolevaanastasia@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2036-2335>, Researcher ID: GLT-9523-2022,
SPIN-код (Science Index): 7307-8704

Аннотация. В статье изучаются модели восприятия военной проблематики немецким обществом в эпоху Веймарской республики, воплощенные в изобразительном искусстве. Исследование фокусируется на роли военных и антивоенных мотивов в произведениях представителей направления «Новая вещественность» (*Neue Sachlichkeit*) в первой половине – середине XX века. Предпринята попытка ретроспективного анализа творчества художников, работавших в период между двумя мировыми войнами, во время становления нацистской идеологии, с целью оценки их видения современных событий. Основу исследования составляет анализ произведений Отто Дикса, Георга Гросса и Джона Хартфилда. Развитие новой вещественности происходило на фоне бурных политических столкновений, связанных с ключевыми вопросами войны и мира, что оказало значительное влияние на формирование ее художественной программы. Для Отто Дикса она преимущественно заключалась в том, чтобы художественными средствами напоминать и предупреждать об угрозе надвигающейся войны. Георг Гросс и Джон Хартфилд, напротив, видели главную цель в утверждении собственной гражданской позиции, что подразумевало вовлечение их искусства в перипетии ожесточенной политической борьбы.

Ключевые слова: искусство Веймарской республики, новая вещественность, антимилитаризм в искусстве, антифашизм, антинацизм, пацифизм, Отто Дикс, Георг Гросс, Джон Хартфилд

Для цитирования: Королёва А.Ю. «Nie wieder Krieg»: антифашизм и пацифизм в искусстве новой вещественности // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 108–127.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1179>.

Original article

“Nie wieder Krieg”: anti-fascism and pacifism in the art of New Objectivity

Anastasia Yu. Koroleva ^{a, b}^a Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation^b The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation
korolevaanastasia@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2036-2335>, Researcher ID: GLT-9523-2022,
SPIN-code (Science Index): 7307-8704

Abstract. The article examines the perception of military issues in German society during the Weimar Republic. It specifically focuses on the role of military and anti-war themes in the works of artists associated with the New Objectivity movement from the early to mid-20th century. The goal is to retrospectively analyse the works of these artists, who were active during the rise of Nazi ideology, in order to understand their perspective on contemporary events. The study primarily looks at the works of Otto Dix, Georg Grosz, and John Heartfield. The development of New Objectivity occurred during a time of intense political debates surrounding war and peace, which greatly influenced the movement’s artistic agenda. For Otto Dix, this meant using art to remind and warn of the looming threat of war. On the other hand, Georg Grosz and John Heartfield saw their art as a means of asserting their own political beliefs, often getting involved in violent political struggles.

Keywords: art of the Weimar Republic, New Objectivity, antimilitarism in art, anti-fascism, anti-Nazism, pacifism, Otto Dix, Georg Grosz, John Heartfield

For citation: Koroleva, A.Yu. (2025) ““Nie wieder Krieg”: anti-fascism and pacifism in the art of New Objectivity”, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 108–127. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.007. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1179>. (In Russ.)

Введение

Сама историческая природа новой вещественности, главного направления, зарождение и развитие которого совпало с периодом существования Веймарской республики в Германии (1919–1933), была определена таким явлением, как война. Эстетические и идейные принципы оформились после окончания Первой мировой войны и исчерпали себя к моменту прихода Гитлера к власти. Большинство представителей этого искусства были осуждены нацистской властью как дегенеративные художники и подверглись прямым или косвенным гонениям. Горький опыт военных лет, с одной стороны, боязнь и предчувствие новой войны, с другой, определяли самоощущение прогрессивного сегмента общества межвоенного времени и нашли широчайшее отражение в многочисленных произведениях искусства эпохи. Отнюдь не будучи центральным мотивом

искусства 1920–1930-х годов, они появляются сразу же, как только проходит первый шок и появляются смельчаки, которые отваживаются говорить о пережитом вслух. Уже в 1920 году на знаменитой «Первой международной ярмарке дада» (ил. 1) к потолку было подвешено чучело офицера в военной форме и со свинообразной головой (Р. Шлихтер), экспонировались листы антивоенной серии Г. Гросса «С нами Бог», а на стене выставилась ныне утраченная картина О. Дикса «Калеки».

Цель настоящей статьи — на основе анализа военных и антивоенных мотивов в творчестве мастеров новой вещественности в первой половине — середине XX века определить модели отношения немецкой нации периода Веймарской республики к военной проблематике. Комплексное исследование этих мотивов ранее не предпринималось ни в отечественной, ни в зарубежной науке.



1. Первая международная ярмарка дада в Берлине.

1920.

Фотография.

Источник: [1, Abb. 4/7, 159]

В работе использованы социокультурный, формально-стилистический, иконографический и иконологический методы.

Ретроспективный взгляд на творчество художников, работавших в промежутке между двумя мировыми войнами, в эпоху формирования идеологии нацизма, представляется актуальным, поскольку позволяет, с одной стороны, оценить восприятие событий того времени прозорливым глазом художника, а с другой — рассмотреть механизмы влияния политических режимов на искусство, изучить формы культурного сопротивления, осмыслить культурный опыт предвоенных и послевоенных лет.

Анализ военных и антивоенных мотивов в творчестве мастеров новой вещественности

Судьба Отто Дикса (1891–1969), центральной

фигуры левого, веристского крыла новой вещественности, была тесно связана с обеими войнами. В 1914 году на волне патриотического энтузиазма он записался добровольцем, прошел всю войну пулеметчиком, участвуя в боях до 1918 года во Фландрии, Польше, России и Франции. За четыре года войны художник был пять раз ранен и удостоился Железного креста. В 1945 году в возрасте 54 лет в ходе тотальной мобилизации он был включен в состав фольксштурма, отрядов народного ополчения, созданных в помощь регулярной армии вермахта в основном для содействия освобождению территории Германии от сил антигитлеровской коалиции. Вскоре после вступления в его отряды художник попал в плен и несколько месяцев содержался во Франции в лагере для военнопленных. Опыт военных лет стал определяющим для его искусства [2].

Работы Дикса военных лет — это в основном многочисленные автопортреты, отображающие

2. О. Дикс.

Калеки

(На 45% годные к войне).

1920.

Холст, масло.

150 × 200.

Местонахождение

неизвестно

(картина утрачена в годы

Второй мировой войны).

Источник:

[1, Abb. 4/31, 165]



нелегкий опыт осмысления происходящего. Одни из самых ранних — «Автопортрет в образе солдата» с «Автопортретом в артиллерийском шлеме» на обороте (1914, бумага, масло, 68 × 55,5, Городская галерея, Штутгарт) выполнены еще вполне в духе предшествующего войне экспрессионизма. В них ощущается то напряжение и энергия, тот общественный и социальный накал, которые привели к этой войне. Художник ощущает себя частью общенационального движения, долженствующего привести Германию к скорому процветанию. Несколько футуристические черты приобретает «Автопортрет в образе Марса» (1915, холст, масло, 81 × 66, Дом Родины, Фрейталь). Война всё еще представляется художнику «гигиеной мира». Тем поразительнее в этом отношении смотрится более реалистический, предвосхищающий скорое рождение концепции новой вещественности, «Автопортрет в образе мишени» (1915, бумага, масло, 69,5 × 49,5, Фонд О. Дикса, Вадуц), где лишенное экспрессионистического надрыва лицо художника, изображающего себя в фас, обретает характер гипотетической жертвы, которую родина приносит богу войны. «Какой бы отвратительно жестокой ни была война, с голодом, вшами, грязью и всеми этими безумными звуками — знакомство с ней

казалось Диксу жизненно необходимым», — пишет М. Татар [3, р. 31].

Травматический опыт Первой мировой стал для художника своеобразной точкой отсчета его пацифизма, претворившегося в цикл картин 1920 года с изображением калек на улицах города («Калеки», 1920, холст, масло, утрачена, ил. 2; «Продавец спичек», 1920, холст, масло, коллаж, 144 × 166, Городская галерея, Штутгарт; «Прагерштрассе», 1920, холст, масло, коллаж, 101 × 87, Государственная галерея, Штутгарт; «Игроки в карты», 1920, холст, масло, коллаж, 110 × 87, Государственная галерея, Штутгарт).

«Дикс представлял в своих работах мобилизацию не столько как прославленную фитнес-миссию, превращающую мужское тело в твердую, точеную форму, сколько как предприятие, которое почти напрямую ведет к физическому обездвиживанию. Когда дело доходило до поля боя, Дикс оставался реалистом, с неослабевающей откровенностью он показывал, что вместо того, чтобы создавать несокрушимые тела, боевые действия разрушают, парализуют и калечат тела солдат», — констатирует М. Татар [3, р. 33]. Темой этих не столько пугающих, сколько провокационных, выдающих близость концепции дадаизма



3. О. Дикс.
**Штурмовой отряд
во время газовой атаки.**
Из цикла «Война».

1924.

Офорт, акватинта,

сухая игла.

19,3 × 28,8.

Музей современного
искусства, Нью-Йорк.

Источник: [4]

картин стало возвращение с фронта и адаптация вчерашних солдат к мирной жизни. Как роман Э.М. Ремарка «Возвращение» (1931), они вызывают острое чувство растерянности. Ощущение бессмысленности произошедшего еще больше усугубляется с началом мирной жизни, повлекшей за собой и социальное расслоение и разрушение того мирка окопного братства, который складывался на протяжении четырех лет войны. Изуродованные искалеченные тела просящих милостыню солдат намеренно изображаются на улицах, полных соблазнов, в окружении дорогих ресторанов и магазинов, они противопоставляются намеренно демонстрирующим свою крепкую жизненную силу и физическую плоть проституткам. На Пражской улице витрина с протезами соседствует с витриной магазина париков. Через демонстрацию уродливых последствий войны эти картины становятся мощным выражением социальной критики.

Несколько лет понадобилось художнику, чтобы отстоялись его собственные впечатления. Картина «Окопная война» (1920–1923, холст, масло, 227 × 250, утрачена) и цикл офортов «Война» (1924, по рисункам фронтового времени, ил. 3) обретают характер репортажа из горячей точки. Крупный

план, кадрированная композиция самого известного листа серии «Мертвая голова (Св. Климент)» с почти барочной откровенностью демонстрирует обезображенное лицо убитого с вывалившимся языком и рваной щекой. Листы «Штурмовой отряд во время газовой атаки», «Атака», «Часовой», «Окоп с колючей проволокой» и другие из этой серии демонстрируют, как война уродует землю и людей [3, р. 31], и восходят к традициям европейского искусства Нового времени, являясь органичным продолжением циклов Калло и Гойи. Все они служат дегероизации мифа о войне, своего рода ответом на опубликованную в 1920 году книгу Э. Юнгера «В стальных грезах» — воспоминания германского пехотинца, прославляющие войну как духовный опыт, обогативший нацию нравственно и эксплуатируемый впоследствии нацистами. Дикс словно бы кричит в ответ: неужели вы все забыли об ужасах войны?

«Окопная война» (ил. 4), названная А. Барром в 1931 году «лучшей картиной послевоенной Европы» и «шедевром невыразимого ужаса» [цит. по: 5, р. 72, 77], стала одним из самых обсуждаемых произведений живописи, созданных в Веймарской Германии. Картина была написана на основе ряда

4. О. Дикс.

Окопная война.

1920–1923.

Холст, масло.

227 × 250.

Местонахождение

неизвестно

(утрачена после выставки

«Дегенеративное

искусство», вероятно

уничтожена).

Источник: [8, S. 281]



рисунков военных лет, никогда не выставлявшихся художником и обнародованных лишь в 1962 году, названных позднее «символами некоторых великих причин войны и мира» в одном ряду с «Герникой», «Ленинградской симфонией» и «Военным реквиемом» [6, р. 71]. Сразу после завершения в октябре 1923 года работа была приобретена Кёльнским музеем Вальрафа-Рихарца по инициативе тогдашнего директора Х.Ф. Зекера, а мнения общественности разделились по вопросу о том, прославляет ли она войну или, напротив, осуждает ее [7, р. 63]. Несмотря на то что картина экспонировалась в простой деревянной раме в отдельном помещении за большим серым занавесом, она привлекала огромное количество посетителей

и вызвала шквал критики в свой адрес, став самым скандальным произведением своего времени. По предложению М. Либермана в 1924 году она с большим успехом выставлялась в Прусской академии художеств в Берлине. А уже в январе 1925 года музей вернул картину художнику под давлением городской общественности и тогдашнего мэра города К. Аденауэра, хотя и продолжил приобретать работы Дикса. Вскоре «Окопная война» была включена в экспозицию знаменитой передвижной выставки с названием, повторяющим самый актуальный лозунг первой половины 1920-х, — «Нет новой войне» («Nie wieder Krieg»), затем международной выставки в Цюрихе (1925) и снова на персональных выставках художника

в Берлине и Мюнхене (1926), пока в 1928 году не была приобретена Городским музеем Дрездена, где однако не выставлялась в открытом доступе.

Причиной ажиотажа вокруг картины стала очевидно не столько та чрезвычайная жестокость, с которой художник изобразил обезображенные тела на картине, сколько особый уничижительный оскорбительный оттенок, присущий этому масштабному произведению, темой которого была вчерашняя война, увиденная художником своими собственными глазами. Особое значение картины заключалась, пожалуй, в том, что впервые во всём мировом искусстве солдат был изображен не как жертва и уж тем более не как герой войны, а как средство, с помощью которого она ведётся. Темой картины являются последствия ночной артиллерийской атаки. «В холодном тусклом, призрачном свете рассвета является траншея, по которой только что был нанесен сокрушительный удар. На ее дне, словно адская ухмылка, сверкает ядовито-желтая сера. Вокруг нее отвратительные фрагменты изуродованных человеческих тел. Из вскрытых черепов, как густая красная каша, текут мозги... Вокруг разбросаны мерзкие кучи из клочков обмундирования, артиллерийских снарядов и прочего...», — писал А. Салмони, автор путеводителя по музею 1924 года [цит. по: 3, р. 73]. Другие, так же, как художник, видевшие войну своими глазами, отмечали особую точность, например, свежесть личинок на уже пролежавших какое-то время в земле телах убитых. Один из главных противников картины, требовавший убрать ее из выставочного зала, В. Шмитц находил ее «серьезной, несатирической и хорошо написанной», но считал, что пацифизм Дикса «ослабляет необходимую внутреннюю готовность людей к войне», «не несет никакой моральной или художественной выгоды», игнорирует те «определенные условия, при которых война этически оправдана», и приводит к стиранию памяти о подвигах немецкой армии [3, р. 74–75]. А написавший рецензию на берлинскую выставку Ю. Мейер-Грефе выразился о картине как о национальном позоре. В свете уничижительных результатов войны память о погибших всё же возводилась в культ принесших себя в жертву отечеству, и правоконсервативная критика ставила вопрос о возможности санкционирования государством оскорбительного изображения павших через экспонирование не просто в открытых пространствах государственных выставочных залов, а в самом значительном музее оккупированной на тот момент союзными войсками области западной Германии [6, р. 77]. Но важно и другое: уже в старости, когда в ГДР прочно укрепилась репутация художника как последовательного пацифиста и антифашиста, он высказался о своем согласии с мнением Э. Каллая по поводу

своей художественной и политической позиции: «Одержимость художника идеями ужаса войны поднимает ее на такой уровень монументальности, при котором совершенно неважно, протестует ли человек против ее чудовищности или подчиняется ей в ужасающем благоговении. Окопная живопись Дикса может быть объектом величайшего обожания фанатичного поклонника бога войны с тем же успехом, что и пацифистская пропаганда» [9, р. 76]. Н. Бюттнер так подытожил свою работу, посвященную этому произведению: «Дикс создал картину, которая сама по себе не претендует ни на мирный характер, ни на поддержку войны. Скорее всего... зрители сами чувствовали себя вынужденными занять определенную позицию. Но Дикс не только лишил зрителей возможности воспринимать картину как позитивное заявление, но, что еще важнее, он пошел против идеалистического требования, всё еще актуального в то время, что искусство должно вызывать благородные чувства, и попрал эстетический идеал, принятый со времен Гёте, не стремясь к красоте через художественную идеализацию реальности. Он взялся за тему в формате и масштабе исторической живописи, для которой не было исторических прецедентов и которая должна была выглядеть как трансгрессия в своем отрицании канона... Потому, вероятно, не столько сам объект изображения вызвал напряжение, сколько тот факт, что он [Дикс] воплотил его в масштабную картину, и способ, которым это было сделано. Способ презентации картины, превративший ее в политическое заявление в глазах современников» [9, р. 80].

Широкий резонанс вокруг картины вызвал к жизни рождение большого триптиха «Война» (1929–1932, дерево, масло, темпера, 406 × 264, Галерея новых мастеров, Дрезден, ил. 5), грандиозного проекта аллегорического значения. Форма алтарной картины прошлого, уже примененная однажды художником в знаменитом «Большом городе» (1928), превратила здесь репортажную съемку «Окопной войны» в икону. Есть свидетельства, что для демонстрации своего масштабного проекта Дикс мечтал соорудить в центре города нечто наподобие бункера, который требовал бы от зрителя молчаливого, молитвенного проникновения.

В левой части триптиха изображен марш колонны немецких солдат,двигающейся к месту сражения, — своего рода Крестный путь, в котором солдаты несут свое оружие словно крест. В правой — солдаты, покидающие поле боя, один из них, поддерживающий раненого товарища, — это автопортрет художника в иконографии Снятия с креста и Оплакивания. Центральная панель продолжает тему, начатую в «Окопной войне». Однако внесенные изменения, с одной стороны,



5. О. Дикс.
Война.

Триптих.
1929–1932.
Дерево, масло, темпера.
Центральная часть:
204 × 204;
боковые части: 204 × 102;
придел: 60 × 204.
Картинная галерея новых
мастеров, Дрезден.
Источник: [10, S. 320]

усиливают символическое звучание картины, написанной уже спустя десятилетие после окончания войны, а с другой — являются своего рода ответом на разразившуюся дискуссию 1924 года. В центральной части триптиха появилось изображение солдата, чьи голые изувеченные пулями ноги, торчат над траншеей. Аналогии с Распятиями Грюневальда, в которых упрекали Дикса критики пятью годами ранее, стали предельно наглядны, как и «цитата» из «Анатомии доктора Деймана», которую усмотрел и словно бы подсказал художнику Ю. Мейер-Грефе — в вывороченных кишках солдата внизу. Мертвые солдаты в приделе со всей очевидностью напоминают «Мертвого Христа» Г. Гольбейна Младшего.

Знаменитое полотно «Семь смертных грехов» (1933, Государственная галерея, Карлсруэ) Дикс, возможно, задумал еще в Дрездене, но реализовал уже после увольнения его нацистами

из академии. Вероятно, всё же оно не было такой фундаментальной критикой национал-социализма, каковой стало восприниматься после 1945 года, когда художник пририсовал Зависти усы Гитлера. По предположению Б. Шварц, эта самая заметная фигура завистника на спине Жадности в центре картины изображала вовсе не лидера нацистов, а нового ректора Дрезденской академии художеств Р. Мюллера, а раздувшаяся голова Тщеславия — другого коллегу, Ф. Дроша [11, S. 87]. В отличие от одноименной оперы Б. Брехта и К. Вайля, поставленной на сцене в Париже в том же 1933 году, здесь нет прямых аналогий с масленичным «фантастическим шествием в масках», напрямую высмеивавшим факельные шествия и марши пришедшей к власти партии. Вместо этого на картине Дикса — «гримаса неотесанной толпы, врага свободного духа» [11, S. 87].



6. **О. Дикс.**

Триумф смерти.

1934.

Дерево, смешанная техника.

180 × 178.

Городская галерея, Штутгарт.

Источник: [12, S. 276]

Следующая большая картина художника — «Триумф смерти» (1934, дерево, смешанная техника, 180 × 178, Городская галерея, Штутгарт, ил. 6) имеет аллегорическое значение: Смерть с косою возвышается над всем сущим, дети, женщины, старики, люди разных занятий и сословий — все подвластны ей. Аллюзии на живопись старых мастеров здесь еще сильнее, чем в предыдущем случае: иконография Адама и Евы в фигурах справа напоминает листы Дюрера и Кранаха, ползающий внизу младенец — сложные аллюзии

Рунге, а в самой теме картины и образе главного героя проступают «Пляски смерти» Гольбейна, Бальдунга Грина и пр., но главное — Дикс окончательно отказывается здесь от парадоксальных сатирических деталей вроде ануса вместо рта у Тщеславия и вагинообразной складки платья у Похоти: вещественность окончательно вытесняет дадаистические знаки, чем натуралистичнее картина, тем нагляднее и страшнее ее месседж.

Тем удивительнее кажется масштабная панорама «Поле битвы во Фландрии» (1934–1936,

холст, масло, 200 × 250, Берлин) — пространство замолкшей битвы, написанное в совершенно нетипичной для художника свободной живописной манере *alla prima*. Литературной основой этого произведения стал роман А. Барбюса «Огонь», мотивов которого Дикс очевидно довольно точно придерживается, однако в нем меньше драматизма, чем в «Окопной войне», а пейзаж наделен даже некоторым героическим настроением в духе «Битвы Александра Македонского с Дарием» А. Альддорфера. А в фигуре солдата в центре картины можно усмотреть аналогию с образом солдата в каске рейхсвера, представленного перед крестом, в военном мемориале Э. Барлаха в соборе в Магдебурге (1928), что вносит страстные мотивы, как и колючая проволока, обмотанная вокруг пня, напоминающая терновый венец, и намекает на тему Воскресения, подтверждением чему служит побег, произрастающий из пня [13, S. 287].

Словно ответ самому себе, корреспондирует с ранними работами художника «Автопортрет в образе узника лагеря» (1944), написанный снова, как в юности, в почти экспрессионистской манере на фоне дробящегося в мозаику, затянутого колючей проволокой пространства и представляющий человека «без лица»: его глаза — две темные полоски, его лицо расчерчено, словно так же опутано проволокой, его черты теряются и тают на фоне голов других таких же военнопленных. Всё, что было дорого художнику, стерла война, его яркая индивидуальность и бешенная энергия погасли, ибо были принесены в жертву Марсу, высокие цели которого не оправдали себя.

Не менее, если не более значимая фигура левого крыла новой вещественности — это **Георг Гросс** (1893–1959). С Отто Диксом его сближают общие антивоенные темы и социальная критика, а также переходящие мотивы — калеки, проститутки и пр., обращение к графическим сюитам. Но есть и существенные отличия, в первую очередь это подход к их трактовке. На фоне ретроспективы творчества Дикса стиль работ Гросса кажется более цельным и зрелым. Его искусство абсолютно лишено аллюзий на старых мастеров, в нем нет аллегорий и символизма, нет стилизации, игравших столь важную роль в работах Дикса. Концепция его искусства значительно ближе мощному опыту модернизма. С другой стороны, у Гросса не было опыта участия в военных действиях и войну он видел из тыла. В 1914 году он записался добровольцем в надежде избежать мобилизации и отправки на фронт, но уже в 1915 году был комиссован из-за острого приступа синусита и вернулся домой, после чего принял решение о дегерманизации своего имени, которое сменил с немецкого Георг (Georg) на англозвучащее Джордж (George), а написание фамилии

со специфически немецкой буквой (Groß) на более интернациональное (Grosz), выразив тем самым свою последовательно пацифистскую позицию еще в самый разгар войны. Несмотря на это в январе 1917 году он был снова призван на военную службу, схвачен при попытке дезертировать, но уже в мае освобожден после короткого пребывания в лечебнице для душевнобольных и признан негодным к военной службе.

Главная картина Гросса военного времени «Метрополис» (1916–1917, холст, масло, 100 × 102, Национальный музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид) в отличие от одноименной картины Дикса с ее четко структурированными, разделенными на три панели частями, представляет собой колоссальную панораму жизни, словно состоящую из тысячи разных эпизодов. Использование разнообразных приемов из арсенала авангарда — разложение формы в духе аналитического кубизма, совмещение и смешение их, как в его синтетической фазе, вкупе с элементами футуристического симультантизма — создает ощущение сложной многокомпонентной мозаики, элементы которой движутся, как в калейдоскопе, на наших глазах. Чрезмерно форсированная перспектива не дает нам возможности осознать свое местоположение — таким образом, зритель уже образным решением самой картины оказывается дезориентирован, он словно парит над площадью с перекрестком двух широких улиц возле знаменитого берлинского отеля «Атлантик», заполненных хаотично движущимися людьми и автомобилями. Эта снующая туда-сюда дегуманизованная толпа — олицетворение лишённого индивидуальности жителя мегаполиса, в котором невозможно разглядеть ничего человеческого, — словно бы охвачена безумием под воздействием красного экспрессионистского солнца. В результате складывается довольно неожиданное впечатление от картины: дома, составляющие основу конструкта мегаполиса, прочно занимают свое место в пространстве города, силуэт центрального здания вздымается в центре картины, словно нос непотопляемого корабля, и тем очевиднее на этом фоне катастрофа человека. Таким образом, художник изображает вовсе не гибнущий мир, а гибель человека в мире, который изначально таит в себе зачатки зла, что человек сам же и выпускает наружу под влиянием требований порочного социума.

Еще в начале войны художник сблизился с братьями Херцфельдами и вскоре начал сотрудничество с их литературно-политическим левым журналом «Neue Jugend». Вместе с ними, а также с Р. Хюльзенбеком Гросс стал организатором дадаистических вечеров в Берлинском Сецессионе (1917), а также Первой международной ярмарки дада (1920), позволивших художникам в полной

мере выразить свои протестные настроения и продемонстрировать абсурдность логики войны и современных событий. А в 1921 году он был даже оштрафован за оскорбление рейхсвера своими рисунками.

Картина «Столпы общества» (1926, Новая национальная галерея, Берлин, ил. 7) — это аллегория современного художнику социума, острая сатира на власти предрержащие и своего рода кульминация дадаистского периода в творчестве художника.

На переднем плане здесь изображены главные «герои» эпохи. Элегантно одетый юрист с моноклемом, он участник военных действий, бывший кавалерист с орденской лентой в петлице и мечом в руке, его политические убеждения соответствуют программе немецкой националистической партии «стального шлема», на что указывает свастика на галстуке. Пиво, сабля, триколор на груди и раны на щеках говорят о его принадлежности одному из патриотических пивных кружков и делают его истинным героем своего времени, тем самым «верноподданным», которому Генрих Манн посвятил свой знаменитый роман. Он глух (у него нет ушей) к истине, зато очень зорок в противовес традиционной иконографии, согласно которой объективность Правосудия всегда подчеркивалась завязанными глазами, а вместо весов в левой руке он держит национальный символ — кружку пива, в его голове господствуют мысли о военных победах Германии. Рядом с ним медиамагнат с горшком на голове, с символом мира — пальмовой ветвью в руке и охапкой ангажированных властью газет под мышкой, в его чертах узнается карикатурное изображение Альфреда Гугенберга, довольно ограниченного в своих взглядах владельца половины печатных изданий Германии того времени, главной опоры политической пропаганды. Справа — член парламента, консерватор, сторонник империи, о чем говорит флажок ушедшей в историю вместе с Первой мировой войной Германской империи, дымящиеся экскременты в его голове говорят о том, что он готов зарабатывать на чем угодно, но в правой руке он лицемерно держит табличку с тогдашним лозунгом СДПГ: «Социализм — это когда есть работа». За ними вырисовывается фигура военного капеллана, проповедующего мир, в то время как в окна домов уже полыхает пожар, а за его спиной люди в военной форме рейхсвера несут войну и разрушение, они обращены к невидимому врагу, вероятно это участники многочисленных для времен ранней республики рабочих демонстраций. Сам художник в разговоре с Генрихом Фогелером называл это произведение «современной исторической картиной». Имея в виду хоггартовский по своей сути подход к исторической тематике в живописи,

он делает главной темой своего творчества эпизоды не прошлого, а настоящего, не героические события, а будни своих современников, концентрируясь на изображении не столько конкретных судеб представителей разных классов, сколько актуальных типажей, в первую очередь, поднявшейся буржуазии и представителей пролетариата, метафорически показывая срез общества [15, S. 10].

Той же теме посвящена большая графическая сюита «Лицо господствующего класса» (1921, ил. 8), на обложке которой был представлен портрет А. Гитлера как яркого представителя современного художнику общества. Карикатуры Гросса уже в первые послевоенные годы необычайно точно показывают ту почву, на которой взращивался нацизм. Ведь Гитлера к власти привел не столько народ, умелое обращение к которому составляло такую яркую сторону образа фюрера, сколько представители крупной буржуазии — промышленники и медиамагнаты.

Протест Гросса выражался в «негативистской сатире» [17, p. 237]. Листы серии «Фон» навлекли на Гросса обвинения в богохульстве, в одном из них священник извергает оружие, в другом звучит приказ «Заткнись и выполняй свой долг», Христос на кресте в противогазе и держит в руках свастику.

«Агитатор» (1928, Амстердам, ил. 9) — это карикатурное плакатное, стянутое в единую композицию изображение всех тех идей, которые составили взрывоопасную смесь, ставшую основой будущего нацизма, — здесь и настроение реваншизма, и культ героя Первой мировой войны, и новые буржуазные ценности. Гротескная фигура агитатора окружена не менее гротескными личинами слушателей, они раскрыли рты и развесили уши, их поистине босховские физиономии олицетворяют то общество, которое вскоре станет средством достижения новых высоких целей «в интересах государства». Тонкость и прямота художественного языка Гросса настолько доступна, настолько не нуждается в аллюзиях, что делает изображение агитатора антиагитатором. Гражданская позиция художника выражается не в аллегориях и символах, как это было у Дикса, а в прямоте высказывания, в резком неприятии нацизма. И представители новой власти платили ему той же монетой. В 1933 году художник эмигрировал в США, опасаясь за свою жизнь и свободу.

Джон Хартфилд (1891–1968) — друг и один из ближайших сподвижников Г. Гросса по дадаизму, бескомпромиссный авангардист, знаменитый мастер фотомонтажа и плаката. В их судьбе и творчестве много параллелей. Будучи призванным на фронт в 1914 году, он так же, как и Гросс, вскоре был уволен из армии в результате умелой

7. Г. Гросс.

Столпы общества.

1926.

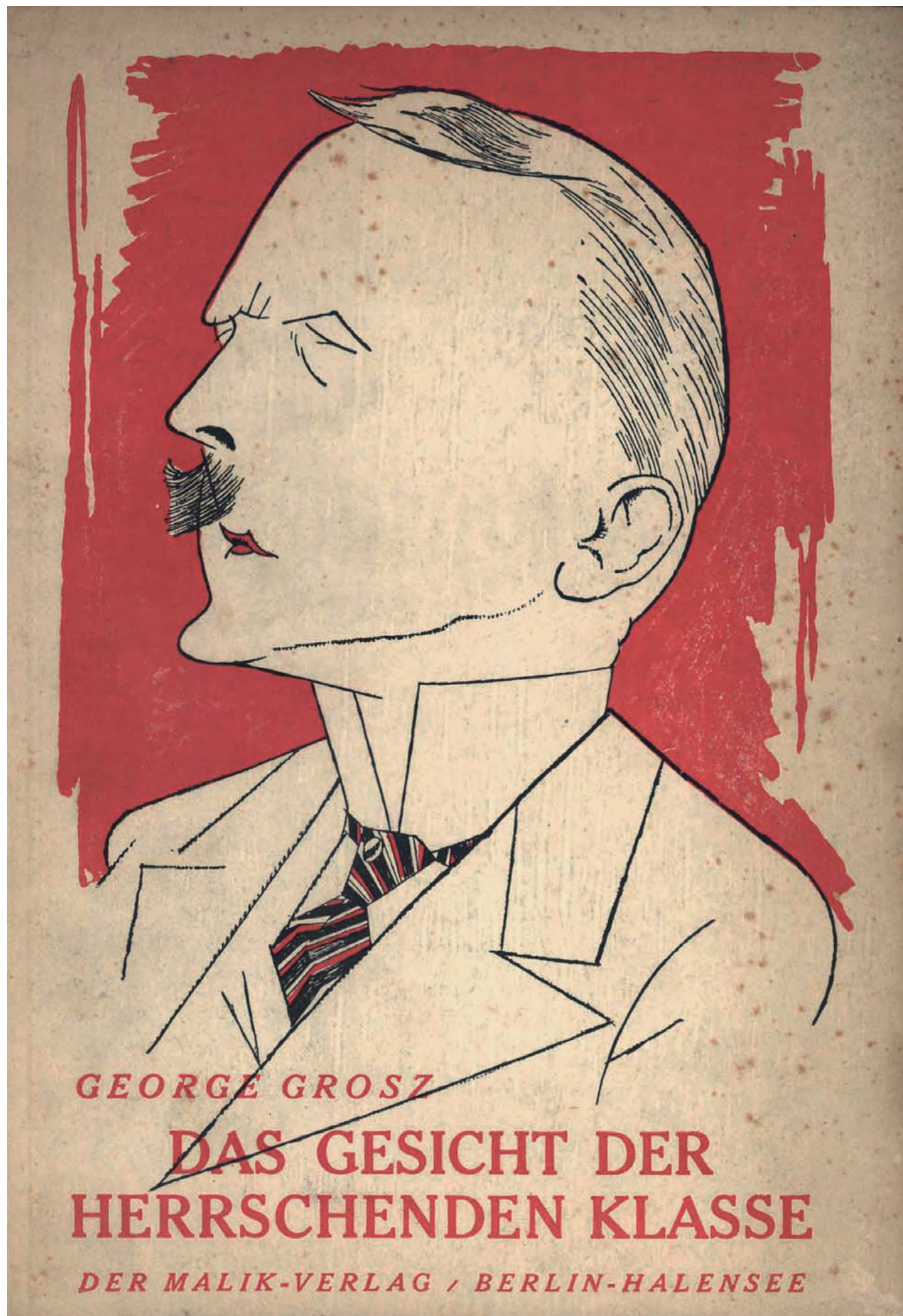
Холст, масло.

200 × 108.

Новая Национальная
галерея, Берлин.

Источник: [14, р. 87]





8. Г. Гросс.

**Лицо
господствующего
класса.**

Заглавный лист
и обложка издания серии.
1921.

Литография.

27,5 × 19,5.

Источник: [16, S. 10]

9. Г. Гросс.

Агитатор.

1928.

Холст, масло.

108 x 81.

Городской музей

Амстердама.

Источник: [18, S. 82]



имитации нервного расстройства, сразу после чего уже в 1915 году сменил свое германское имя Гельмут Герцфельд на англоязычное Джон Хартфилд. Мотивами его творчества часто становились остросовременные объекты: технические новшества, машинные механизмы и их отдельные части, рентгеновские снимки и аппараты.

Что касается тезиса о сопричастности Хартфилда творческой стратегии новой вещественности, то при всей его убедительности нам всё же представляется необходимым привести ряд аргументов, подкрепляющих его ссылками на общность эстетических установок и общественной позиции, которая сближала Хартфилда с художниками данного направления. Она, в первую очередь, заключалась в стремлении максимально сблизить творческий метод живописца с практикой художника-фотографа, сообщив картинному изображению вид предельной объективности. В этом смысле Хартфилд пошел значительно дальше, выйдя за пределы, у которых остановились Г. Гросс и О. Дикс, не испытывавшие особого интереса к занятиям фотографией, которая в таком ракурсе представляла собой наиболее последовательное воплощение принципа объективизации индивидуального восприятия окружающего мира. Художественные средства, использовавшиеся Хартфилдом, сообщали антивоенной тематике, типичной для искусства Дикса и Гросса, вид плакатной выразительности, придавая отдельным мотивам характер документального свидетельства «с места преступления». И это при том, что сам Хартфилд никогда не занимался фотографией, в его распоряжении был гигантский архив уже существующих снимков и штат ретушеров, которые создавали новые образы и смыслы, объединяя фрагменты старых друг с другом, с рисунками и текстовыми надписями, под руководством братьев Хартфилдов [19, р. 15]. П. Зельц справедливо отмечает: «Как столетием раньше сделал Домье с литографией, Джон Хартфилд обратился к новейшему, наименее традиционно обремененному средству, чтобы прокомментировать свое время с сильным гневом и большим художественным талантом» [20, р. 319].

Достоин внимания также, что для Хартфилда, как и для Гросса, основу творческой практики составляло ироническое обыгрывание популистской иконографии нацистской псевдокультуры, уродливые образы которой в гротескном преломлении у обоих обретали утрированную выразительность политического памфлета. Однако в отличие от Гросса Хартфилду, как и Диксу, не чужд определенный ретроспективизм. Его интерес к старому искусству выражается не в следовании традиционным технологиям и темам, а в пристрастии к эмблематике и иносказательности почти средневекового толка, которая сочетается в то же время

с плакатной публицистичностью, свойственной дадаизму. Уже в 1929 году он стал знаменит на всю Европу, благодаря своему монтажу «Лицо фашизма», где похожее на череп лицо Муссолини окружено коррумпированными сторонниками и мертвыми жертвами диктатора. В знаменитом фотоколлаже «Как в средневековье, так и в Третьем Рейхе» (1934) палачами и мучителями в сцене распятия на кресте художник делает нацистов. В одной из публикаций в Англии художник снабжает его подписью: «В Средние века заключенных пытали на кресте. Теперь нацисты пытаются на свастике» [Цит. по: 21, S. 121].

В других работах мастера нет прямых иконографических заимствований, но семиотическая значимость как деталей, так и всего художественного строя изображений делает их наглядно прямолинейными плакатами антигитлеровского и антимилитаристского толка. «В первую очередь это не эстетические объекты, а изображения, предназначенные для чтения. Хартфилд обратился к старому принципу эмблематизма и использовал его политически», — писал П. Бюргер о его работах [22, с. 119]. Среди них «Война и трупы — последняя надежда богачей» (1932, ил. 10), изображающая отвратительную гиену в цилиндре с орденом «За заслуги» (выдававшимся до конца Первой мировой и переименованным Хартфилдом в «За прибыль»), бегущую по трупам на поле боя, и «Принудительная фабрика человеческого мяса» (1930), где на переднем плане — фото беременной женщины, совмещенное с фотографией трупа солдата на заднем плане и сопровождаемое лозунгом «Вынужденный поставщик человеческого сырья — смелее! Государству нужны безработные и солдаты». В условиях запрета на аборт, вымирания большого процента мужского населения страны и жесткого социального и экономического кризиса «рожать во что бы то ни стало, говорит государство выброшенным за борт производства капиталистической рационализацией, нищим, голодным, бездомным» [23, с. 9]. «До каких пор мужчины будут вести войну? До тех, пока женщины будут рожать детей» — эта расхожая фраза не только указывает на универсальность принадлежности войн истории рода человеческого, но и подразумевает, что, ведя войну, мужчина конкурирует с детородной силой женщины», — пишет А. Мюррей [2, р. 32]. «Это произведение самое диалектическое и самое экономное из всех, сделанных Хартфилдом. Может быть, поэтому оно совершенно не нуждается в надписях», — констатируют С.М. Третьяков и С.Б. Телингатер [23, с. 71].

В творчестве Хартфилда есть место сатире на фюрера и финансирующий его деятельность крупный капитал — «Супермен А. Гитлер глотает золото и мелет всякую чушь» (1932), а в работе «Ура, закончилось масло!» (1935, ил. 11) —

10. Дж. Хартфилд.
**Война и трупы —
 последняя надежда
 богачей.**

1932.

Фотомонтаж.

38 × 55,4.

Музей современного
 искусства,

Сан-Франциско.

Источник: [23, с. 8]



на проводимую им политику, в частности, «пушки вместо масла», ставшую знаменитой благодаря словам Г. Геринга о том, что «оружие делает страну сильной, а от масла лишь толстеют», произнесенным в разгар дефицита продуктов. В карикатурно изображенном интерьере буржуазного дома, отсылающего нас к знаменитой картине «Семья крупного фермера» (1920) вещественника Г. Шольца, ликующая семейка с наслаждением поглощает на обед металлические детали вооружения. Этот последний лист художник опубликовал, как и предыдущие, в прокоммунистическом журнале «Иллюстрированная рабочая газета», но уже находясь в эмиграции в Праге, куда был вынужден бежать сразу же после прихода нацистов к власти в связи со своей ярко выраженной гражданской и политической позицией.

Сам Хартфилд писал о войне как важной причине обращения к фотомонтажу как быстрому и прогрессивному способу оперативного высказывания, легшего в основу его популярности: «Под влиянием империалистической войны 1914–1918 годов один за другим стали рушиться устои буржуазной культуры и морали. Художники перестали поспевать за событиями. Карандаш оказался слишком медленным...» [Цит. по: 23, с. 63].

Выводы

Искусствоведческий анализ произведений ряда немецких художников 1920-х годов (О. Дикса, Г. Гросса, Дж. Хартфилда), дает основание сделать однозначный вывод о содержании политической программы искусства новой вещественности как основанной на антифашистских и антимилитаристских воззрениях. В ряду других модернистских направлений 1920-х и 1930-х годов именно новая вещественность отличалась наиболее активной политической позицией, с полемической остротой и непримиримостью энергично утверждая собственную актуальную повестку современного общественного устройства. Этот тезис в известном смысле можно было бы счесть за парадокс, ведь эстетическая программа Новой вещественности, казалось бы, подразумевала объективно-точное воссоздание окружающего мира, что *a priori* исключало художника из круга показываемых жизненных явлений, тем самым лишая его возможности выражения собственных социально-политических взглядов. Мир в искусстве новой вещественности выглядит таким, каким он предстает в объективе фотокамеры. Таким образом, для обоснования социально-политических тезисов и критики общественного устройства имелось



11. Дж. Хартфилд.
Ура, закончилось
масло!

Фотомонтаж.

55 x 37.

Академия художеств,

Берлин.

Источник: [24, p. 15]

больше оснований у авангардных направлений, в которых творческая платформа основывалась исключительно на субъективном художественном видении, а значит, подразумевала привлечение мировоззренческих основ творчества. Однако такое впечатление, которое могло бы привести к мнению об аполитичности новой вещественности, в действительности выглядит обманчивым.

Истоки этого художественного направления были тесно связаны с дадаизмом, который сам по себе был порождением общественной обстановки времен мировой войны и первых лет после нее. Появление на свет и последующее развитие новой вещественности прошли в обстановке бурных политических столкновений, развернувшихся вокруг основополагающих для того времени вопросов войны и мира, что не могло не повлиять на формирование ее программы. Однако каждый из принадлежавших к этому направлению художников видел свою задачу по-своему. Для Отто Дикса она преимущественно заключалась в том, чтобы художественными средствами напоминать и предупреждать об опасности грядущей войны,

обращаясь к собственному горькому опыту военных лет. Георг Гросс, не имевший фронтового опыта, напротив, видел главную цель в утверждении собственной гражданской позиции, что подразумевало вовлечение его искусства в перипетии ожесточенной политической борьбы. Схожим образом действовал и Джон Хартфилд, подобно Гроссу резко выступавший против романтизации «мировой бойни» (через апеллирование к теме фронтового братства, исключительно частого в 1920-х годах). Необходимость общественного продвижения своих политических взглядов потребовала от них непосредственности изобразительного языка (Г. Гросс) и использования новых выразительных форм, таких как фотомонтаж (Дж. Хартфилд), что естественным образом превращало искусство новой вещественности в фактор политической борьбы. Непримиимо резкая антивоенная позиция в итоге привела обоих художников в лагерь противников формировавшегося в те годы нацистского режима, обличение которого тесно переплелось у них с продвижением антивоенной тематики.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Berlinische Galerie 1988. 4. Auflage / Jörn Merkert (Vw.). Berlin: Berlinische Galerie; Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1989. 557 S.
2. Murray A. Otto Dix and the memorialization of World War I in German visual culture, 1914–1936. London: Bloomsbury Visual Arts, 2023. 240 p.
3. Tatar M. Fighting for life: figuration of war, women and the city in the work of Otto Dix // German Politics & Society, Cultural Transformation and Cultural Politics in Weimar Germany. 1994. No. 32. P. 28–57.
4. Otto Dix. Der Krieg. Radierungen, Zeichnungen / Vf.: F. Löffler. Albstadt: Städtische Galerie Albstadt, 1977. 103 S.
5. Crockett D. The most famous painting of the “Golden Twenties”? Otto Dix and the Trench Affair // Art Journal. 1992. Vol. 51. No. 1. P. 72–80.
6. Marwick A. War and the arts — is there a connection? The case of the two Total Wars // War in History. 1995. Vol. 2. No. 1. P. 65–86.
7. Schwarz B. “Long live (occasionally) tendency in art”: Dix and the Dialectics of Modernism // Bulk J., Dyke J. van. Otto Dix and the New Objectivity. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. S. 62–71.
8. Schubert D. Ein Schützengraben von 1916–1918: Julius Meier-Graefe und Otto Dix 1924 // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 2019. No. 45. S. 275–304.
9. Büttner N. From the trenches into New Objectivity // Bulk J., Dyke J. van. Otto Dix and the New Objectivity. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. S. 72–83.
10. Schubert D. Otto Dix – das Triptychon “Der Krieg” 1929–1932 // Konflikt / Hrsg.: F.R. Pfetsch. Berlin; Heidelberg: [u. a.], 2005. P. 311–331.
11. Dyke J.A. van. Otto Dix’s folk culture // Bulk J., Dyke J. van. Otto Dix and the New Objectivity. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. S. 84–97.
12. Lorenz U., Dix O., Whitford F. Otto Dix: Welt & Sinnlichkeit. Regensburg: Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2005. 336 S.
13. Merz J.M. Otto Dix’ Kriegsbilder. Motivationen – Intentionen – Rezeptionen // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 26. Bd. / Hrsg.: I. Herklotz, K. Krause. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 1999. S. 189–226. <https://doi.org/10.2307/1348710>.
14. Rewald S., Buruma I. George Grosz in Berlin: The relentless eye. New York: Metropolitan Museum of Art, 2022. 180 p.

15. 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.
16. Grosz G. Das Gesicht der Herrschenden Klasse. 57 politische Zeichnungen. Berlin: Malik, 1921. 67 S.
17. Knust H. George Grosz: literature and caricature // *Comparative literature studies, media and society: montage, satire and cultism between the Wars*. 1975. Vol. 12. No. 3. P. 218–247.
18. Das XX. Jahrhundert — ein Jahrhundert Kunst in Deutschland: Altes Museum, neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof / Hrsg.: L. Blunck, A. Pötzscher. Berlin: Nationalgalerie, 1999. 659 S.
19. Dabrowsky M. Photomonteur: John Heartfield // *MoMA*. 1993. No. 13. P. 12–15.
20. Selz P. John Heartfield's "Photomontages" // *The Massachusetts Review*. 1963. Vol. 4. No. 2. P. 309–336.
21. Макаренко К.В. Изображение распятия в немецкой живописи и графике 1920–1940-х гг. // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры*. 2017. № 4 (33). С. 118–121.
22. Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014. 200 с.
23. Третьяков С., Телингатер С. Джон Хартфильд. М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. 80 с.
24. Zervigon A.M. John Heartfield and the agitated image: photography, persuasion, and the rise of avant-garde photomontage. Chicago: University of Chicago Press, 2012. 334 p.

References

1. Merkert, J. (Vw.) (1989) *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Berlinische Galerie 1988*. 4. Auflage. Berlin: Berlinische Galerie; Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. (In Germ.)
2. Murray, A. (2023) *Otto Dix and the memorialization of World War I in German visual culture, 1914–1936*. London: Bloomsbury Visual Arts.
3. Tatar, M. (1994) 'Fighting for life: figuration of war, women and the city in the work of Otto Dix', *German Politics & Society, Cultural Transformation and Cultural Politics in Weimar Germany*, (32), pp. 28–57.
4. Löffler, F. (Vf.) (1977) *Otto Dix. Der Krieg. Radierungen, Zeichnungen*. Albstadt: Städtische Galerie Albstadt. (In Germ.)
5. Crockett, D. (1992) 'The most famous painting of the "Golden Twenties"? Otto Dix and the Trench Affair', *Art Journal*, 51(1), pp. 72–80.
6. Marwick, A. (1995) 'War and the arts – is there a connection? The case of the two Total Wars', *War in History*, 2(1), pp. 65–86.
7. Schwarz, B. (2012) "'Long live (occasionally) tendency in art": Dix and the Dialectics of Modernism', in Bulk, J. and Dyke, J. van. *Otto Dix and the New Objectivity*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 62–71.
8. Schubert, D. (2019) 'Ein Schützengraben von 1916–1918: Julius Meier-Graefe und Otto Dix 1924', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, (45), pp. 275–304. (In Germ.)
9. Büttner, N. (2012) 'From the trenches into New Objectivity', in Bulk, J. and Dyke, J. van. *Otto Dix and the New Objectivity*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 72–83.
10. Schubert, D. (2005) 'Otto Dix – das Triptychon "Der Krieg" 1929–1932', in Pfetsch, F.R. (Hrsg.) *Konflikt*. Berlin; Heidelberg: [u. a.], pp. 311–331. (In Germ.)
11. Dyke, J.A. van. (2012) 'Otto Dix's folk culture', in Bulk, J. and Dyke, J. van. *Otto Dix and the New Objectivity*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 84–97.
12. Lorenz, U., Dix, O. and Whitford, F. (2005) *Otto Dix: Welt & Sinnlichkeit*. Regensburg: Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie. (In Germ.)
13. Merz, J.M. (1999) 'Otto Dix' Kriegsbilder. Motivationen – Intentionen – Rezeptionen', in Herklotz, I. and Krause, K. (Hrsg.) *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 26. Bd. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, pp. 189–226. doi:10.2307/1348710. (In Germ.)

14. Rewald, S. and Buruma, I. (2022) *George Grosz in Berlin: The relentless eye*. New York: Metropolitan Museum of Art.
15. 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.)
16. Grosz, G. (1921) *Das Gesicht der Herrschenden Klasse. 57 politische Zeichnungen*. Berlin: Malik. (In Germ.)
17. Knust, H. (1975) 'George Grosz: literature and caricature', *Comparative literature studies, media and society: montage, satire and cultism between the Wars*, 12(3), pp. 218–247.
18. Blunck, L. and Pötzscher, A. (Hrsg.) *Das XX. Jahrhundert — ein Jahrhundert Kunst in Deutschland: Altes Museum, neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof*. Berlin: Nationalgalerie. (In Germ.)
19. Dabrowsky, M. (1993) 'Photomonteur: John Heartfield', *MoMA*, (13), pp. 12–15.
20. Selz, P. (1963) 'John Heartfield's "Photomontages"', *The Massachusetts Review*, 4(2), pp. 309–336.
21. Makarenko, K.V. (2017) 'Crucifixion as motif in German painting and graphics of 1920–1940's', in *Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture*, (4), pp. 118–121.
22. Bürger, P. (2014) *Theory of the avant-garde*. Moscow: V-A-C Press. (In Russ.)
23. Tretyakov, S. and Telingater, S. (1936) *John Heartfield*. Moscow: State Publishing House of Fine Arts. (In Russ.)
24. Zervigon, A.M. (2012) *John Heartfield and the agitated image: photography, persuasion, and the rise of avant-garde photomontage*. Chicago: University of Chicago Press.

Информация об авторе

Королёва Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных, Российская академия художеств; доцент кафедры зарубежной культуры факультета искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация, korolevaanastasia@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2036-2335>, Researcher ID: GLT-9523-2022, SPIN-код (Science Index): 7307-8704.

Information about the author

Anastasia Yurievna Koroleva, Cand. Sc. (Art History), Senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; Associate professor, The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation, korolevaanastasia@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2036-2335>, Researcher ID: GLT-9523-2022, SPIN-code (Science Index): 7307-8704.

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

Статья поступила в редакцию 06.03.2025; одобрена после рецензирования 27.03.2025; принята к публикации 31.03.2025.

The article was received by the editorial board on 06 March 2025; approved after reviewing on 27 March 2025; accepted for publication on 31 March 2025.