Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 158–177. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (4), pp. 158–177. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.009

Искусство новой вещественности в контексте немецкой художественной школы

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, ResearcherID: GLT-9523-2022, SPIN-код (Science Index): 7307-8704

Аннотация. Статья посвящена изучению роли и места художественной традиции немецкого искусства в формировании эстетических принципов живописи новой вещественности. Системное исследование их генезиса в таком контексте до сих пор не осуществлялось в искусствоведческой литературе, равно как и рассмотрение глубинных причин, объясняющих ретроспективную ориентацию этого творческого направления в целом. Гипотеза исследования объясняет это особенностями духовной атмосферы Веймарской республики на протяжении 1920-х годов, для творческой среды которой было характерно стремление к определению собственной этнокультурной идентичности через подчеркивание сопричастности к деятельности национальной художественной школы. Искусствоведческий анализ произведений Новой вещественности и их сопоставление с работами мастеров немецкого Возрождения и назарейцев, а также представителей реалистической школы (А. Менцеля) и импрессионизма (М. Либермана) позволили выявить ряд важных особенностей ее идейно-художественной программы, до сих пор остававшихся вне сферы внимания исследователей. Так, впервые в научной литературе отмечена общность в подходе к адаптации формальной лексики старонемецкого искусства и реализации задач портретной живописи, характерная для живописных работ художников-назарейцев и произведений Новой вещественности. В статье показано, что ее основным представителям было свойственно всеобъемлющее восприятие и понимание классических произведений немецкого искусства, осмысляемых как целостная художественная система, что проявлялось в умении творчески развивать заложенный в них образный потенциал.
Ключевые слова: искусство Германии, искусство XX века, искусство Веймарской республики, немецкая художественная школа, новая вещественность, портрет, Отто Дикс

Для цитирования: Королёва А.Ю. Искусство новой вещественности в контексте немецкой художественной школы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 158–177. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1249.

© Королёва А.Ю., 2025

Original article

The art of New Objectivity in the context of German artistic school

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, ResearcherID: GLT-9523-2022, SPIN-code (Science Index): 7307-8704

Abstract. The article focuses on the role and significance of the German artistic tradition in shaping the aesthetic principles of New Objectivity painting. However, there has been a lack of systematic research in art literature on the genesis of these principles and the reasons behind the movement's retrospective orientation. The study's hypothesis considers them within the framework of the spiritual atmosphere in the Weimar Republic during the 1920s, which was characterized by the desire to define the ethnocultural identity of modern German painting through emphasizing its proximity to the traditions of the national artistic school. An art-critical analysis of New Objectivity artworks, as well as their comparison with the works of the German Renaissance and the Nazarene Movement, and prominent representatives of the Realist school (A. Menzel) and Impressionism (M. Liebermann), has so far gone unexamined by researchers. Thus, for the first time in scientific literature, a certain similarity was noted in the approach to adapting the formal vocabulary of Old German art, as well as in the realization of the basic tasks of portraiture painting, which is notable in the paintings by Nazarene artists and New Objectivity artworks. The article also shows that the main representatives of this artistic movement were capable of comprehensively perceiving and understanding classical works of German art, viewing them as an integral artistic system. This understanding was crucial for their further creative development and expressive potential.
Keywords: German art, 20-th century art, art of the Weimar Republic, German artistic school, New Objectivity, portrait, Otto DixB

For citation: Koroleva, A.Yu. (2025) 'The art of New Objectivity in the context of German artistic school', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 158–177. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.009. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1249. (In Russ.)

Введение

В искусствоведческой историографии понятие «художественная школа» имеет ряд значений, зачастую весьма заметно различающихся по характеру охватываемой проблематики в зависимости от того, какое содержание вкладывается в него тем или иным автором [1]. Его использование может подразумевать не только определенную национальную школу, но и собственно «школу» как систему педагогических принципов и норм, не говоря уже о школе в значении последователей какого-то одного художника (например, «школа Рафаэля», «школа Брюллова»). Поэтому полисемантическая природа интересующего нас понятия в качестве предпосылки осуществления исследования каждый раз требует более точного определения его содержания, а также обоснования выбранного исследовательского подхода. В настоящей статье понятие «художественная школа» принимается в наиболее широком своем значении в качестве обозначения национальной художественной традиции немецкого искусства в целом, со всеми присущими ей формально-стилевыми и содержательными особенностями. Объектом изучения

служит искусство новой вещественности (*Neue Sachlichkeit*), наименованием которой традиционно объединяются произведения немецких художников, возникшие в период Веймарской республики (1918–1933) и связанные общей установкой на возрождение объективизирующей эстетики миметизма (натуроподобного изображения человека и предметной среды) в качестве защитной реакции на произвольный субъективизм авангардных направлений.

Предметом изучения станут тенденции образно-стилистического развития, сигнализирующие о сопричастности представителей новой вещественности кругу основополагающих творческих установок, под знаком которых начиная с эпохи Возрождения проходило развитие национальной художественной школы немецкого искусства. Важно отметить, что такое стремление отнюдь не было неким подобием «коллективного бессознательного», совсем напротив, поскольку оно представляло собой осознанное стремление к имитации особого «немецкого чувства формы». Названное определение принадлежит Генриху Вёльфлину, чья одноименная монография писалась в те годы, когда новая вещественность представляла собой наиболее заметное явление в немецком искусстве межвоенного времени (в русском переводе книга выходила под заглавием «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса») [2; 3]. Сближение ее художественных результатов с вёльфлиновской концепцией развития искусства выглядит тем более оправданным, что главные теоретики нового направления (а в известном отношении — и практики, если принять во внимание прикладной характер их деятельности по устройству выставок, а значит — и завоеванию общественного признания) Франц Ро и Генрих Хартлауб были учениками и даже научными сотрудниками автора «Основных понятий», переносившими не только его терминологию, но и методы искусствоведческой работы в область современного искусства. Поэтому понятие «художественной школы», основополагающее для исследовательской деятельности Генриха Вельфлина, строившейся как раз на таких обобщениях, выглядит вполне уместным в применении к изучению творчества художников новой вещественности, осуществлявшейся как бы в гравитационном поле классической германской истории искусства.

Обилие реминисценций из произведений немецких мастеров разных эпох позволяет сделать вывод о восприятии ими себя и своего искусства в исторической ретроспективе, когда соотнесение с деятельностью предшественников оказывалось не только допустимым, но и возникало практически в неизбежном порядке, отчего понятие «художественная школа» оказывалось критически важным в процессе самоидентификации, верного определения своей эстетической позиции. Имелся и еще один важный фактор, объясняющий настойчивое стремление к отысканию собственной этнокультурной идентичности художественными средствами. Он заключался в обостренном переживании поражения Германской империи в Первой мировой войне как национального унижения, что имело оборотной стороной стремление к самоутверждению, как минимум в сфере творческой деятельности в качестве своего рода эмоциональной компенсации. Формой его выражения служило упорное отстаивание собственной сопричастности к великим эстетическим достижениям прошлого, ассоциируемым с деятельностью национальной художественной школы.

Необходимость рассмотрения новой вещественности в качестве важного звена в единой и непрерывной художественной традиции немецкого искусства, в известном смысле подводящей итог его историческому развитию, также диктуется еще одним соображением. В отличие от авангардных направлений раннего XX века, она не оставила после себя каких-либо деклараций или манифестов, в которых были бы сформулированы основы свойственного ей искусствопонимания, отчего исследователям в основном приходится реконструировать творческую программу новой вещественности эмпирическим путем, анализируя произведения принадлежавших к ней художников. В этом смысле сопоставление с традициями национальной школы выглядит тем более плодотворным, что дает нам в руки ключ к пониманию ряда базовых эстетических принципов, которыми руководствовались немецкие живописцы 1920-х годов, обращавшиеся в поиске вдохновения к искусству предшественников. Поэтому исследовательская задача нашей статьи состоит в определении точек соприкосновения «творческой программы» новой вещественности с программными установками, под знаком которых проходило развитие отдельных художественных направлений (романтизм, реализм, импрессионизм) и периодов (Возрождение) в истории немецкого искусства. Для сопоставительного анализа, осуществляемого впервые в историографии новой вещественности в систематическом порядке, отобраны такие явления, которые традиционно рассматривались в качестве носителей основополагающих качеств национальной идентичности, выражаемой художественными средствами (о чем, собственно говоря, написано в книге Вёльфлина). Осознавая значительный объем рассматриваемого материала, мы вынесли за скобки изучение проблемы творческого диалога новой вещественности с искусством экспрессионизма, которая в силу своей особой сложности и неоднозначности требует особого внимания.

Искусство Возрождения в Германии и новая вещественность

Указание на многочисленные отсылки к старинному германскому искусству относится к кругу наиболее частых *loci communes* искусствоведческого изучения произведений новой вещественности. К ним относят как заимствования из области изобразительной тематики, так и технические приемы (возвращение к лессировочной живописи, использование деревянной основы, применение практики подготовительного рисунка на грунте), в возвращении к которым усматривается своего рода «защитная реакция» против «обесценивания авангардным искусством ценности станковой живописи» [4, с. 20]. В ряду старонемецких живописцев, чье наследие сыграло важную роль в оформлении творческой концепции новой вещественности, часто фигурируют имена ренессансных художников, произведения которых в 1920-х годах нередко служили в качестве своеобразного эстетического ориентира. Чтобы убедиться в этом, достаточно напомнить, какую роль сыграло изучение и переосмысление их творчества в развитии Отто Дикса, чье собственное искусство буквально перенасыщено аллюзиями на произведения корифеев немецкого Возрождения, начиная с его юношеского автопортрета 1912 года (Детройт, Художественный музей), отмеченного сильнейшим влиянием знаменитого раннего автопортрета Дюрера. Отмечая разные источники влияния в его произведениях, исследователи, помимо Дюрера, называют имена Матиса Готхарта Нитхарта (известного как Маттиас Грюневальд), Ганса Гольбейна Младшего, Ганса Бальдунга Грина [5]. Имелись и свои «культовые образцы» старогерманского искусства, окруженные атмосферой экзальтированного, поистине религиозного поклонения, такие как прославленный «Изенгеймский алтарь», оказавший исключительно сильное воздействие на воображение лидеров новой вещественности, в первую очередь Георга Гросса (в его мастерской на стене висела копия с грюневальдовского «Распятия» с центральной части алтаря) [6, с. 225] и Отто Дикса [7, с. 63–64], в картинах которого исследователями справедливо отмечаются многочисленные заимствования оттуда.

Однако, взятые сами по себе, такие факты еще мало о чем говорят, тем более что изучение истории искусства (и живописи Возрождения в том числе) в такой же, если не в большей, степени играло немалую роль в формировании творческих замыслов у художников авангардных направлений. Чтобы убедиться в этом, следует упомянуть хотя бы «Авиньонских девиц» Пикассо, картину, которая в этом отношении предстает неким подобием замысловатого дадаистского коллажа, умело составленного из изобразительных цитат, почерпнутых из произведений старинного искусства, причем заимствования оттуда, что особенно любопытно, также имели целью обоснование собственной национальной идентичности [8]. Поэтому одних только ссылок на них как на источники творческой инвенции явно недостаточно, чтобы говорить об ориентации на принципы художественной школы. О верности им должно было свидетельствовать нечто совсем иное, куда более существенное, выражающее себя в верном понимании такого «знакового» произведения как целостной художественной системы, смысловое значение которой передается зрителю при помощи различных выразительных средств (технических приемов, стиля, символики) и на разных уровнях эстетического взаимодействия (эмоционально-чувственного, интеллектуального).

Также важнейшим условием полной сопричастности традициям школы должно было служить умение творчески обыгрывать и развивать выразительный потенциал составных элементов такой системы, образуя новые изобразительные комбинации в процессе творческого диалога с предшественниками, не имевшего ничего общего с поверхностной стилизацией (вроде религиозных картин Джино Северини 1920-х годов, повторяющих образцы итальянского кватроченто).

В чем оно заключалось, способен показать искусствоведческий анализ картины Отто Дикса «Портрет доктора Майера-Гарманна» (1926, Нью-Йорк, Музей современного искусства; ил. 1). Главным признаком последовательной ориентации на традицию старонемецкого искусства служит воспроизведение особого иконографического типа живописного портрета, представляющего модель в окружении атрибутов профессиональных занятий, как в знаменитом «Портрете Георга Гисце» Ганса Гольбейна Младшего (1532, Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея, ил. 2). Узнаваемые гольбейновские ассоциации закрепляются фронтальным положением модели, чья грузная фигура, как бы застывшая в оцепенении, размещена строго в соответствии с центральной осью в картине, как в портретах Генриха VIII или Шарля де Моретта. Внушительно представая зрителю, она утверждает идею зрительского присутствия непосредственно в картинном пространстве благодаря цепкому взгляду врача, устремленному перед собой, словно он фокусирован на воображаемом пациенте, с которым нам предлагается себя отождествить. (В таком сближении также присутствует определенная смысловая нагрузка, поскольку доктор Майер-Гарманн, знаменитый берлинский отоларинголог, в пациентах у которого перебывали многие представители пестрого мира музыкально-художественной богемы Берлина 1920-х годов, также был лечащим

1. **Отто Дикс. Портрет доктора Майера-Германна**. 1926. Дерево, масло, темпера. 149,2 × 99,1. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: moma.org

2. **Ганс Гольбейн Младший. Портрет Георга Гизе**. 1532. Дерево, масло. 97,5 × 86,2. Государственные музеи, Картинная галерея, Берлин. Источник: [10]

врачом и самого художника). Впечатление присутствия в картине дополнительно закрепляется реалистически-достоверным показом мельчайших деталей и оптически-иллюзорной трактовкой поверхностей предметов, словно рассматриваемых в упор, как на картинах старых мастеров.

Изображение часов на стене говорит о том, что мимо внимания Дикса также не прошла символика *memento mori*, как в портретах Георга Гисце и других моделей, причем соседство с идолообразной фигурой врача и инструментами его профессии сообщает такому сближению отчетливо иронический

3. **Ганс Гольбейн Младший. Портрет Георга Гизе. Фрагмент**. 1532. Дерево, масло. Берлинская картинная галерея. Источник: wga.hu

характер. К числу атрибутов профессиональных занятий относятся лобное зеркало отоларинголога и рентгеновский аппарат, огромный флуоресцентный экран которого, наподобие огромной сферы, эффектно обрамляет голову врача [9]. При взгляде на него ассоциация с прославленной «Четой Арнольфини» возникает в зрительском сознании практически в обязательном порядке, однако при

более внимательном рассмотрении такое сближение оказывается обманчивым, и даже не только оттого, что эффект затейливой игры отражений на изогнутой стеклянной поверхности также умели мастерски передавать германские художники, вроде того же Гольбейна, изобразившего в портрете данцигского купца стеклянную вазу с бликами по краям, в которой отражается переплет окна (ил. 3). В отличие от ван-эйковского шедевра, где отражение в зеркале показывает двух человек, входящих в комнату (с одним из них зритель может отождествить себя, а другой, по-видимому, является автопортретом ван Эйка), отражение на поверхности стеклянного экрана у Дикса являет взору образ совершенно пустой комнаты. Так идея зрительского присутствия, казалось бы, с такой настойчивостью утверждаемая живописными средствами, превращается в чистую фикцию, что, скорее, способно навеять ассоциации с изощренными экзистенциальными парадоксами дадаизма, которому немецкий художник отдал дань несколькими годами ранее. В этом смысле его картина представляет истинную парадигму магического реализма, непостижимо соединяя впечатление полного визуального правдоподобия показанных предметов (как и всей жизненной ситуации в целом) со столь же обостренным переживанием абсолютной невозможности их сосуществования в единой пространственной среде, вход в которую зрителю оказывается строго запрещен.

Однако столь парадоксальный ход художественного мышления, обнаруживаемый Диксом, вовсе не выглядит исключительным, особенно если вспомнить, сколько раз в картинах Северного Возрождения видимый образ реального мира оборачивался обманчивым призраком, расслаиваясь на разные «уровни нереальности» (если воспользоваться словами из заглавия знаменитой некогда книги С. Сендстрёма о монументальной живописи итальянского Ренессанса) [11]. Оттого «Портрет доктора Майера-Германна» представляется в качестве эталонного образца ретроспективно ориентированного искусства, свидетельствующего о вдумчивом изучении художниками новой вещественности традиций национальной школы и о настойчивом стремлении приобщиться к ним, разделив базовые эстетические ценности и выразительные приемы.

Искусство романтизма, назарейцы и новая вещественность

Эстетический диалог с искусством романтизма осуществлялся художниками новой вещественности на разных уровнях творческой активности, поскольку включал в себя как заимствование и последующее развитие отдельных мотивов в качестве своего рода «спонтанной творческой реакции» на произведения германских романтиков, так и более основательное осмысление идейных положений и принципов творческой деятельности, на которых они основывались. В качестве наиболее непосредственной формы отклика обозначим стилизацию, признаки которой отчетливо видны в портретном искусстве Отто Дикса, иногда в порядке художественного эксперимента имитировавшего стилевую манеру и тематику их произведений, к примеру, работ Фридриха Рунге («Портрет родителей», 1921, Цюрих, Художественный музей; «Новорожденный», 1927, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Что касается признаков общности разделяемых творческих установок и эстетической природы таких работ в целом, то они в новой вещественности, как это ни странно, обнаруживаются преимущественно в сближении с искусством назарейцев: обстоятельство, насколько нам известно, странным образом еще не отмеченное в научной литературе, хотя ссылка на него способна как минимум выявить ряд важных аспектов в картинах немецких художников XX века.

Сближение двух творческих миров, разделяемых периодом времени в одно столетие, вместившее в себя великое множество исторических событий, а также заметной разницей идейно-мировоззренческих установок, тем не менее кажется удивительным только на первый взгляд, поскольку при более внимательном рассмотрении между эстетическими стратегиями, принятыми в искусстве художников-членов Братства святого Луки и живописцев новой вещественности, обнаруживаются определенные признаки близости. Наиболее очевидный критерий, свидетельствующий об этом, состоит в ретроспективной ориентированности художнических усилий, проявляющих себя в старательном воссоздании стилистических средств, технических приемов и до известной степени изобразительной тематики старинного искусства, что в современных условиях заведомо должно было восприниматься в качестве архаизма. Оттого подобный выбор должен был представать в качестве отчетливого выражения принципиальной эстетической позиции, сущность которой состояла — помимо полного неприятия того, что принято именовать «новаторскими тенденциями» в современном искусстве,— в настойчивых поисках собственной национальной идентичности путем подражания культовым образцам старонемецкого искусства. Кроме восхищения эстетическими достоинствами, их почитание в обоих случаях было обусловлено специфическими причинами, порожденными особыми условиями общественно-политической обстановки, когда после катастрофического поражения в войне, будь то наполеоновские войны или Первая мировая

4. **Филипп Фейт. Женский портрет**. Первая половина 1820-х. Холст, масло. 124,5 × 85,2. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва. Источник: newpaintart.ru

(о чем уже упоминалось выше), пробудившиеся тенденции национального возрождения находили выход преимущественно в сфере умственной и творческой активности. Отсюда настойчивое стремление к обретению собственной этнокультурной идентичности, утраченной ранее в условиях нивелирующего господства канонического наднационального начала, олицетворяемого неоклассицистической доктриной в такой же мере, как и изощренными формальными поисками авангардных направлений предвоенного времени.

Однако по мере ее отыскивания художники новой вещественности всё больше обнаруживали себя в положении, отчасти схожем с тем, в котором столетием ранее оказались члены римского братства святого Луки. Благодаря онтологическому сходству, объединяющему обе стилевые системы по пассеистическому признаку, те и другие в качестве условия *sine qua non* должны были разрешить труднейшую задачу, суть которой заключалась в следующем. При таком ретроспективном подходе, который был принят за основополагающую норму у тех и других, главным условием служило умение адаптировать формальную лексику современного искусства (в одном случае позднего академического неоклассицизма, в другом — реалистической манеры с элементами модернистского формотворчества) к стилевым приемам Возрождения (в новой вещественности — Г. Гросс, О. Дикс) и барокко (М. Бекман, отчасти А. Канольд), что таило в себе опасность эклектизма. При этом полученная стилевая амальгама, заведомо исключающая возможность точной временной локализации в силу крайней разнородности формальных слагаемых, тем не менее должна была точно отвечать характеру изобразительного содержания, имеющего однозначную привязку к определенной исторической эпохе, будь то библейские сцены и христианские аллегории назарейцев, либо критика современных нравов у художников новой вещественности. Такое положение дел практически неизбежно побуждает поставить вопрос как о путях выбора стратегии для примирения взаимоисключающих творческих установок, так и о том, до какой степени ее применение оказалось успешным. Оставляя на будущее углубленное искусствоведческое изучение этой интереснейшей темы, упомянем теперь лишь ряд примеров из области портретного жанра, показывающих, насколько похожими в итоге оказались творческие результаты, достигнутые назарейцами и художниками новой вещественности.

Причину сходства следует искать в том, что те и другие столкнулись с одинаковой дилеммой, суть которой состояла в том, что при изображении модели необходимо было в первую очередь выразить духовное начало, составляющее основу сознания человеческой личности (или одно из проявлений гегелевского абсолютного духа), но — в формате станковой картины, *a priori* подразумевавшем показ чувственно постигаемой реальности, что составляло главную его задачу со времени эпохи Возрождения. Формой компромисса, допускавшей разрешение обеих задач в рамках одного живописного произведения, служил показ модели, погруженной в углубленно-сосредоточенное созерцание, полностью изолировавшее от окружающей среды в такой же мере, как и от зрителя. Каким оно оказывалось в практическом осуществлении, можно судить на примере портрета неизвестной молодой женщины в траурном платье кисти Филиппа Фейта из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина (выполнен в первой половине 1820-х годов, ил. 4). Необходимость показа самоуглубленного, даже самоотрешенного состояния героини, представляющей собой, кажется, идеальное художественное воплощение самой способности представления (в терминах теории познания Г.В.Ф. Гегеля), обусловила такие особенности изображения, как статичная, лишенная малейшего намека на движение поза, полное отсутствие мимической игры, устремленный в сторону от зрителя взгляд, исключающий возможность визуального контакта. Однако в отсутствие осознанных проявлений созидающей человеческой воли, как бы усыпленной созерцанием, особое значение обретают натюрмортные мотивы, возвышенные до уровня самостоятельных элементов в предметно-бытовом ансамбле картины, чему содействует не только иллюзионистическая трактовка, доводящая их изображение до уровня «обманок», но и символическое значение, которым они наделены.

Несколько преувеличивая, но с определенным основанием можно заметить, что в женском портрете из московского собрания, а равным образом и в других немногочисленных портретах, выполненных, к примеру, Фридрихом Овербеком («Портрет Франца Пфорра», 1810, Берлин, Старая национальная галерея) и Францем Пфорром («Автопортрет», 1810, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт), заключена, как в прорастающем зерне, портретная концепция искусства новой вещественности. Среди многочисленных женских портретов, составляющих ее галерею, отметим один как обладающий наибольшим сходством с работой из Галереи искусства стран Европы и Америки ГМИИ имени А.С. Пушкина: это портрет дамы кисти неизвестного художника, выполненный около 1930 года (частное собрание в Германии, ил. 5), где модель, погруженная в раздумья, также показана в черном платье и смотрящей в сторону от зрителя. Что особенно важно, художники новой вещественности, подобно своим предшественникам, стремились к тому,

5. **Неизвестный художник. Женский портрет**. Около 1930. Холст, масло. 100 × 71. Германия, частное собрание. Источник: lehr-kunstauktionen.de

чтобы по возможности самоустраниться, как бы сойти со сцены в воображаемом эстетическом диалоге зрителя с произведением искусства, осмысляемым оттого в качестве абсолютно самодостаточного феномена. Зримое выражение такой тенденции нетрудно усмотреть в особом характере трактовки живописной фактуры, лишенной малейших следов прикосновения кисти, что усиливает впечатление созерцания артефакта, возникшего и существующего помимо участия какой-либо творческой воли. Именно здесь, как нам представляется, присутствует еще один исключительно важный признак общности, который объединяет творчество назарейцев и художников новой вещественности. Его суть состоит в том, что не только картине, но и самому картинному изображению сообщается качество некоего эстетического абсолюта, не просто тождественного своему жизненному прототипу, как в искусстве реализма, и даже не идентичного ему, но, напротив, совершенно не зависящего от него (а значит, что особенно важно, и от условий постоянно меняющейся реальности) благодаря пребыванию в области вечно-неизменного и всеобщего, в которой, и только в ней одной, раскрывается истинная природа вещей. В сущности, ее обнаружение, с точки зрения философской основы искусства новой вещественности, и составляло главную творческую задачу художников, разделявших ее основополагающие ценности.

Искусство реализма, Адольф Менцель и новая вещественность

Если близость к романтическому искусству раскрывается в новой вещественности преимущественно на уровне базовых установок, то связь с реализмом обнаруживала себя непосредственно в практике творческой деятельности, что тоже по-своему закономерно, принимая во внимание характер интересов у художников, склонявшихся к отходу от крайностей модернизма ради объективного воссоздания реальности. При этом следует четко разделять приверженность нормам реализма как творческого метода, основанного на принципе социальной типизации и художественного обобщения (что было характерным, к примеру, для портретной живописи новой вещественности), и интерес к местной версии реалистического направления, утвердившейся на немецкой почве благодаря Адольфу Менцелю. В первом случае, когда речь идет о таких знаковых для новой вещественности картинах, как «Портрет писателя М. Херманна-Нейсе» Георга Гросса (1925, Мангейм, Художественный музей, ил. 6) или «Портрет журналистки Сильвии фон Харден» кисти Отто Дикса (1926, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду), имеет смысл говорить о специфическом, свойственном именно реалистическому искусству, подходе к разрешению изобразительной задачи, который соединяет поразительную пристальность художнического видения, особую цепкость взгляда, с остротой и точностью социальной характеристики, отчего такие произведения воспринимаются как совершенное выражение духа межвоенного времени. В равной мере новая вещественность разделила социально-критический подход, свойственный реализму XIX столетия со времени Оноре Домье и Густава Курбе, поскольку ему вослед также показывала картины ужасающей нищеты и убожества (Вернер Хофманн, «Под мостом», 1931–1932, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров), а иногда и тех, кому предстоит изменить существующий порядок вещей (Отто Грибель, «Кочегар», 1920, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров).

Однако с точки зрения поставленной исследовательской задачи куда более важным оказывается осуществление поиска сюжетно-тематических и стилевых аналогов с немецкой версией реалистического искусства, которая на фоне других европейских школ обладала рядом заметных особенностей. Одна из них — присутствие оригинальной типологии так называемых уличных сцен (*die Strassenszenen*), сформировавшейся в искусстве Адольфа Менцеля, в котором присутствуют две разные иконографические версии темы повседневной жизни современного города. Одна представлена картинами с панорамным охватом пространства, показывающими городские виды с толпами прохожих, заполнившими оживленные улицы и бульвары («Выходной день в Париже», 1869, Дюссельдорф, Художественный музей, ил. 7). К другой относятся небольшие жанровые сцены с изображениями малозначительных эпизодов повседневной жизни, рассматриваемых вблизи так, словно мы видим их глазами очевидца, располагающегося совсем неподалеку («В Люксембургском саду», 1876, Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, ил. 8; «Пивная с садом», 1883, Швайнфурт, Собрание Г. Шефера). При всех отличиях, обе изобразительные версии темы обладают рядом схожих особенностей, наиболее существенная из которых заключается в принципе композиционного решения таких картин. Композиция, как правило, составлена из нескольких равноценных фрагментов, представляя собой подобие мозаики самостоятельных сцен, обрамленных городским видом, изображением улицы или парка на заднем плане. Такое живописное построение, при котором отсутствие ясно обозначенного композиционного центра стимулирует движение зрительского взгляда вдоль картинной поверхности, заставляя

6. **Георг Гросс. Портрет писателя М. Херманна-Нейсе**. 1925. Холст, масло. 100 × 101,5. Художественный музей, Мангейм. Источник: old.bigenc.ru

«считывать» все новые подробности и занимательные детали, удачно согласуется с еще одним выразительным приемом. Его суть состоит в том, что точка наблюдения обычно размещается несколько выше уровня голов идущих по улице людей, создавая впечатление хаотического «броуновского движения», настоящего человеческого «муравейника», каким являлся образ современного мегаполиса воображению художника, сформировавшегося как творческая личность в эпоху бидермейера («После полудня в саду Тюильри», 1867, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Что особенно интересно, это движение всегда разнонаправленно, не имеет общего центра, поскольку фигуры устремляются в разные стороны, как бы подчиняясь мощной центробежной силе, что усиливает впечатление разобщенности и внутреннего отчуждения (качество душевной природы, свойственное, в первую очередь, самому Менцелю). Подразумевая несопричастность художника (а также зрителя) показываемым жизненным эпизодам, существующим как бы помимо его творческой воли, использование такого приема задает эмоциональную дистанцию, не позволяющую уловить

7. **Адольф Менцель. Выходной день в Париже**.
1869.
Холст, масло.
48,4 × 69,5.
Художественный музей, Дюссельдорф.
Источник:
The Yorck Project, 2002[1]

8. **Адольф Менцель. В Люксембургском саду**.
1876.
Холст, масло.
21 × 28.
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва.
Источник: collection.pushkinmuseum.art

[1] The Yorck Project. 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM). 2002. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

внутренний духовный смысл в той «суете сует», что открывается взгляду среди больших городов, обитатели которых словно не замечают друг друга, лавируя среди лабиринтов улиц, бульваров и площадей.

К иконографическому типу «уличной сцены», разделяющей ряд общих признаков с произведениями Адольфа Менцеля, принадлежит большое количество работ у художников новой вещественности, показывающих повседневную жизнь Веймарской республики, теперь рассматриваемую как бы в упор, с предельно близкого расстояния, отчего ее социальные контрасты и противоречия становятся особенно заметными, особенно больно ранящими глаз. Такие сцены встречаются у Рудольфа Шлихтера («Хаусвогтайплатц», ок. 1926, Оффенбах-ам-Майн, собрание Кристины и Фолькера Хубер) и Отто Дикса («Уличная сцена. Дюссельдорф», 1923; «Дамы и господа», 1922, обе — частное собрание). Особенно много их было у Георга Гросса, который, однако, внес в нее ряд заметных корректив. Стремясь усилить впечатление разобщенности, он, как это было принято в искусстве кубизма, показывал фигуры прохожих видимыми с разных точек зрения, иногда — разбросанными на плоской поверхности листа, словно в виде проекции, что еще более усиливает мозаичное впечатление от композиции, подобранной из разных фрагментов (лист 1 из серии «*Ecce homo*», 1922–1923, литография). В других случаях художник прибегает к фрагментации изображаемого, используя резкие композиционные срезы, создающие впечатление «стоп-кадра», отчего показываемый мотив, будь то чье-то лицо или фигура прохожего, как бы замирает на ходу, резко отделяясь от панорамы улицы («Уличная сцена (Курфюрстендамм)», 1925, Мадрид, Национальный музей Тиссен-Борнемисса, ил. 9). Неизменным оказывается одно: каждая фигура предстает изолированной от остальных, существуя в собственном духовном и пространственном измерении, полностью отчужденная от окружающих («Променад», 1930, частное собрание). Важным в связи с этим также является то, что взгляды идущих обычно не встречаются, каждый смотрит перед собой, не замечая никого вокруг.

Чтобы закрепить впечатление необратимого распада социальных связей, художник строит траектории движения каждого из персонажей таким образом, что они обычно располагаются параллельно друг другу, что априори исключает какое-либо эмоциональное взаимодействие между ними («Сумерки», 1922, Мадрид, Национальный музей Тиссен-Борнемисса, ил. 10; «Прохожие. Берлин», 1926, Берлин, Собрание Юдин). Такое впечатление усилено благодаря тому, что в некоторых листах уровень земной поверхности резко поднят, отчего движению сообщается заметно ускоренный характер, что еще больше отделяет людей друг от друга. В целом, такое композиционное построение было призвано выявить внутренне конфликтный характер современной жизни, показать ее кризис, что отчетливо заметно при сравнении, к примеру, с городскими видами немецких художников-импрессионистов, которые, как Лессер Ури, старательно избегали показа социальных контрастов, концентрируясь преимущественно на переживании неуловимых зрительных впечатлений.

Импрессионизм и новая вещественность

На первый взгляд, опыт немецкого импрессионизма не сыграл заметной роли в развитии искусства новой вещественности. Интерес к передаче мимолетной игры света на поверхности предметов и постоянным изменениям состояния атмосферной среды всегда оставался для нее чуждым, поскольку ее эстетическая программа подразумевала необходимость выявления основополагающих, неизменно-вечных сущностных свойств окружающего мира (это особенно хорошо видно на примере пейзажей Карла Гроссберга и натюрмортов Александра Канольда и Георга Шольца). Иногда даже выбор сюжетной тематики у художников новой вещественности выглядит откровенной насмешкой над содержанием хорошо известных импрессионистских картин: в этом смысле «Птичий ад» М. Бекмана (1937, частное собрание) представляется не чем иным, как язвительнейшей насмешкой над знаменитой «Аллеей попугаев» М. Либермана (1902, Бремен, Кунстхалле) с ее поистине райскими красками идиллического паркового пейзажа. Однако в жанровых сценах Либермана с их меланхолически-созерцательными интонациями оживает такое же ощущение отчужденности от показываемого мира, которое свойственно искусству новой вещественности, внимательно рассматривающему мир как бы с некоторого удаления, чтобы оставаться неизменно беспристрастным.

По нашему мнению, имеет смысл выделить как минимум три признака сходства, существующего между новой вещественностью и стилевым направлением немецкого импрессионизма конца XIX – начала XX века, определяемых в первую очередь его национальным своеобразием, хорошо заметным в сравнении с другими европейскими школами.

Во-первых, в зрелых работах Макса Либермана, которые представляются в качестве эталона германского импрессионизма, тончайшая живописная передача атмосферных эффектов, оставляющая впечатление изменчивости натурного мотива, соединяется с тщательно выстроенной

9. **Георг Гросс. Уличная сцена (Курфюрстендамм)**. 1925. Холст, масло. 81,3 × 61,3. Национальный музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид. Источник: museothyssen.org

10. **Георг Гросс. Сумерки**.
1922.
Бумага, акварель, чернила.
52,3 × 40,5.
Национальный музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид.
Источник: museothyssen.org

11. **Макс Либерман. Время отдыха в амстердамском приюте**. 1882. Холст, масло. 78,5 × 107,5. Художественный институт Штеделя, Франкфурт-на-Майне. Источник: heathermccaw.wordpress.com

композиционной структурой и кропотливой проработкой картинной поверхности, сообщающими таким произведениям характер редкого эстетического совершенства, достижение которого оказывается куда важнее переживания ускользающих оптических эффектов освещения. По удачному выражению исследователя, творческому подходу Либермана было свойственно «понимание станковой картины как эстетического объекта, а не визуального рассказа» [12, с. 169]. Редкое для Европы 1920-х годов осознанное стремление к достижению художественного совершенства, при котором законченное произведение воспринимается в первую очередь как эстетический образец (причем суждения выносятся в согласии с традиционными критериями, когда оцениваются рисунок, колорит или композиционное построение), в равной степени отличало искусство новой вещественности, что легко объясняется его стремлением к воссозданию традиционных форм, принципов и даже технических приемов станковой живописи.

Во-вторых, свойственное ему стремление к раскрытию экспрессивного потенциала картинного колорита также находит аналогии в живописи немецкого импрессионизма, который (в отличие от французской школы) имел ряд специфических черт в том, что касалось цветового строя картин. Если говорить о Либермане, то особенность его творческого метода заключалась в том, что художник (по крайней мере, в зрелый период творчества) избегал писать объекты, помещенные в яркий поток света, предпочитая мотивы затененных аллей или поросших деревьями двориков («Время отдыха в амстердамском приюте», 1882, Франкфурт-на-Майне, Художественный институт Штеделя, ил. 11), что в куда большей степени приближало его к Вермеру и голландским живописцам XVII века, чем к современникам-французам. Снижение интенсивности освещения имело естественным следствием необходимость введения ярких цветовых акцентов как единственной возможности избежать потемнения общего тона картины, поверхность которой у Либермана испещряется сложным декоративным узором, образованным ярко-алыми платьями воспитанниц или пестрой расцветкой перьев попугаев, притаившихся в тени. Схожую

тенденцию к усилению локального цвета несложно также уловить у художников новой вещественности в их натурных сценах, где выразительными колористическими акцентами усиливается эмоциональная экспрессия образов.

Наконец, отметим определенное сходство образного решения, существующее между ней и той линией стилистической эволюции в немецком импрессионизме, которую отличала склонность к выразительности колористических сочетаний и драматической патетике содержания. Ее образуют работы Ловиса Коринта («На бойне», 1893, Штутгарт, Государственная картинная галерея) и Макса Слефогта («Танец смерти», 1896, Швайнфурт, музей Георга Шефера), некоторые поздние композиции Макса Либермана («Самсон и Далила», 1902, Франкфурт-на-Майне, Художественный институт Штеделя). Если не принимать их во внимание, то сложно объяснить, к примеру, генезис трагических аллегорий Макса Бекмана («Ночь», 1919, Дюссельдорф, Художественный музей земли Северный Рейн-Вестфалия), экспрессивная стилистика которых, равно как и иносказательное содержание, заметно выделяет их на общем фоне искусства новой вещественности.

Выводы

Анализ живописных произведений новой вещественности, рассматриваемых в общем контексте исторического развития немецкой художественной школы начиная с эпохи Возрождения до начала XX века, позволил сделать ряд важных выводов, объясняющих причины ретроспективной ориентации этого творческого направления и уточняющих ряд положений его эстетической программы.

В первую очередь, выдвинуто предположение, что наиболее заметным его представителям было свойственно стремление к настойчивому утверждению собственной национальной идентичности, осуществлявшемуся за счет постоянных отсылок к достижениям старонемецкого искусства и остроумному обыгрыванию заимствованных оттуда изобразительных и содержательных мотивов в порядке своеобразного творческого диалога с произведениями, возникшими в эпоху Возрождения и в XIX столетии.

Также удалось установить определенную общность в подходе к творческой интерпретации национального художественного наследия, который был свойствен как членам Братства святого Луки, именовавшим себя назарейцами, так и мастерам новой вещественности.

С другой стороны, обнаружены признаки типологической близости, существующие между их произведениями и работами крупнейшего немецкого художника-реалиста XIX века Адольфа Менцеля и выражающиеся, в частности, в использовании схожих выразительных приемов, что заметно в изобразительной трактовке темы повседневной жизни современного города (типология «уличных сцен», die Strassenszenen).

В качестве источника художественных влияний куда меньшее значение для новой вещественности имело искусство немецкого импрессионизма, хотя обе творческие тенденции сближает одинаковое понимание роли картинного колорита как важнейшего фактора образной экспрессии, а также отношение к законченному живописному произведению в первую очередь как к эстетическому объекту, что было в целом нехарактерно для искусства западноевропейского модернизма 1920–1930-х годов.

Список источников

1. Носикова К.А. Понятие «художественная школа» в искусствоведении // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2024. № 4 (54). С. 62–69.
2. Wölfflin H. Die Kunst der Renaissance Italien und das deutsche Formgefühl. München: F. Bruckmann AG, 1932. 224 S.
3. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М.: Юрайт, 2025. 181 с.
4. Беликова М.А. Репрезентация современного города и технического прогресса в работах художников Новой вещественности (Германия, 1920–1930-е годы) : автореф. дис. … кандидата искусствоведения [Место защиты: Государственный институт искусствознания]. М., 2023. 33 с.
5. Петракова Е.А. Отто Дикс и старые мастера: к вопросу об интерпретации картин старых мастеров в искусстве XX века // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. 2005. Том 2. С. 111–121.
6. Flavell M.K. George Grosz: a biography. New Haven and London: Yale University Press, 1988. 352 p.
7. Murray A. A war of images: Otto Dix and the myth of the war experience // Aigne Journal. 2014. № 1 (5). P. 56–69.
8. Lubar R.S. Narrating the nation: Picasso and the Myth of El Greco // Picasso and the Spanish tradition / ed. J. Brown. New Haven: University Press, 1996. P. 26–60.
9. Patel A.L. Laryngology in art. The Portrait of Dr Wilhelm Mayer-Hermann // Otolaryngology Head Neck Surgery. 2016. № 6 (155). P. 1012–1013.

10. Janson H.W., Janson D.J. The story of painting: from cave painting to modern times. New York: Random House Value Publishing, 1985. 164 p.
11. Sandström S. Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1963. 260 p.
12. Омельяненко М.В. Эволюция художественного метода Макса Либермана в контексте европейского искусства второй половины XIX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 3 (52). С. 166–170.

References

1. Nosikova, K.A. (2024) 'The concept of "art school" in art history', *Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts*, (4), pp. 62–69. (In Russ.)
2. Wölfflin, H. (1932) *Die Kunst der Renaissance Italien und das deutsche Formgefühl*. München: F. Bruckmann AG. (In Germ.)
3. Wölfflin, H. (2025) *Italian and German Renaissance art*. Moscow: Yurayt. (In Russ.)
4. Belikova, M.A. (2023) *Representation of a modern city and technical progress in the works by New Objectivity painters (Germany, the 1920s–1930s)*. Cand. Art Sc. thesis. Absrt. Moscow. (In Russ).
5. Petrakova, E.A. (2005) 'Otto Dix and Old Masters: towards the interpretation of Old Masters paintings in the 20th century art', *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts*, (2), pp. 111–121. (In Russ.)
6. Flavell, M.K. (1988) *George Grosz: a biography*. New Haven and London: Yale University Press.
7. Murray, A. (2014) 'A war of images: Otto Dix and the myth of the war experience', *Aigne Journal*, (1), pp. 56–69.
8. Lubar, R.S. (1996) 'Narrating the nation: Picasso and the Myth of El Greco', in Brown, J. (ed.) *Picasso and the Spanish tradition*. New Haven: University Press, pp. 26–60.
9. Patel, A.L. (2016) 'Laryngology in art. The Portrait of Dr Wilhelm Mayer-Hermann', *Otolaryngology Head Neck Surgery*, (6), pp. 1012–1013.
10. Janson, H.W. and Janson, D.J. (1985) *The story of painting: from cave painting to modern times*. New York: Random House Value Publishing.
11. Sandström, S. (1963) *Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
12. Omelyanenko, M.V. (2020) 'The evolution of Max Liebermann's method and European art of the second half of the 19th century', *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture*, (3), pp. 166–170. (In Russ.)

Информация об авторе

Королёва Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, 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, ResearcherID: GLT-9523-2022, SPIN-код (Science Index): 7307-8704.

Information about the author

Anastasia Yurievna Koroleva, Cand. Art Sc., Senior Researcher of the 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, ResearcherID: 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 31.10.2025; одобрена после рецензирования 14.11.2025; принята к публикации 20.11.2025.
The article was received by the editorial board on 31 October 2025; approved after reviewing on 14 November 2025; accepted for publication on 20 November 2025.