

## ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР – СКУЛЬПТОР

Королева Анастасия Юрьевна  
Кандидат искусствоведения, доцент,  
научный сотрудник Российской  
академии живописи, ваяния и зодчества  
Ильи Глазунова.  
Россия, г. Москва.  
korolevaanastasia@rambler.ru

### Аннотация

Имя Эрнста Людвиг Кирхнера практически не рассматривается в ряду мастеров скульптуры. Однако, наряду с Эрнстом Барлахом и Вильгельмом Лембруком, он принадлежит к числу крупнейших мастеров скульптуры первой трети XX века.

В статье рассматриваются различные периоды творчества художника и их отражение в искусстве скульптуры – от романтических увлечений народным искусством, в том числе африканским, и классического экспрессионизма до неореализма «Новой вещественности». Рассматриваются специфические особенности произведений пластики в зависимости от возможностей разного материала, их отношение к произведениям живописи, а также роль этого вида искусства в творчестве мастера.

**Ключевые слова:** Кирхнер, скульптура, пластика, экспрессионизм, «Новая вещественность».

### Библиографическое описание для цитирования:

Королева А.Ю. Эрнст Людвиг Кирхнер – скульптор // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 74-84. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/13/>

Людвиг Кирхнер – основоположник немецкого экспрессионизма и центральная фигура основанной 7 июня 1905 года группы «Мост» – известен широкой публике, в первую очередь, как живописец и график. Его имя практически не рассматривается в ряду мастеров скульптуры. Однако, наряду с Эрнстом Барлахом и Вильгельмом Лембруком, он принадлежит к числу крупнейших мастеров скульптуры не только экспрессионизма, но и вообще искусства первой трети XX века.

Менее известно, что после окончания Первой мировой войны Кирхнер, постепенно дистанцирующийся от экспрессионизма, сближается с эстетикой «Новой вещественности», основные идеи которой выражает именно средствами скульптуры. Из 140 известных скульптурных произведений мастера (включая произведения прикладного искусства) более половины было уничтожено, однако известно нам сегодня по фотографиям или будучи изображенными в произведениях живописи или графики.

Начавшееся еще в эпоху модерна увлечение художниками смежными видами искусств в нулевые годы еще не потеряло своей силы и было явлением довольно ординарным. Среди членов новой группы первым к искусству пластики обращается Эрих Хеккель: так, в начале 1907 года Ада Нольде упоминает «суровой красоты деревянную скульптуру» [5, с. 87], которую Хеккель выставил в своей комнате. Что это было за произведение, сегодня неизвестно, так как многие из работ этого раннего периода вообще не сохранились. Однако на одной из фотографий, сделанной Кирхнером, где запечатлен молодой художник в своей мастерской вскоре после получения диплома архитектора-инженера, на заднем плане хорошо видны скульптурные изображения, чье авторство сегодня без сомнений признано за Хеккелем. Таким образом, очевидно, что Кирхнер был хорошо знаком с ранними скульптурными поисками своего коллеги по цеху. Однако неизвестно, обращался ли в эти годы к скульптуре сам Кирхнер, чьи наиболее ранние вещи в этом виде искусства датируются 1909 годом.

Известно, что на выставке группы «Мост» в дрезденской галерее «Арнольд» Кирхнер впервые представил несколько произведений мелкой пластики, однако они не были зафиксированы в каталоге. А уже двумя годами позже на других выставках группы в Берлинской галерее «Штурм» и художественном салоне Фрица Гурлита, а также в Кельне он выставляет уже полноразмерные фигуры [3, с. 13].

Существует версия [4, с. 14], что обращение Хеккеля и Кирхнера к скульптуре было связано с потребностью в утилитарных предметах, а ранние «Кариатиды» были консолями книжных полок или мебельными ножками. Примером чего являются «Кариатиды» Хеккеля 1906 года (Музей искусств и ремесел, Гамбург) и Кирхнера 1910 года (частное собрание), что подтверждает и их стандартный размер – около 43-45 см в высоту. Тема эта, к слову, не изживет себя в самом начале деятельности Кирхнера в качестве скульптора, а будет возникать в его творчестве в разные периоды, особенно после Первой мировой войны, и будет на самом деле связана с необходимостью обустройства собственного быта.



Рис. 1. Э.А. Кирхнер. Стоящая девушка. Кариатида. Дерево, 1910, в. - 43,3 см, ч.с.

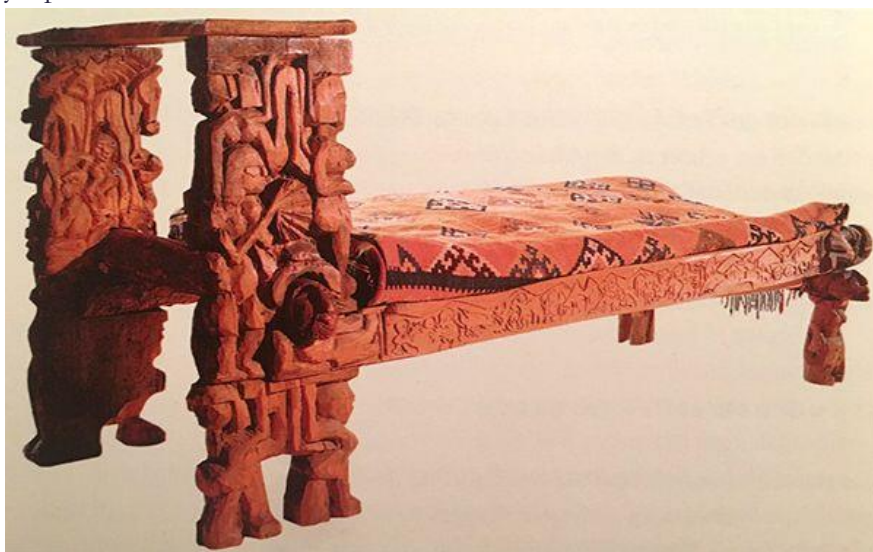


Рис. 2. Э.А. Кирхнер. Кровать для Эрны Кирхнер. Дерево, 1919, 108x110x244 см, Музей Кирхнера, Давос.



Рис. 3. Э.А. Кирхнер. Дорис и Хеккель за столом. Холст, масло. 1910, 120x120. Частное собрание.

Вырезанная из цельного куска дерева «Кариатида» Кирхнера (рис. 1) имеет выразительно закрытую форму. Согнув перед собой левую руку, девушка держит себя за правое плечо, словно стесняясь или озябнув. Ее жест, очевидно, является желанием передать естественное или даже скорее рефлекторное движение тела, нежели продемонстрировать знакомство с образцами классической иконографии. Отчетливые вертикальные следы-углубления от резца создают ощущение оживления формы с помощью средств светотени. В отличие от хеккелевской фигурка не раскрашена, а лишь слегка подкрашена коричневым тоном (лицо и спадающие на плечи волосы). Художник ценит выразительность нерасчлененного блока, пластическую объемность, материальную наполненность формы. Их утрированная выразительность сродни колористической и образной экспрессии живописных работ тех лет.

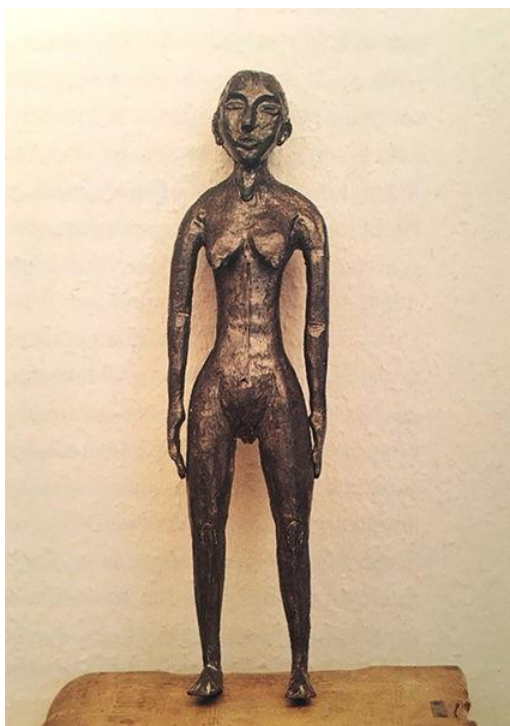
Нетрудно заметить, что появление таких произведений в творчестве Кирхнера совпало с той фазой стилистического развития его живописи, которая характеризуется усложнением композиционного строя, виртуозными пространственными решениями. Достаточно посмотреть на картину «Дорис и Хеккель за столом» (рис. 3), где изображены «Додо», дрезденская подруга Кирхнера, за душевным разговором с Хеккелем. В картине мы видим на столе уже знакомую нам фигуру.

Все эти приемы, такие как использование повышенной точки зрения, угловые ракурсы и другие, есть не что иное, как попытка увидеть пространство по-другому, это способ расширения пространства и уточнение местоположения изображенных объектов в нем.

Хотя первенство в занятиях скульптурой принадлежало именно Хеккелю, в отличие от Кирхнера, который обращался к этому виду искусства на протяжении всей своей жизни, Хеккель вскоре охладевает к скульптуре.

Дальнейшие опыты Кирхнера в искусстве скульптуры связаны не только с деревом, но также с глиной и камнем. В выполненной из металла обнаженной (рис. 4) чувствуется сильное влияние африканской пластики, выраженное во фронтальности, широкой постановке ног, параллельности рук и ног. Исследователями отмечается прямая взаимосвязь с нигерийским рельефом из Бенина, находящимся в коллекции Дрезденского музея народного искусства и зарисованным Кирхнером. Увлечение

африканским искусством, и так ставшее общим местом для мастеров авангарда первой волны, получило новый импульс в связи с проходившими в 1909-1910 годах тематическими выставками в рамках проекта «Африканская деревня» в Дрезденском ботаническом саду. Знакомство с обычаями, традициями, музыкальными инструментами, танцами, охотничьим оружием, а также традиционными ремеслами, в том числе резьбой по дереву, привело к появлению целого ряда работ на африканскую тематику. Интерес к теме был подогрет и выставками Ван Гога (1905) и П. Гогена (1910). Будучи очарованными африканской скульптурой, Кирхнер с Хеккелем даже работают с темнокожими натурщиками – артисткой Милли и цирковым атлетом по имени Сэм.



*Рис. 4. Э.А. Кирхнер. Обнаженная, олово, 1913, высота 33 см. Частное собрание.*

Именно увлечение африканским искусством сделало дерево главным материалом Кирхнера. Он был и ранее знаком ему по занятиям ксилографией. Однако дополнительное очарование ему придавало то, что именно из него изготавливали свои скульптуры Гоген и простонародные африканские ремесленники. Дерево вызывало симпатию художника и как наиболее органический материал, цвет и фактуру которого он всегда стремился сохранить, дополняя его лишь восковой мастикой или легкой тонировкой естественных оттенков. В то время как бронзу, требующую предварительной модели, вылепленной из глины, считал нехудожественным материалом. В работе с деревом Кирхнер особенно ценил участие художника во всех этапах создания работы и непосредственный контакт мастера с окончательным вариантом самого произведения.

Кирхнер неоднократно подчеркивал и особую пользу занятий скульптурой для своих графических и живописных работ, отмечая, что «занимаясь созданием пространственных фигур, он придает большую законченность своим плоскостным работам» [3, с. 42]. Начиная с антропоморфных мотивов кирхнеровских «кариатид» и консолей, основным мотивом его пластических произведений была фигура человека.

Благодаря долгим часам, проведенным за рисованием с натуры, в особенности знаменитым 15-минутным штудиям обнаженной натуры, устраиваемым коллегами по «Мосту», Кирхнер с легкостью вырезал человеческие фигуры и без моделей.

Художник намеренно развивал в себе умение видеть человеческую фигуру в каждом, пригодном для резьбы, полене. Он писал: «В каждом стволе прячется человек и ждет пока его “очистят”» [3, с. 42]. Подтверждением тому могут служить рисунки Кирхнера 1912 года. Увлечение естественными культурами приводит Кирхнера «в Индию», и в 1911 году он копирует росписи Аджанты по английскому изданию (Griffiths J. The painting in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta, Kandesh, India, Lnd, 1896) из библиотеки архитектора Вильгельма Крайза, в проектном бюро которого в эти годы работал Хеккель [1, с. 356-361].

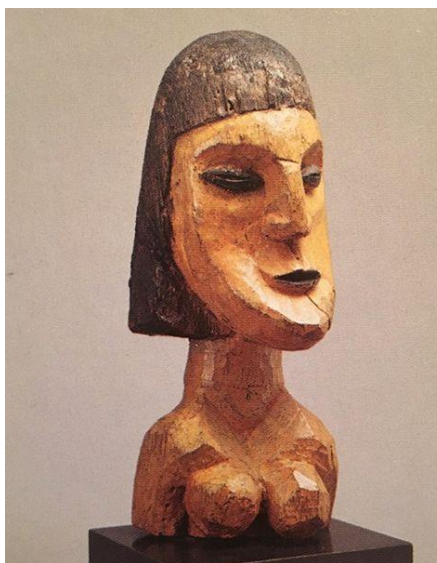


Рис. 5. Э.А. Кирхнер. Женский портрет. Эрна Шиллинг. Дерево, 1913, высота 35 см, Национальная галерея, Вашингтон.

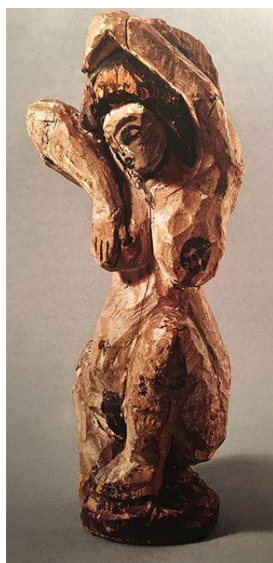


Рис. 6. Э.А. Кирхнер. Сидящая на корточках. Дерево, 1910, высота 33 см, частное собрание.

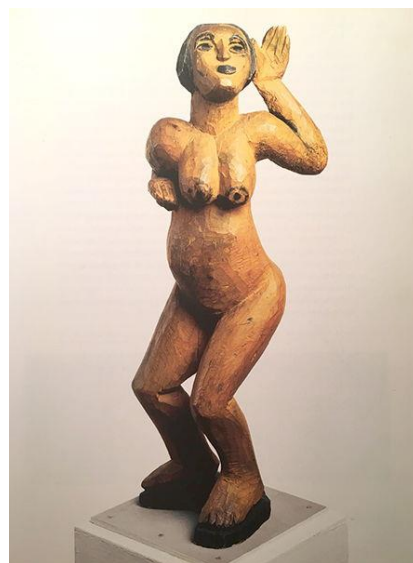


Рис. 7. Э.А. Кирхнер. Танцующая. Дерево, 1911, высота 87 см, Стейделикмузеум, Амстердам.

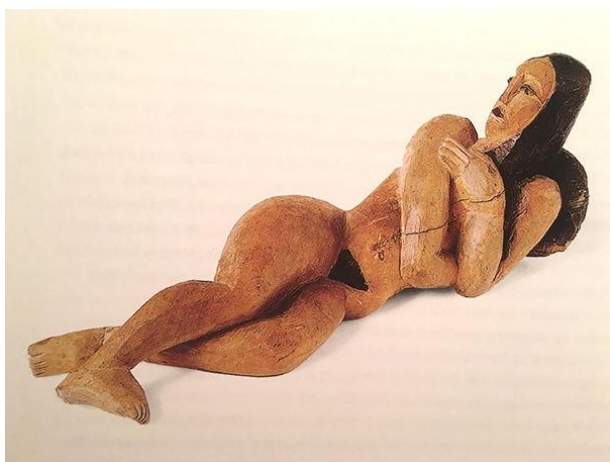


Рис. 8. Э.А. Кирхнер. Лежащая. Дерево, 1912, длина 70 см, Художественные собрания, Дрезден.

К началу 1910-х годов относятся статуэтки, многие из которых известны преимущественно по фотографиям мастерской художника. Как правило, это грубо обработанные по фактуре фигуры с деталями, прорисованными темной краской, с искаженными укороченными пропорциями и анатомической деформацией. Это преимущественно женские фигуры, сидящие и лежащие, стоящие и танцующие. Легкие изгибы тела и едва уловимые движения лишь подчеркивают своеобразную выразительность этих скорее некрасивых и потому обостряющих правдоподобие воспринимаемых тел (рис. 5-8). Тонкий эротизм погружает нас в тот мир богемы (полусвета), в который окунулся Кирхнер в Берлине. То же наблюдается и в живописи. Теперь на место натюрмортов и интерьеров дрезденского периода приходят многофигурные композиции «оскульптуренных» фигур. Теперь скульптура для Кирхнера становится не вспомогательной, а самостоятельной сферой деятельности. И теперь уже скорее скульптура оказывает влияние на развитие живописи. Теперь важной самостоятельной темой становится передача эмоциональных состояний, то, что можно назвать поэзией переживаний. И в живописи, и в скульптуре ключевыми становятся жесты и лица, выражающие внутреннее состояние человека. Размышления, любовные и эротические переживания – вот главные темы.

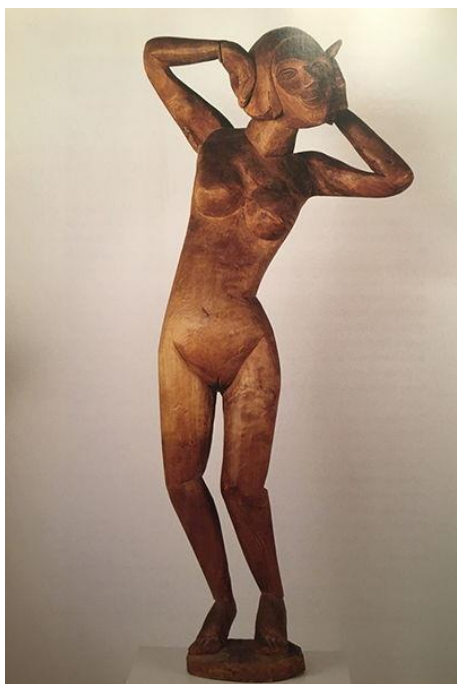


Рис. 9. Э.Л. Кирхнер. Танцующая Герда. Дерево, 1912, высота 134 см, частное собрание.

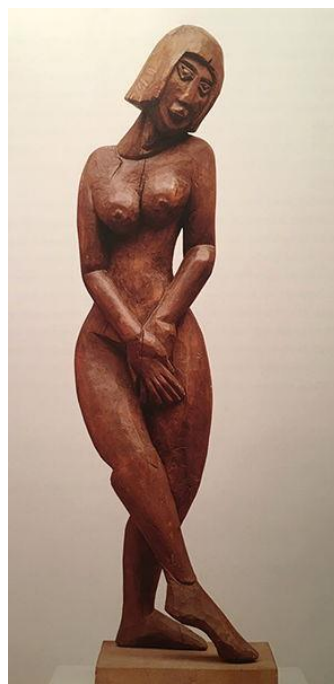


Рис. 10. Э.Л. Кирхнер. Обнаженная, прикрывающаяся руками. Дерево, 1912, высота 98 см, Национальный музей, Берлин.

В 1914 г. у Кирхнера появляются первые покровители: Бото Граф – археолог из Йены, в чьей коллекции уже были работы Либермана, Мунка и Нольде, а также философ и коллекционер Эберхард Гризебах. Первый приобрел «Танцующую Герду» (рис. 9) и «Обнаженную, прикрывающуюся руками» (рис. 10). Эта наполненная необыкновенным изяществом и чувственностью «классицистическая фаза» заканчивается довольно быстро, вместе с началом Первой мировой войны, ставшей для Германии драмой вселенского масштаба и частного характера одновременно.

Уже в 1915 году мы наблюдаем усиление лапидарности формы и невиданную концентрацию пластической энергии, которая постепенно оборачивается неведомым ранее Кирхнером символизмом.

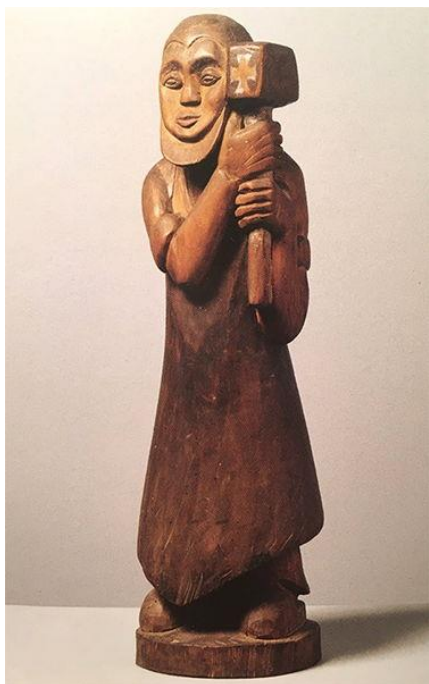


Рис. 11. Э.А. Кирхнер. Железные кузнецы. Кузнецы Хагена. Модель I. 1915. Дерево, высота 61 см, частное собрание.



Рис. 12. Э.А. Кирхнер. Железные кузнецы. Кузнецы Хагена. Модель II. 1915. Дерево, высота 31 см, Фольксвангмузеум, Эссен.

Благодаря Графу Кирхнер познакомился с хагенским торговцем Карлом Эрнстом Остхаузенем, который передал художнику два крупных заказа: «Железные кузнецы. Кузнецы Хагена» (рис. 11-12) и рельеф «Солдатская смерть» (1916). Выполнение первого было прервано начавшейся войной. Реализация проекта приостановилась на этапе проектирования. Наряду с зарисовками до нас дошли три деревянные модели (модель III – известна только по фотографии). Художественный образ этих вырезанных из дерева фигур полон монументальности и внутренней силы, точно рассчитанные жесты, уверенная моделировка формы и обилие гладких поверхностей создают выразительный образ народных защитников города. Второй заказ также известен по сохранившемуся рисунку и фотографии гипсовой модели. Этот гигантский 5-метровый рельеф, предполагаемый быть вырезанным из базальта, хранит на себе отпечаток того народного искусства, чья «примитивная» выразительность так пришлась по вкусу экспрессионистической эстетике. Остается только догадываться, какое впечатление должно было бы производить на человека это, пожалуй, единственное столь масштабное произведение экспрессионизма, в целом мало рассчитанное на монументальный эффект.

В 1915 году Кирхнер в разгар военных действий добровольцем записывается в артиллерийские войска, превентивно, чтобы не попасть в пехоту по призыву. Несколько месяцев, проведенных в учебке, плодотворно сказываются на художественных занятиях, он начинает рисовать лошадей (в основном, это любимая кобыла Нелли) и всадников, сохраняя приверженность все той же стилистике.

Нерасчлененность формы компактно собранных фигур всадника и лошади (рис. 13) на первый взгляд производит впечатление напряженно сжатой пружины, распрямление которой грозит катастрофой, словно выражающей ужас от актуальных событий жизни художника, безумно боявшегося оказаться на фронте.



Рис. 13. Э.А. Кирхнер.  
Всадник. Дерево, 1915, высота  
52 см, частное собрание.



Рис. 14. Э.А. Кирхнер. Парень  
с киркой. Дерево, 1919, высота  
62 см, частное собрание.



Рис. 15. Э.А. Кирхнер.  
Печальная девушка. Дерево,  
1921, высота 63 см,  
Штеделевский художественный  
институт, Франкфурт-на-  
Майне.

Проблемы со здоровьем и строгость военной муштры уже в 1917 году приводят мастера к нервному срыву и вынужденному лечению в санатории. В горах Швейцарии он начинает работать с кедровой сосной, которая легко режется, а поверхность поддается полировке, создавая эффект глянцевой поверхности. Отказ от дробной формы и шероховатой вибрирующей поверхности произведения вкупе с новой монолитностью формы сближает произведения этого этапа с эстетикой «новой вещественности» (рис. 14-15). Работы этого времени отражают общее тяготение европейского искусства к архаике как миру ясности и гармонии, выраженному идеальной симметрией, статикой, фронтальностью, фиксирует вступление художника в новую стилевую фазу зрелости и равновесия. Оно выражается в обращении к архетипическим темам: дружбе, материнству и пр.

Фигуры 1920-30-х годов становятся все «вещественнее», с 1924 года художник вводит в свои скульптуры цвет. Герои выглядят все более замкнутыми, словно капсулирующими внутри себя ту неумную энергию, которая определяла характер работ предыдущего периода. Сравнение сходных мотивов, использованных Кирхнером в произведениях скульптуры и живописных полотнах, демонстрирует, что именно благодаря пластическим средствам художнику удалось перешагнуть рамки экспрессионизма

и двигаться дальше. «Три старухи (сестры Рюйтш)» 1925 года (рис. 16), вырезанные из дерева, несут в себе тот неповторимый отпечаток бюргерского мещанства и скуки, который так ярко характеризует быт третьего сословия периода между двумя мировыми войнами. Будучи переведенными средствами живописи на холст (рис. 17), они словно обретают некую экспрессивную энергию, которую художник словно бы сообщает им по инерции.



Рис. 16. Э.А. Кирхнер. Три старухи (Сестры Рюйтш). Дерево, 1925, высота 62 см, частное собрание.



Рис. 17. Э.А. Кирхнер. Три старухи (Сестры Рюйтш). Холст, масло, 1925-26, 110x130 см, Музей Кирхнера, Давос.

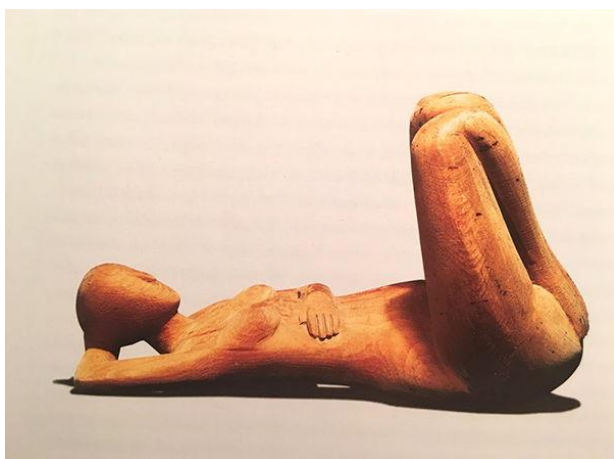


Рис. 18. Э.А. Кирхнер. Лежащая обнаженная. Дерево, 1932, длина 36 см, Музей Кирхнера, Давос.

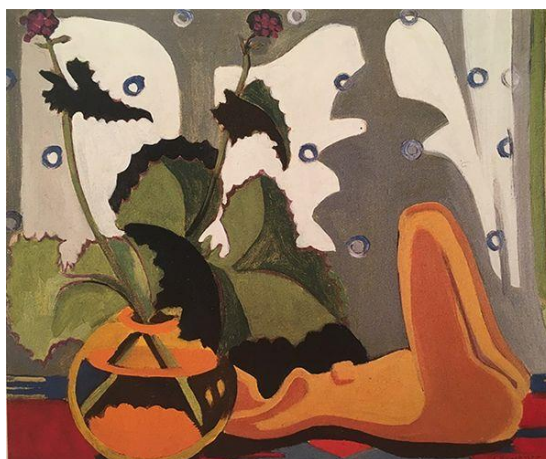


Рис. 19. Э.А. Кирхнер. Натюрморт. Холст, масло, 60x71 см, частное собрание.

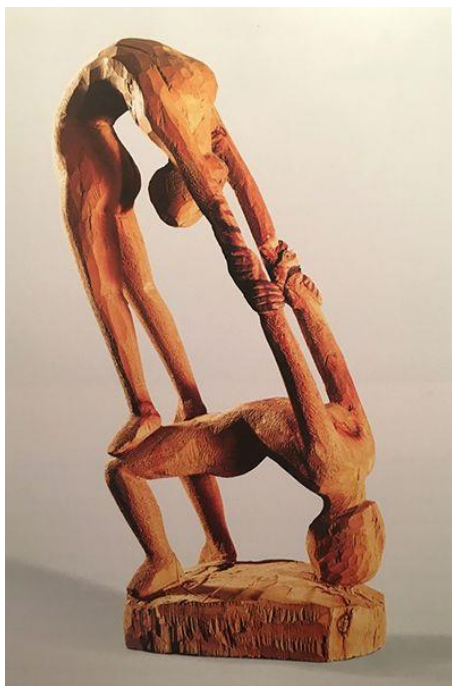


Рис. 20. Э.Л. Кирхнер. Два акробата. Дерево, 1932, высота 27 см, Музей Кирхнера, Давос.

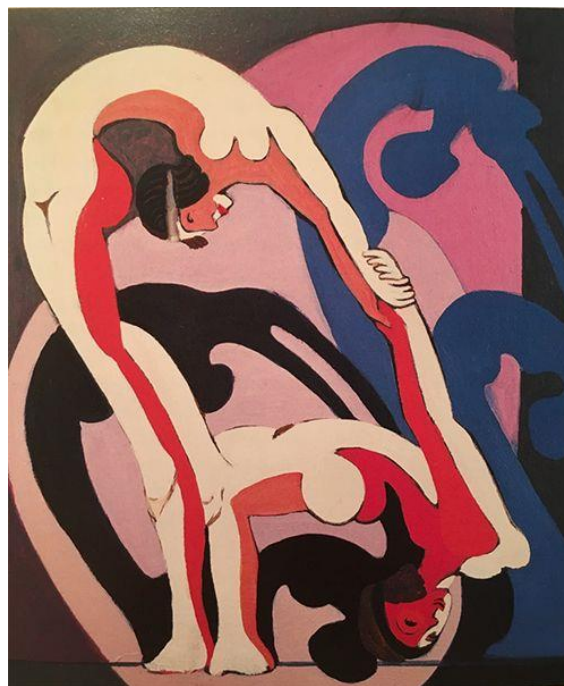


Рис. 21. Э.Л. Кирхнер. Два акробата. Х., м., 1932-33, 85x72 см, Музей Кирхнера, Давос.

В 1930-е же годы скульптура фактически становится единственным средством воплощения пластической формы, в то время как в живописи художник все больше тяготеет к плоскостности и декоративности (рис. 18-21).

Таким образом, хотя в количественном отношении произведений Кирхнера-скульптора значительно меньше, чем Кирхнера-живописца и графика, все же роль этого вида искусства в его творчестве более чем значительна. И знакомство со скульптурными произведениями мастера совершенно необходимо для того, чтобы составить наиболее объемное представление о его творчестве. Очевидно, «феномен смежного вида деятельности», в общем, не распространенный до второй половины XIX века, носит принципиальный характер: он дает художнику расширение границ творческого метода. Этим принципиальным характером отличается и деятельность Кирхнера.

*Все иллюстрации приводятся по изданию: Maur K. Ernst Ludwig Kirchner – sein Schaffen als Bildhauer. Stuttgart. 2003. Sculptur des Expressionismus. Muenchen, 1984.*

### Литература

1. Donald E. Gordon. Kirchner in Dresden. Art Bulletin, Jg.48, September – December, 1966.
2. Henze W. Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis. Wichtrach/Bonn, 2002.
3. Henze W. Ernst Luedwig Kirchner – Gustav Schiefler, 1910 – 1935/38, Stuttgart – Zuerich, 1990.
4. Maur K. Ernst Ludwig Kirchner – sein Schaffen als Bildhauer. Stuttgart. 2003. Sculptur des Expressionismus. Muenchen, 1984.
5. Sculptur des Expressionismus. Muenchen, 1984.

Статья поступила в редакцию: 19.09.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.006

## ERNST LUDWIG KIRCHNER – THE SCULPTOR

Anastasia Yuryevna Koroleva

PhD in art history, associate professor, research  
associate, The Russian academy of painting,  
sculpturing and architecture of Ilya Glazunov.

Russia, Moscow.

korolevaanastasia@rambler.ru

### Abstract

The name of Ernst Ludwig Kirchner is very seldom considered in the series of names of sculptures. However, together with names of Ernst Barlach and Wilhelm Lehmbruck, his name belongs to the numbers of the great sculptors of the first third of 20-th century.

The article deals with the different periods of the masters work and demonstrate, how they reflect in sculpture: from early romantic enthusiasm for the folk art, including African art and classic expressionism to the neorealism in form of «New Objectivity»/«Neue Sachlichkeit». The author says about specificity of materials in sculpture objects of Kirchner, also their interaction with painting and about the role of plastic in art heritage of painter.

**Keywords:** Kirchner, sculpture, plastic, expressionism, «New Objectivity»/«Neue Sachlichkeit».

### Bibliographic description for citation:

Koroleva A. Yu. Ernst Ludwig Kirchner – the sculptor. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 74-84. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/13/> (In Russian).

### References

1. Donald E. Gordon. Kirchner in Dresden. *Art Bulletin*, Jg.48, September – December, 1966.
2. Henze W. Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis. Wichtrach/Bonn, 2002.
3. Henze W. Ernst Luedwig Kirchner – Gustav Schiefler, 1910 – 1935/38, Stuttgart – Zuerich, 1990.
4. Maur K. Ernst Ludwig Kirchner – sein Schaffen als Bildhaur. Stuttgart. 2003. Sculptur des Expressionismus. Muenchen, 1984.
5. Sculptur des Expressionismus. Muenchen, 1984.

Received: September 19, 2018.