ОБРАЗ БЕРЛИНА В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ «НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ» 1920-Х ГОДОВ

Беликова Мария Андреевна

Государственный институт искусствознания, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматриваются произведения немецких художников – представителей направления «новая вещественность», – в которых отражена берлинская жизнь 1920-х годов. Автор анализирует работы, посвященные городской тематике, созданные Г. Гроссом, Р. Шлихтером, К. Хуббухом, О. Диксом, Г. Вундервальдом в период их проживания в столице Веймарской Германии. Будучи в идейной оппозиции с экспрессионизмом как стилем и мировоззрением, вышеупомянутые авторы создали в своих произведениях иной образ Берлина, наполненный не субъективными переживаниями и впечатлениями, а сконструированный из «объективных» характеристик столичной жизни. В стремлении запротоколировать окружающую действительность художники критически подходили к выбору сюжетов городской жизни, предпочитая преимущественно темы социально-критической направленности. В этой связи на фоне увлечения левыми идеями художников интересовали проблемы классового неравенства, социальной незащищенности, бедности, проституции, которые ярко проявились в берлинской жизни 1920-х годов. Таким образом, художники превратились в своеобразных бытописателей жизни мегаполиса, которым уже стал Берлин в исследуемый период, и запечатлевали в своих работах не только жизнь и виды центральных, наиболее известных и привлекательных районов Берлина, но и его наиболее непримечательные промышленные окраины, в которых жило малоимущее население.

Ключевые слова: новая вещественность; немецкое искусство 1920-х годов; образ Берлина.

Для цитирования:

Беликова М.А. Образ Берлина в работах художников «новой вещественности» 1920-х годов // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 212–226. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1745169/25/>

Информация об авторе:

Беликова Мария Андреевна – аспирантка сектора современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания (ГИИ), г. Москва, Российская Федерация. Email: belikovamaria@yandex.ru

Изображение городской среды имеет продолжительную историческую традицию в немецком искусстве. В начале XX века с ростом численности городов, интенсивным развитием урбанистической среды и появлением мегаполисов тема города начинает постепенно выходить на первый план, становясь лейтмотивом как в немецком, так и в европейском изобразительном искусстве в целом. К 1910 году население Берлина превысило 3 миллиона жителей [5, с. 10], и он уже по праву мог считаться одним из крупнейших мегаполисов Европы. Практически все немецкие художники стремились хотя бы раз побывать в столице, а некоторые из них оставались там на длительное проживание, будучи очарованными уникальной атмосферой города и динамичностью его жизни. В 1920-е годы Берлин активно боролся за право называться мировой столицей наряду с Парижем, Лондоном и Нью-Йорком, и, разумеется, именно он являлся эпицентром всех происходящих в стране событий.

Представителей направления «новая вещественность» принято традиционно делить на два крыла: левое и правое. Художники правого крыла были по большей части далеки от городской суеты и насущных проблем и искали вдохновение в живописи итальянского и немецкого Возрождения, не принимая активного участия в политических событиях. Представители левого крыла, напротив, чутко реагировали на социально-политические перипетии, которыми была богата жизнь Веймарской Германии. Многие из них жили в Берлине на протяжении длительного периода и находились, как следствие, в центре столичной жизни. Именно художники левого крыла «новой вещественности» в их стремлении отражать в своем творчестве актуальные проблемы создали значительное количество работ, посвященных городской тематике. Часть из них, например, Георг Гросс и Рудольф Шлихтер, имела за плечами опыт берлинского дадаизма, для которого также была характерна острая реакция на происходящие события.

Представители «новой вещественности» вырабатывали новую эстетику через оппозицию предшествующей, довоенной: речь идет о неприятии экспрессионизма, доминировавшего на художественной сцене Германии до Первой мировой войны. Если большинство экспрессионистов интересовал внутренний мир человека, религиозные видения, далекие путешествия и культура других народов, детский рисунок и даже искусство душевнобольных, то для нового поколения художников, шедшего на смену старому, видевишему ужасы и последствия войны, был характерен интерес к окружающей их действительности, а также стремление отразить будничную, порой уродливую реальность в своих работах. В этой связи тема города становится одной из центральных тем в особенности для художников левого крыла «новой вещественности», или, как их еще называли современники, веристов [11].

Однако следует отметить, что призыв изучать городскую жизнь и сделать ее основной темой для творчества звучал еще от известнейшего экспрессиониста Людвиг Майднера в 1914 году накануне Первой мировой войны. В своей статье «Введение в изображение больших городов» [7] Майднер признается в любви к мегаполисам и дает наставления молодому поколению художников держать руку на пульсе времени, отражая в своем творчестве все хитросплетения городской жизни через использование геометрических форм, диагональных линий и ярких красок. «Давайте писать то, что близко к нам, наш городской мир! Дикие улицы, элегантность подвесных железных мостов, газометры, которые виднеются в белых облаках гор, яркие цвета автобусов

и поездов, трепет телефонных проводов (разве они не сродни музыке?), арлекинады рекламных щитов и наконец ночь... ночь большого города...» [7, с. 314]. Таким образом, слова Майднера оказались как никогда актуальными и для послевоенного времени, когда урбанистическая тематика стала одной из доминирующих в художественном контексте 1920-х годов.

В своем каноническом автопортрете «Я и город» (рис. 1) 1913 года Людвиг Майднер хоть и обращается к теме города, который становится главным жизненным пространством для человека XX столетия, однако, оставаясь в рамках эстетики экспрессионизма, передает в нем, по сути, свои личные, субъективные впечатления и переживания, как бы пророчески предчувствуя грядущие апокалиптические события. В этом смысле стилистика и мировоззрение художников «новой вещественности» кардинально отличаются от работ экспрессионистов: возвращаясь к реалистической традиции, академическому рисунку на фоне общеевропейской тенденции «возврата к порядку», они превращались в своеобразных хроникеров городской жизни, создавая портреты людей на фоне урбанистических видов, разнообразные жанровые сцены, выхваченные из будничной берлинской жизни, множество городских и индустриальных пейзажей Берлина и его окрестностей, а также картины-метафоры, олицетворяющие жизнь столицы, со всем ее «блеском и нищетой»: с веселыми развлечениями в ночных клубах, джазовыми представлениями, дорогими универмагами и ресторанами и одновременно с социальным неравенством, преступностью, проституцией и бедностью.

*Рис. 1. Майднер Л. Я и город. 1913. Х., м.
60 x 50. Еврейский музей, Франкфурт-на-
Майне. Источник: app.cuseum.com.*

Надо отметить, что Георг Гросс, один из главных представителей берлинской художественной жизни 1920-х годов, неоднократно посещал мастерскую Майднера [5, с. 261] и, несмотря на его негативное отношение к экспрессионизму как явлению в целом, по всей видимости, перенял энтузиазм Майднера в отношении изображения современной городской жизни. Это особенно видно в ранних работах Гросса

(«Германия, зимняя сказка», 1918 г.; «Похороны Оскара Паниццы», 1918 г.; «Большой город», 1917 г. (рис. 2), «Столица», 1917 г. (рис. 3)). В них художник передает хаотичность и динамичность жизни Берлина через использование дробной композиции, отсутствие единой перспективы, смещение переднего и заднего планов, наложение персонажей и предметов друг на друга. В данных работах преобладают оттенки красного и охры, которые передают атмосферу ирреального хаоса, царившего в общественно-политической жизни Веймарской Германии. Здесь проявилось влияние не только экспрессионистов, но и итальянских футуристов, которые также стремились отразить в своих произведениях динамику жизни большого города.

Рис. 2. Гросс Г. Большой город. 1916–1917. Х., м.
100 × 102. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид.
Источник: de.wahooart.com.

Рис. 3. Гросс Г. Столица. 1917. Масло
на доске. 68 × 47,6. Музей современного
искусства, Нью-Йорк. Источник:
toma.org.

В более поздних работах, посвященных Берлину, Гросс отказывается от подобного стиля, и композиции его работ приобретают более уравновешенный характер и сдержанную цветовую гамму. Одновременно в его произведениях возрастает критическая составляющая, касающаяся политической и социальной сфер общественной жизни. В начале 1920-х годов под влиянием итальянской метафизической живописи Гросс создает целую серию работ, где главное действие разворачивается на фоне города. Итальянская метафизическая живопись привлекала художника как тематически, поскольку и де Кирико и Карра так же разворачивали сюжеты своих картин на фоне архитектурных кулис города, так и стилистически – своей строгой геометрией форм и опорой на рисунок [9, с. 20–25]. В данном цикле Берлин предстает как город, улицы которого застроены функционалистскими, однотипными строениями и подчинены строгой геометрии. Например, в утеранных акварелях «Берлин С» (рис. 4) и «Якобштрассе» (рис. 5) безвольные жители-марионетки бесцельно и потерянно бродят по однотипным улицам. Здесь Гросс намекает зрителю

об издержках массового индустриального общества, в котором процветают конформизм, безволие, манипуляции со стороны власти по отношению к гражданам. В картине «Без названия» (рис. 6) Гросс создает своеобразный памятник жителю мегаполиса, воплощая его в жуткий, обезличенный и лишенный конечностей торс манекена, который располагается на постаменте посреди улицы. Таким образом, Гросс говорит о проблеме деиндивидуализации личности в современном городе, нивелировании ее до винтика в системе.

Рис. 4. Гросс Г. Берлин С. 1920. Бумага, акварель. Утеряна. Источник: [3, S. 149].

Рис. 5. Гросс Г. Яковитрассе. 1920. Бумага, акварель. Утеряна. Источник: [3, S. 149].

Рис. 6. Гросс Г. Без названия. 1920. Х., м. 81 x 60. Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия. Дюссельдорф. Источник: fink-verlag.de.

Сюжет другой картины Г. Гросса уже 1925 года под заглавием «Уличная сцена» (рис. 7) происходит не в абстрактном месте Берлина, а на одной из главных его улиц – Курфюрстендамм. Здесь ярко проявились левые воззрения Гросса через критику буржуазного образа жизни и социальной несправедливости. Возле входа в дорогой магазин стоит инвалид войны, мимо которого безразлично проходят состоятельные буржуа, не обращая на него никакого внимания. Стилистика картины выдержана в более реалистической традиции, хотя и не лишена гротеска – визитной карточки Гросса.

Рис. 7. Гросс Г. Уличная сцена. 1925. Х., м. 81,3 x 61,3. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид. Источник: cinegrafix.eu.

Рис. 8. Гросс Г. Будний день. 1921. Х., м. 115 x 80. Национальная галерея, Берлин. Источник: galerie20.smb.museum.

Другая работа Гросса – «Будний день» (рис. 8) снова отсылает к рутинной городской жизни Берлина: перед зрителем разворачивается типичное утро буднего дня – на работу идет чиновник, одетый в деловой костюм, с котелком на голове; инвалид войны в военной форме, с костылем и понурой головой бесцельно бродит рядом; рабочий с лопатой и в форме, с обезличенным лицом идет на завод, а из-за угла в черном пальто, поджидая клиентов, выглядывает спекулянт. Весьма символично, что чиновник на первом плане отделен от других персонажей на заднем плане кирпичной кладкой – очередной довольно прямолинейный намек автора на социальное неравенство. На фоне виднеются здания заводов и фабрик, а также дымовые трубы – неотъемлемые атрибуты индустриального мира. Гросс показывает типичных городских обывателей Берлина 1920-х годов, обличая социально-экономические проблемы своего времени.

Гросс не был единственным художником, который намеренно создавал работы в том числе и с политической целью – выявить противоречия в общественном развитии, привлечь зрителей к злободневным проблемам настоящего. В этой связи

нельзя не упомянуть знаменитый триптих художника Отто Дикса «Город» (рис. 9), который он создал в начале 1928 года накануне своего отъезда из Берлина в Дрезден, где ему предложили место профессора в местной Академии художеств.

Рис. 9. Дикс О. Город. 1928. Смешанная техника, дерево. 181 x 402. Художественный музей, Штутгарт. Источник: artsy.net.

Данный триптих можно считать своеобразным оммажем художника Берлину – городу, с которым у него были сложные отношения любви-ненависти. Эту работу, ставшую одним из самых главных произведений художника, можно считать квинтэссенцией воззрений Дикса относительно берлинской жизни 1920-х. Дикс намеренно выбирает форму триптиха, который традиционно ассоциируется с религиозной живописью, чтобы развернуть сюжет в одновременном параллельном развитии и выявить таким образом все противоречия современной ему эпохи. Дикс обращается к технике живописи старых мастеров, скрупулезно прорисовывая мельчайшие детали предметов и персонажей. На центральной панели изображено помещение модного клуба, где музыканты играют джаз, а нарядные пары беззаботно и весело танцуют. Здесь же Дикс запечатлел и новый тип женщины, танцующей в одиночестве, одетой по моде, с короткой стрижкой и провокационно открытым платьем. На других двух створках перед зрителем предстают уличные сцены, которые происходят одновременно с действием на центральной панели. На них изображена темная сторона ночной жизни Берлина: по улицам гуляют проститутки, а также покалеченные ветераны войны. И проститутки, и инвалиды войны являются своего рода социальными аутсайдерами, теми отщепенцами, проживающими за чертой бедности, до которых никому нет дела. В триптихе проявилась острая критика социального неравенства и укор художника в сторону государства, неспособного решить данные проблемы. Рост проституции в Берлине был действительно беспрецедентно высоким в межвоенное время, что нашло отражение в том числе и в литературе и кинематографе тех лет. Что касается инвалидов, то по всей стране более полутора миллионов человек были официально признаны государством в качестве инвалидов войны [8, с. 294], а потому изуродованный ветеран, зачастую с ампутированными конечностями,

становится привычным «атрибутом» Веймарской Германии, своего рода «вещью», мимо которой проходят и не обращают никакого внимания, как это делают, например, проститутки на представленном триггере Дикса.

В данной работе образ города складывается из тех противоречий, которыми была полна жизнь Берлина в межвоенное время: с одной стороны, это эпоха «ревущих двадцатых», с насыщенной ночной жизнью, развитой музыкальной и танцевальной культурой, расширенной сферой досуга, однако с другой – это период тяжелейшего экономического кризиса, роста безработицы, проституции, социальной незащищенности.

Само городское пространство Дикс трактует весьма театрально в духе академической живописи: на центральной панели справа виднеется искусственный занавес, а на левой и правой створках видны арки и причудливые архитектурные барочные элементы, которые также выполняют функцию кулис, окаймляя композицию.

И все же нельзя сказать, что Дикс относился к Берлину и его ночной жизни исключительно негативно: доподлинно известно, что сам художник был активным завсегдатаем ночных клубов, увлекался танцами, джазом, коллекционировал музыкальные пластинки [2, с. 24], иными словами – был сам органичной частью массовой культуры 1920-х годов. В данном триптихе проявилось и восхищение Дикса ночной бурной жизнью мегаполиса, и одновременно горькое осознание того факта, что беззаботная жизнь является своего рода иллюзией и бегством от реальных проблем, проявлением эгоизма. Как истинный художник Дикс возвышается над обыденным сознанием, привыкшим делить все на черное и белое, и создает произведение, в котором отражаются все противоречия его эпохи, а сам триптих приобретает, таким образом, амбивалентное звучание.

Рис.10. Хуббук К. Угол Лейпцигер и Фридрихштрассе. 1922. Офорт. 31,8 x 22,7. Источник: artnet.com.

Примечательна и графика представителей «новой вещественности», посвященная Берлину: в своих графических зарисовках художники стремились изобразить бытовые сцены, выхваченные из многочисленного потока событий, а также тот или иной городской район. Так, например, в офорте Карла Хуббуха «Угол Лейпцигер и Фридрихштрассе» (рис. 10) 1922 года представлен центральный район Берлина в момент масштабного строительства метро: на первом плане зияет яма, из которой виднеются железные конструкции – зачатки будущих рельсовых путей. Таким образом, Хуббух, желая быть хроникером происходящих событий, запечатлел одну из многочисленных трансформаций, которым форсированно подвергалась столица, начиная еще с начала XX века.

Сюжет акварелей Рудольфа Шлихтера также часто разворачивается в Берлине. Так, в его известной работе «Дада-ателье на крыше» (рис. 11) 1920 года с крыши дома открывается вид на столицу: вдалеке виднеется красная башня ратуши. Однако городские постройки трактуются Шлихтером в единообразном функционалистском стиле, а потому больше напоминают бутафорские кулисы, призванные подчеркнуть искусственность персонажей, изображенных на самой крыше на первом плане. Люди и манекены, которых можно легко перепутать друг с другом, замерли в неестественных позах на крыше одного из домов. Данная работа невольно отсылает к итальянской метафизической живописи (Шлихтер, как и Гросс, увлекался современным итальянским искусством), в пространстве которой также существуют предметы-персонажи на фоне мертвых архитектурных кулис.

Рис. 11. Шлихтер Р.
Дада-ателье на крыше.
1920. Бумага, акварель.
45,8 x 63,8. Галерея
Нирендоф, Берлин.
Источник: weimarberlin.com.

Другая акварель Шлихтера «Хаусфогтайплаш» (рис. 12) наполняется у него конкретной социальной критикой, которую сложно считать, не зная конкретных исторических реалий исследуемого периода. На работе крупным планом изображены две женщины, идущие по вышеуказанной площади, на которых косо смотрят и оглядываются мужчины. В этом центральном районе Берлина исторически еще с середины XIX века было множество ателье, в которых изготавливались готовые платья для женщин [6, с. 174]. Работа на эти ателье была единственным источником дохода для многих портних, и поэтому с резким ухудшением экономической ситуации

в стране значительная часть из них перестала получать заказы и была вынуждена перейти в сферу торговли женским телом. Шлихтер, помещая главных героинь в данный квартал, намекает зрителю о печальном статусе этих дам. Учитывая вышесказанное, становятся понятны алчные взгляды мужчин, окружающих их на площади. Чтобы подчеркнуть безвыходность всей ситуации в целом, художник превращает один из ближайших к зрителю фонарных столбов в виселицу, которая красноречиво символизирует гибель всего квартала, бывшего еще недавно успешным и процветающим районом, а ирреальное розоватое сияние неба и присутствие в нем полумесяца и Сатурна придают всему происходящему зловещий характер.

*Рис. 12. Шлихтер Р. Хаусфогтайнплац. 1926.
Бумага, акварель. 66,5 × 51,5. Частная
коллекция. Источник: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/paulschliker/).*

Отдельные художники специализировались преимущественно на репрезентации городских и индустриальных видов, и Густав Вундервальд принадлежит к их числу. Обосновавшись после окончания Первой мировой войны, как и многие другие художники, в Берлине, он попадает под определение тех людей, которых Вальтер Беньямин называл фланерами [1, с. 50], – особый тип личности, чей образ жизни заключался в неспешном созерцании городской действительности, в своеобразном «вчувствовании» в ее уникальную атмосферу. Само городское пространство служило для Вундервальда источником творческого вдохновения. Примечательно, что художника привлекали не известные и популярные места Берлина – центральные улицы, площади, исторические достопримечательности, а его окраины и индустриальные районы, которые были построены в недавнее время в процессе расширения города. В этих неприглядных и бедных районах, в которых проживали в основном работники заводов и фабрик, а также малоимущее население, Вундервальд проводил много времени, делая натурные зарисовки, проникаясь атмосферой суровой действительности. Он создал десятки картин, на которых запечатлены промышленные районы Берлина. Например,

его работа 1926 года «В Веддинге» (рис. 13) показывает один из таких удаленных столичных районов: множество однотипных и довольно унылых на вид жилых зданий, стены которых увешаны огромными рекламными плакатами и вывесками. Художник выбирает нижнюю точку зрения, при которой жилые дома смотрятся монументально, верхний край одного из них буквально упирается в верхнюю правую часть картины. На первом плане изображены рабочие помещения – склады и цеха. Природа здесь практически полностью отсутствует – лишь маленькое голое, без листьев деревце теряется на фоне массивных бревен, лежащих на складе и на земле. Таким образом, становится понятно, что природное начало здесь полностью вытеснено человеческой деятельностью. Художник использует сдержанный колорит и приглушенные цвета для зданий и неба, которое получает свинцово-серый зловещий оттенок – результат непрерывного смога и неблагоприятной экологической обстановки. Яркие цветовые пятна используются им только при рисовании рекламных щитов, создавая несоответствие между яркой, кричащей рекламой и мрачным, бедным районом.

Рис. 13. Вундервальд Г. В Веддинге. 1926. Х., м. 61,5 x 71,5.
Национальная галерея, Берлин. Источник: [4, S. 83].

На других произведениях автора – «Фабрика «Löwe and Co» (рис. 14) 1927 г., «Завод в Вайсензее» (рис. 15) 1927 г. – также изображены крупным планом промышленные постройки в виде заводов и фабрик, которые выглядят монументально: перед зрителем виднеются массивные стены и огромные железные трубы, из которых клубом выходит дым и пар. На всех упомянутых работах не найти людей, что создает впечатление, будто бы фабрики функционируют без человеческого вмешательства, сами по себе.

Рис. 14. Вундервальд Г. Фабрика «Löwe und Co». 1927.
Х., м. 61 x 71. Национальная галерея, Берлин.
Источник: akg-images.co.uk.

Рис. 15. Вундервальд Г. Завод в Вайсензее. 1927 г. Х., м. 65 x 51.
Частное собрание. Источник: [4, S. 77].

Вундервальд не романтизирует город, а старается запечатлеть его объективные характеристики, показать другую сторону столичной жизни, оставляя за рамками внешний лоск и насыщенную, динамичную жизнь центральных районов. Часто его работы приобретают характер критической направленности, поскольку изображаемые автором промышленные окраины уже в 1920-е годы обнаруживали признаки экологической катастрофы и были непригодны для нормальной человеческой жизни. Берлинский критик Пауль Вестхайм, редактор журнала «Kunstblatt», сравнивал Вундервальда с французским живописцем Морисом Утрилло [4, с. 111], который также запомнился прежде всего своими городскими видами. Вестхайм выделяет Вундервальда как нового перспективного художника, который имеет все шансы занять место главного «бытописателя нового Берлина» [4, с. 112].

Таким образом, город становится основным местом действия в художественном пространстве представителей берлинского крыла «новой вещественности». Активная гражданская позиция, политическая ангажированность, увлечение левыми теориями по переустройству мира на более справедливых началах — характерные черты мировоззрения для большинства из вышеупомянутых художников. В своем стремлении отображать объективную реальность и создавать злободневное искусство они не могли пройти мимо столичной жизни, являющейся барометром общественных настроений. В результате в их художественном наследии сохранились сотни жанровых городских сцен, видов Берлина — как его центральных районов, так и неприглядных окраин. Проанализированные выше произведения отображают жизнь представителей разных слоев населения — от веселых и беззаботных развлечений представителей берлинской богемы до неприглядного ущербного существования социально незащищенных слоев: ветеранов войны, проституток. Поиск объективной правды — характерная черта творчества берлинских художников, а потому эстетика «безобразного» становится здесь определяющей в репрезентации городской жизни, поскольку правда жизни становится для них важнее традиционного художественного принципа «искусство ради искусства».

Литература

1. Беньямин В. Краткая история фотографии. – М.: Ad Marginem, 2013. – 144 с.
2. Funkenstein S. Fashionable Dancing: Gender, the Charleston, and German Identity in Otto Dix's "Metropolis" // German Studies Review. – 2005. – Vol. 28, No. 1. – P. 20–44.
3. George Grosz. Berlin – New York. (Ausst. Kat. Berlin, Düsseldorf, Stuttgart, hrsg. Von Peter-Klaus Schuster, 1994/1995). – Berlin, 1995, 2. Aufl. – 590 S.
4. Gustav Wunderwald. Gemälde – Handzeichnungen – Bühnenbilder (Ausst. – Kat. Berlinische Galerie. Städtische Galerie Albstadt). – Berlin, Berlinische Galerie, 1982. – 134 S.
5. Heller R. Art in Germany (1909–1936). From Expressionism to Resistance: the Marvin and Janet Fishmann collection. – Munich, Prestel Verlag, 1990. – 271 p.
6. Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz (Ausst. – Kat. Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin). – Berlin, Berlinische Galerie, 1987. – 404 S.
7. Meidner L. Anleitung zum Malen Großstadtbildern // Kunst und Künstler. – 1914. – No. 5. – S. 312–314.
8. Poore C. Disability in Twentieth-Century German Culture. – Michigan: University of Michigan Press, 2007. – 407 p.
9. Realismus: zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939 (Ausst. – Kat. Centres Georges Pompidou, Paris/Staatliche Kunsthalle). – Berlin, München, Prestel, 1981. – 542 S.
10. Rowe D. Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. – Aldershot: Ashgate, 2003. – 203 p.
11. Schmidt P. Die deutschen Veristen // Das Kunstblatt. – 1924. – Heft 12. – S. 367–372.

Статья поступила в редакцию 24.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016

THE IMAGE OF BERLIN IN THE WORKS OF “NEW OBJECTIVITY” ARTISTS OF THE 1920-S

Belikova, Maria Andreevna

State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Abstract

The article deals with the works of new objectivity artists, which reflect Berlin urban life of the 1920s. The author analyses the works by G. Grosz, R. Schlichter, K. Hubbuch, O. Dix, G. Wunderwald devoted to urban themes within the period of their residence in the capital of Weimar Germany. Being in ideological opposition to expressionism both as a style and worldview, the above-mentioned authors created in their works a different image of Berlin, filled not with subjective experiences and impressions, but rather constructed from the “objective” features of the metropolitan life. In their effort to record the surrounding reality, the artists critically approached the choice of urban life’s subjects, preferring mainly themes of social and critical orientation. In this regard, against the backdrop of left-wing ideas, artists were tend to depict the problems of class inequality, social insecurity, poverty, prostitution, which clearly manifested themselves in Berlin life of the 1920s. Thus, artists turned into a kind of painters of everyday life scenes of the metropolis and captured in their works not only the life and views of the central, most famous and attractive Berlin areas, but also its most unsightly industrial suburbs, where the underclass lived. In the course of the analysis, the author reveals the aesthetics intrinsic to the most of the works under consideration – the so-called aesthetics of the “ugliness”.

Keywords: New objectivity; German art of the 1920s; the image of Berlin.

For citation:

Belikova M.A. The image of Berlin in the works of “New objectivity” artists of the 1920-s. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 212–226. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1745169/25/> (In Russian).

Information about the author:

Belikova, Maria Andreevna – Ph.D. Student at the Department of Modern and Contemporary Western Art, State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow, Russian Federation. Email: belikovamaria@yandex.ru

References

1. Benjamin V. *Kratkaya istoriya fotografii* [Brief History of Photography]. Moscow, Ad Marginem, 2013. 144 p. (In Russian)
2. Funkenstein S. Fashionable Dancing: Gender, the Charleston, and German Identity in Otto Dix's "Metropolis". *German Studies Review*, 2005, vol. 28, No. 1, pp. 20–44. (In English)
3. George Grosz. Berlin – New York. (Ausst. Kat. Berlin, Düsseldorf, Stuttgart, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, 1994/1995). Berlin, 1995, 2. Aufl. 590 S. (In German)
4. Gustav Wunderwald. Gemälde – Handzeichnungen – Bühnenbilder (Ausst. – Kat. Berlinische Galerie. Städtische Galerie Albstadt). Berlin, Berlinische Galerie, 1982. 134 S. (In German)
5. Heller R. Art in Germany (1909–1936). From Expressionism to Resistance: the Marvin and Janet Fishmann collection. Munich, Prestel Verlag, 1990. 271 p. (In English)
6. Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz (Ausst. – Kat. Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin). Berlin, Berlinische Galerie, 1987. 404 S. (In German)
7. Meidner L. Anleitung zum Malen Großstadtbildern. *Kunst und Künstler*, 1914, No. 5, S. 312–314. (In German)
8. Poore C. Disability in Twentieth-Century German Culture. Michigan: University of Michigan Press, 2007. 407 p. (In English)
9. Realismus: zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939 (Ausst. – Kat. Centres Georges Pompidou, Paris/Staatliche Kunsthalle). Berlin, München, Prestel, 1981. 542 S. (In German)
10. Rowe D. Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. Aldershot: Ashgate, 2003. 203 p. (In German)
11. Schmidt P. Die deutschen Veristen. *Das Kunstblatt*, 1924, Heft 12, S. 367–372. (In German)

Received: December 24, 2019.