

**DIE NEUE
SACHLICH
KEIT**

Koroleva, Anastasia Yuryevna

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts;
the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting,
Sculpture and Architecture,
Moscow, Russian Federation*

Королева Анастасия Юрьевна

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств;
Российская академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация*

**GUSTAV FRIEDRICH HARTLAUB
AND «NEW OBJECTIVITY»:
EXHIBITION, COLLECTION, DESTINY**

**ГУСТАВ ХАРТЛАУБ
И «НОВАЯ ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ»:
ВЫСТАВКА, СОБИРАНИЕ
КОЛЛЕКЦИИ, СУДЬБА**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.013

УДК 7.036.1

АННОТАЦИЯ

В контексте рассмотрения проблемы коллекционирования и меценатства автор статьи рассматривает кураторскую деятельность известного немецкого искусствоведа Г.Ф. Хартлауба, чей интерес к актуальному искусству в период Веймарской республики обернулся широкомасштабным проектом, зафиксировавшим рождение нового «неореалистического» направления в искусстве между двумя мировыми войнами, получившего название с легкой руки куратора Мангеймского Кунстхалле «новая вещественность». Целью статьи является изучение роли Хартлауба как галериста в осознании перемен, произошедших в немецком искусстве после экспрессионизма, и фиксации их в общественном сознании путем экспонирования произведений остроактуального искусства и их последующего приобретения музеем в свою коллекцию. Статья впервые в русскоязычной литературе освещает предпосылки возникновения интереса к живописи «новой вещественности», историю организации и последующего турне знаменитой выставки 1925 года, рассматривает те проблемы, с которыми столкнулись организаторы, а также внутренние противоречия между участниками и течениями внутри движения. Отдельное внимание уделено судьбе коллекции, разрозненной нацистскими властями.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Густав Фридрих Хартлауб; новая вещественность; веризм; квазиклассицизм; неоклассицизм; неореализм; постэкспрессионизм; Мангейм; Кунстхалле.

ABSTRACT

The author of article views the curator activity of famous German art-historian and director of Mannheim Kunsthalle Gustav Friedrich Hartlaub in the context of the collecting and patronage. His interest to actual art has turned to most large-scaled project in the art of Weimar republic, that fixes the bone of new «neorealistic» art in the period between two world wars, that has got a name «New objectivity» after the Hartlaubs exhibition. The aim of article is the study of Hartlaubs role as a gallerist in the awareness of changing, which have took a place in the German art after expressionism and their fixation in the social consciousness by exhibition actual pieces of art and following acquiring of them for different museum collections. For the first time in Russian language tells this article about the rising of interest to the «New Objectivity», the history of the organization of famous exhibition in 1925 and her tourney about Germany, about the problem, that have took a place, also about the contradictions between the participants of two wings inside the movement. Special attention is given to the fate of collection, which was scattered by Nazi.

KEYWORDS:

Gustav Friedrich Hartlaub; New Objectivity; verism; quasi-classicism; neoclassicism; neorealism; post-expressionism; Mannheim; Kunsthalle.

Введение

Имя Густава Фридриха Хартлауба известно в профессиональном сообществе и без его кураторской деятельности. Ученик Генриха Вельфлина, почетный профессор Гейдельбергского университета вошел в историю как автор более чем 30 книг по искусству. Среди его интересов творчество Джорджоне и Винсента Ван Гога, Лукаса Кранаха Старшего и Эдварда Мунка, французских импрессионистов и современных немецких графиков, традиционная японская гравюра и проблема семиотики отдельных изобразительных мотивов¹.

Благодаря его деятельности Мангеймский музей получил репутацию крупнейшего выставочного центра Германии. Начав работать здесь в 1913 году, уже через 10 лет в 1923-м он занял пост директора и пробыл на нем до 1933 г., когда был уволен национал-социалистами. На его счету такие знаменитые выставки, как «Новая вещественность» (1925), «Пути абстрактной живописи в Европе» (1927) и десятки других, привлечших к себе внимание сотен зрителей. Работая впоследствии библиотечным служащим, а с 1946 г. преподавателем университета, он до конца жизни считал себя все же собирателем и куратором и подписывался как «Директор Кунстхалле в отставке» [5].

В памяти потомков имя Густава Фридриха Хартлауба ассоциируется в первую очередь с деятельностью тех художников, чье искусство аккумулировало в себе реалии противоречивой эпохи Веймарской республики. 14 января 1925 года Хартлауб открыл выставку «Новая вещественность — немецкая живопись после экспрессионизма». Ее название стало нарицательным и используется сегодня для обозначения целого направления в немецком искусстве 1920–30-х годов. Довольно быстро оно было перенесено с изобразительного (в прямом смысле слова вещественного, фигуративного) искусства на другие области формообразования, такие как архитектура, дизайн, литература, музыка и даже философия, для обозначения характерной для данного этапа тяги к «предметности». Оно нашло выражение практически во всех сторонах жизни, обозначив массовое осознание действительности. В эстетическом и идеологическом отношении новая вещественность стала своего рода выражением духовных поисков интеллигенции и представителей среднего класса времен Веймарской республики.

Цель настоящего исследования состояла в том, чтобы установить роль Г.Ф. Хартлауба как собирателя куратора и галериста в формировании объективного взгляда на актуальные процессы в искусстве Веймарской республики. Для этого изучена история выставочного проекта, проведена реконструкция хода подготовки выставки, рассмотрена судьба отдельных памятников, выявлены

внутренние противоречия внутри выставочного сообщества. В исследовании использованы историко- и социокультурный *методы*.

Актуальность темы определена следующим. Вопрос о дефиниции «искусства объективности» снова встал лишь в последние два десятилетия двадцатого века, когда прошла эйфория освобождения от традиционализма в искусстве и повсеместного распространения абстракционизма в 50–60-е годы. Новая вещественность вновь обратила на себя внимание исследователей с формированием разнообразных вариантов неореализма 1970-х. Не в последнюю очередь усилению внимания к этим художникам способствовали их столетние юбилеи, пришедшиеся как раз на конец века. К великому прискорбию, ни одна из посвященных вещественности выставок не могла являться попыткой реконструкции проекта 1925 года: многие картины-участники исторической выставки были уничтожены, став жертвами нацистского режима и огня войны. И если в германо- и англоязычной литературе за эти годы неоднократно делалась попытка систематизации знаний об этом движении [1; 2; 3; 4], не говоря уже о многочисленных монографиях, посвященных отдельным его представителям, то на русском языке по сей день не существует даже внятной энциклопедической статьи о новой вещественности, а знания о художниках этого направления исчерпываются именами О. Дикса, Г. Гросса, М. Бекмана, Г. Шольца и иногда еще несколькими.

Обсуждение

История новой вещественности — по сути, история живописи после экспрессионизма, закат которого остро обозначился с началом Первой мировой войны и уже полностью себя исчерпал к ее окончанию. Новому искусству понадобилось всего несколько лет, чтоб уже в начале 1920-х гг. прогрессивный взгляд отметил наличие новых форм в искусстве. Так, история эпохальной выставки, давшей название целому направлению в искусстве, конечно, далеко выходит за пределы летних месяцев 1925 г.

Еще в 1922 г. издатель «Кунстблат» Пауль Вестхайм, опубликовав 12 июня обращение к «ведущим художникам, писателям и прочим любителям искусства» с просьбой о поиске наиболее удачной формулировки для определения современных тенденций в искусстве, положил начало целой дискуссии о «новом натурализме» в искусстве Германии. На его призыв откликнулись многие, среди них: Г. Гросс, Э.Л. Кирхнер, Л. Майднер, А. Дёблин, К. Кайзер и другие. Но наиболее развернутый доклад Вестхайм получил от нашего героя Г.Ф. Хартлауба, ранее других уловившего новое веяние и стремившегося его охарактеризовать, классифицировать



1. **Густав Фридрих Хартлауб.**

Фотография [5]

и критически оценить. Он первым фиксировал крах экспрессионизма, утопические ожидания которого разбились об ужасы реалий Первой мировой войны.

Вероятно, план по организации новой выставки, запланированной на конец сентября 1923 г., сложился у Хартлауба как раз в связи с опросом «Кунстблат». 18 мая он разослал письмо, адресованное критикам, маршалам и коллегам-музейщикам письмо, в котором излагал свой замысел и просил о возможном сотрудничестве и поддержке. Именно в этом письме он впервые употребил словосочетание «новая вещественность» для обозначения нового направления. В обращении к 52 приглашенным художникам было сказано: «Городской выставочный зал планирует провести в конце сентября довольно крупную выставку живописи и графики под названием “Новая вещественность”, в которой мы попытаемся дать наиболее полную картину постэкспрессионистического искусства, демонстрирующего свое развитие в русле новой вещественности и объективности. Как более классическое, так и более “веристское” крыло одинаково приветствуются. Речь ни в коем

случае не идет здесь о некоей новой Пропаганде и тем более об отказе от более ранних направлений. Работы должны лишь демонстрировать свое непосредственное отношение к новой волне и показать, насколько она сможет выдвинуть новые дарования» [1, с. 7]. Стоит отметить, что именно в этом тексте письма впервые прозвучал новый слоган, заимствованный впоследствии для названия выставки.

При подготовке к ней Хартлауб оставлял за художниками право выбирать, какие картины и сколько подать на конкурс к участию, однако сам принимал окончательное решение, которые из них будут выставляться. Его главной заботой в этом вопросе было стремление избежать негативной реакции со стороны консервативно настроенной публики, которая могла бы возникнуть в связи с работами некоторых веристов, то есть наиболее радикальной составляющей нового искусства.

Наряду с согласиями он получает и отказы, среди них, например, от О. Дикса [1, с. 7]. Также на эту несостоявшуюся выставку не были предоставлены работы Г. Гросса и Г. Шольца. Что, видимо, и стало одной из причин переноса выставки на более позднее время. Ибо при всем кажущимся конформизме Хартлауб хорошо понимал, кто составляет наиболее прогрессивное ядро складывающейся вещественности. Однако решающим фактором стала оккупация Рурской области и города недовольными невыплатой контрибуционных денег французами и сопровождающие их организационные трудности, а также усилившаяся инфляция. 7 сентября руководство музея проинформировало участников об отказе от проведения выставки, однако не оставило эту идею насовсем.

В течение 1924 г. возникает новый план реализации задуманного. Хартлауб снова решает взять на себя реализацию выставочного проекта «неоклассического» искусства художников постэкспрессионистической эпохи (вроде А. Канольда и Г. Шримпфа), запланированного критиком Францем Розе для проведения в Мюнхене и также несостоявшегося.

25 мая 1925 года Хартлауб разослал новое приглашение, в котором он обращался к художникам обоих течений (веризма и неоклассицизма) с предложением предоставить свои работы на выставку. В конечном счете, согласно каталогу, на выставке, проходившей с 14 июня по 13 сентября 1925 г., было представлено 124 работы 32 художников.

Львиная доля представленных на выставке картин принадлежала художникам «классического» толка, в то время как удельный вес «веристов» был значительно ниже. Таким образом, выбор Хартлауба словно бы зафиксировал общественные и социальные тенденции в обществе середины 20-х годов: постепенная стабилизация экономики



2. Афиша выставки
«Новая
вещественность».
1925

Веймарской республики находит свое отражение в постепенном снижении критического пафоса и постепенном вымещении его объективно бесстрастным отображением действительности с ее стремлением к идеализации повседневного.

«Мы хотим показать лишь то, что искусство все еще живо, что оно одержало победу в борьбе за свои права. Что оно все еще живо, несмотря на беспрецедентную враждебность к нему со стороны культурной ситуации в целом» [1, с. 11], — писал Хартлауб в каталоге выставки. В рассылаемом художникам приглашении он призывал к «объединению

всех германских художников, способных преодолеть экспрессионизм и стремящихся к композиционной цельности предметного изображения» [1, с. 11], таким образом утверждая фигуративность как важнейший фактор нового искусства.

Отдельный вопрос, который он поднимает, касается противопоставления презентуемого искусства экспрессионизму, уточняя, что «искусство объективности» ни в коем случае не является его пересмотром, а лишь порождением новейшего времени. «Весьма спорным является вопрос о том, умер ли экспрессионизм — в последнее время мы

как раз можем наблюдать его дальнейшее развитие в творчестве лучших его представителей. Однако можем ли мы сегодня рассматривать его как одно из современных направлений, как мировоззрение или просто как художественный почерк, не ясно» [1, с. 14].

В то время как сегодня выставка «Новая вещественность» рассматривается как один из самых масштабных и удачных проектов Мангеймского зала, она очевидно не стала таковым для ее организатора в период проведения. За все время ее посетило всего 4405 человек, что было значительно меньше, чем количество посетителей других выставок этого же года: так, около 6000 человек приобрели билеты на выставку «Скульптуры позднего импрессионизма», около 7000 — на «Современную мелкую пластику» и рекордные 10000 — на «Типы новой архитектуры». Также в предыдущий и последующий периоды галерея могла похвастаться много более успешными проектами.

Да и реакцию прессы трудно назвать восторженной, наряду с хвалебными отзывами прозвучала также весьма отстраненная и даже негативная критика.

Успех ожидал выставку с другой стороны. Уже на этапе подготовки экспозиции стал очевиден интерес к ней других галерей. Так, после закрытия в Мангейме с 18 октября до 22 ноября она была показана в Саксонском Кунстфериайне в Дрездене, затем с 3 декабря до января 1926 — в Городском музее в Хемнице, после чего картины отправились в Эрфурт («Союз искусств и ремесел») и наконец в Дессау («Кунстфериайн»).

Известно также, что о своем желании принять выставку у себя высказывались руководители музеев Халле (было предложено показать выставку между Эрфуртом и Дессау в местном Кунстфериайне), Бреслау (Шлезвигский музей изобразительных искусств) и Штеттина (Кунстфериайн), чему помешали, однако, организационные вопросы. Так, последним претендентам Хартлауб был вынужден отказать, поскольку их видение не имело больше отношения к первоначальному проекту. Причиной стала сильная ротация работ на предыдущих инстанциях, связанная в первую очередь с экспонированием работ центральных участников выставки, таких как Дикс и Бекман. В частности, уже во время своей второй остановки проекта в Дрездене была нарушена цельность выставочного замысла. Здесь было представлено всего 4 работы О. Дикса, чья персональная выставка проходила в это же время в галерее «Нирендорф» в Берлине, для чего его работы были специально изъяты из проекта Хартлауба.

Позже в своей переписке с коллегами Хартлауб сетовал, что Мангейм оказался слишком провинциальным городом для такого проекта.

Несмотря на непродолжительность этого турне, название выставки быстро стало нарицательным и вообще символом современного искусства. В критических заметках и статьях все чаще звучало определение «новая вещественность (или объективность)», причем не только в связи с проведенной выставкой. Довольно скоро оно начало использоваться не только по отношению к живописи и графике, но и по отношению к скульптуре, сохраняющей традиционную фигуративность.

Однако «предметность», положенная в основу, стала непрочным основанием нового направления. Ибо, как мы знаем, еще до начала выставки Хартлауб уже отмечал разрозненность двух групп внутри вещественности — концентрирующегося на социально-критической проблематике «левого крыла» и идиллически-романтического квазиклассицизма.

Не делая эти различия темой нашего исследования, всё же отметим, что сегодня исследователями отмечается также не только противостояние двух «крыльев» объективности, но и переплетение их друг с другом, а также и с другими существующими в современном искусстве направлениями, вплоть до абстракционизма.

В контексте последующих событий необходимо отметить то общее, что объединяло искусство обоих крыльев: стремление к энергичному, а порой весьма агрессивному выражению национального самосознания, нашедшего воплощение, в пику авангарду, преимущественно в фигуративном искусстве и подготовившего тем самым массовое сознание к принятию нацистской идеологии или, точнее сказать, отразившей готовность к ее восприятию.

Реакция на выставку со стороны критики и общественного мнения была сдержанной и скептической. Это было «неподходящее время» — так прокомментировал ситуацию Ханс Гольц, мюнхенский галерист, представитель мюнхенской группировки вещественников (Г. Шримпф, К. Мензе, А. Канольд). Схожее мнение высказывал и Карл Нирендорф, кельнский галерист, агент, представлявший интересы О. Дикса.

На вопрос о том, почему «время новой вещественности» еще не пришло, высказывались разные мнения. Так, например, Гольц рассматривал художественный язык молодых художников как недостаточно зрелый, называя «качество работ молодого поколения художников довольно приискорбным» [1, с. 15], в то же время отдавая должное мастерам, художественное качество произведений которых до сих пор рассматривается как безупречное (О. Дикс, Г. Шольц, Р. Шлихтер).

Еще одной возможной причиной был определенный страх перед общественным мнением, который испытывал сам Хартлауб при подготовке



3. **М. Бекман.**

Христос и грешница.

1917.

Музей искусств, Сент-Луис

4. **О. Дикс.**

У красавиц (К красоте).

1922.

Музей Хейдта, Вупперталь

выставки. В своем приглашении он четко определил свои пожелания в отношении выставляемых картин, состоявшие в необходимости предметного содержания, однако заранее оговорив нежелательность присутствия произведений на социальные и политические темы. Об искусстве каких художников шла речь, было понятно. Таким образом, он попался в собственную же ловушку. Например, он рассматривал творчество О. Дикса как показательное и стремился к привлечению большего количества работ художника, но в то же время просил его отнестись с пониманием к тому, что вынужден отклонить некоторые произведения. В результате О. Дикс отдал предпочтение галерее Нирендорфа перед цензурируемой выставкой, в значительной степени сократив свое участие на выставке в Мангейме и в конечном счете полностью отказавшись от участия в выставочном турне.

Вероятно, не последнюю роль в сложившейся ситуации играла агрессивная деятельность так называемого «Германского художественного общества», довольно националистически ориентированного сообщества, организованного в 1920 году с целью предотвратить всё нарастающее «покраснение» («полевание») искусства ради поддержания его истинного немецкого духа. Естественно, такие художники, как О. Дикс, Г. Гросс, М. Бекман, Г. Шольц, Р. Шлихтер и многие другие, чьи работы планировалось показывать

на выставке, рассматривались как представители «культбольшевизма» и были главными объектами его нападков.

Таким образом, галеристы, директора музеев и даже частные коллекционеры были вынуждены прислушиваться к общественному мнению и быть особенно аккуратными и до начала откровенного преследования и участвовавшей после 1933 года практики доноительства. Уже в 1926 году «Общество» получило в свое распоряжение такие печатные издания, как «Дойче Бильдкунст» и «Дойче кунсткорреспондентс» (позднее переименованную в «Кунстберихт»), которые со своими тенденциозными суждениями и сообщениями о современной художественной жизни уже в скором времени стали центральными средствами массовой информации, несмотря на существование сотни других периодических изданий.

Уже в период подготовки первой выставки Хартлауб хорошо знал, какой была реакция общественности на выставки О. Дикса в Дюссельдорфе, Г. Гросса в Берлине, сколь негативным было отношение к выставке группы «Юнгес Райнланд», проведенной еще в 1919 году и имевшей широкий резонанс. А среди ее членов были многие, чьи произведения значились в списке предполагаемых участников мангеймской выставки: О. Дикс, А. Кауфман, Т. Шампион, П. Вольхайм, В. Шнурр, М. Эрнст и К. Мензе.

5. Г. Гросс.

Портрет писателя

М.Х. Нейссе.

1925.

Кунстхалле, Мангейм



Так, еще в 1921 году Г. Гросс был приговорен к штрафу за оскорбление рейхсвера. В 1923 — сборник его гравюр «Esse homo» признан порнографическим. Листы именно из этого сборника отбирал Хартлауб для экспозиции в Кунстхалле, так как в связи с единственной персональной выставкой Гросса ничто из его живописных произведений для экспозиции в Мангейме предоставлено не было. Схожие проблемы имел О. Дикс. Его также дважды привлекали к суду в 1923 году за распространение порнографии и оскорбление общественной морали.

При сравнении каталога 1925 года со списком адресатов 1923 года мы видим, что вместо запланированных 52 художников в выставке приняло участие только 32. Не приняли участие некоторые из членов «Юнгес Райнланд»: Т. Шапион, Г. Вольхайм, М. Эрнст, В. Шнурр. Трудно предположить, что они не получили вторичного приглашения, вероятнее они просто отдали предпочтение другим проектам или более важным делам. Также в каталоге встречаются и имена, которых не было в списке 1923 года: А. Ридершайд, Ф. Бурман, В. Пейнер. Бросается в глаза и абсолютное



**6. Г. Шольц.
Сторожка
железнодорожного
смотрителя.**

1924.

Кунстпалас,

Дюссельдорф

отсутствие художников ганноверского круга: Ф. Бюргер-Мюльфельда, Ф. Бузака, Г. Юргенса, Г. Овербека, Э. Вагнера. Их имен нет и в приглашении 1923 года. Возможно, «вещественность» стала господствовать в их творчестве только во второй половине 20-х годов.

Несмотря на господствующее положение Берлина в художественной жизни Германии (среди его резидентов — Г. Гросс, Э. Фритц, Н. Глушенко и переехавший в 1919 году из Карлсруэ Р. Шлихтер), он явно проигрывал Мюнхену с его весьма многочисленной колонией: А. Канольдт, Г. Шримпф, Э.-М. Даврингхаузен, А. Эрбслё, Э. Хайдер, В. Хейзе, К. Мензе, В. Шульц-Матан.

Некоторый антагонизм, очевидно, возник и среди самих представителей двух главенствующих на выставке группировок. Так, в письме Хартлаубу в декабре 1925 года А. Канольдт, негласный лидер мюнхенских неоклассицистов, отмечает, что «выставка состоит преимущественно

из мюнхенцев», в то время как «дичайший экспрессионизм» Г. Гросса и живописную манеру М. Бекмана он характеризует как неадекватные концепции выставки.

По сей день актуален также вопрос, можно ли относить творчество М. Бекмана к новой вещественности? Этот вопрос поставил П.Ф. Шмидт еще в 1923 году, когда писал, что, по его мнению, искусство художника принадлежит к остро выразительному искусству и стоит в непосредственной близости к творчеству Э. Нольде, художников группы «Мост» и О. Кокошки [1, с.20]. Так, например, автор монографии «Живопись новой вещественности» 1992 года Г. Прэслер [2] вообще не включил имя Бекмана в число представителей новой вещественности. В то же время известно, что сам Хартлауб рассматривал Бекмана как одного из важнейших представителей веризма, являющегося важной составляющей искусства новой вещественности. Две из показанных на выставке

7. **А. Канольд.**

Натюрморт IV.

1925.

Кунстхалле, Мангейм



картин Бекмана были приобретены им для галереи еще в 1919 году: «Христос и грешница» (1917, Музей искусств, Сент-Луис; рис. 3) и «Портрет фрау Тюбе» (1919, Кунстхалле, Мангейм)².

О. Дикс предоставил на выставку три картины. Две из галереи Нирендорфа «У красавиц (К красоте)» (1922, Музей Хейдта, Вупперталь; рис. 4) и «Портрет мальчика» (1920, Городская галерея, Штутгарт), а также «Вдову» (1925, считается утраченной) из собственной мастерской. Две последние также были выкуплены Хартлаубом для музея.

После окончания выставки музеем были приобретены и работы Г. Гросса: в 1924 году «Метрополис» (1916–17, Собрание Тиссен-Борнемис, Мадрид) и «Портрет писателя М.Х. Нейссе» (1925, Кунстхалле, Мангейм; рис. 5)³.

Х.-М. Даврингхаузен предоставил через Х. Гёльца два натюрморты и «Автопортрет» (1921, считается утраченным), также купленный Кунстхалле. Из семи картин Г. Шольца после выставки в Мангейме остались

«Портрет банкира Канхеймера» (1924, считается утраченным), «Пейзаж в окрестностях Бергхаузена» (1924, считается утраченным), «Сторожка железнодорожного зрителя» (1924, Кунстпалас, Дюссельдорф; рис. 6), через два года обмененная на «Вид в окрестностях Гётцингена» (1924, Кунстхалле, Мангейм). Из 15 работ А. Канольда — «Натюрморт IV» (1925, Кунстхалле, Мангейм; рис. 7)⁴. Также «Натюрморт со счетами» (1924, Кунстхалле, Мангейм) И. Бабий.

Очевидно, для Хартлауба выставка играла роль своего рода прецедента, определяющего дальнейшее направление его закупочной деятельности на посту директора галереи.

Снова к теме новой вещественности Хартлауб обратился в 1933 году, когда совместно с «Кунстферайн Дессау» организует выставку «Немецкая провинция (часть первая) — наглядная вещественность». В информационном листке Хартлауб освещает свое отношение к слишком часто неправильно употребляемому и неверно

трактованном термину. В попытке отграничить новое направление от других в современном ему искусстве к кому только современники не причисляли «вещественников»: к романтикам, назарейцам, импрессионистам, даже к конструктивистам и экспрессионистам.

Очевидно возросшее в связи с выставкой внимание Хартлауба к самому понятию «новой вещественности», которое теперь он явно связывал в большей степени с правым крылом. К этому крылу принадлежало 73 художника, среди них — Г. Шольц, В. Шнарренберг, В. Хейзе, А. Канольд, Г. Шримф, В. Пейнер. Они были поделены по региональному принципу в целях большей наглядности «общности отношения» к теме вещественности, выражающей еще и концепцию нового выставочного проекта.

«Тем временем социальные крайности, как их самым ужасным и непосредственным способом познает художник, даже если им суждено долгое бытие, заставляют не только помыслить об активной самозащите при помощи пригодных для этого неких практических способов, но и призвать внутренние ресурсы, какими они сохраняются в извечных кладовых человеческого сердца, скажем просто — силу характера. Возникло новое “отечественное искусство” (die Heimatkunst): очень наглядное, вполне проникнутое современными представлениями о качестве как в отношении своей формы, так и способа выполнения. То искусство, которое замечательной равномерностью распределено по разным областям Германии, как бы представляя всё разнообразие региональных диалектов. Оно вновь открыло “мир вблизи”, то есть — собственно родину» [1, с. 37].

Заключение

Сегодня, спустя почти 100 лет от момента проведения выставки, можно с уверенностью говорить о почти мистическом чувстве искусства, его актуальности и быстротечности, присущем Г.Ф. Хартлаубу в качестве куратора, галериста и собирателя. Успев организовать всего две выставки, он с чрезвычайной точностью обрисовал для нас важнейшие процессы в искусстве Германии рассматриваемого периода, раскрыв сущность многих социальных и эстетических процессов, ибо новая вещественность по сути своей — сверхрегиональное выражение духа времени.

Примечания

1. *Hartlaub, Gustav Friedrich. Die neue deutsche Graphik. Berlin, 1920.*

Hartlaub, Gustav Friedrich. Die neue deutsche Graphik. Berlin, 1920.

Hartlaub, Gustav Friedrich. Vincent van Gogh. Leipzig, 1922.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Giorgione Giorgiones Geheimnis: ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München, 1925.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Städtische Kunsthalle <Mannheim> [Hrsg.]. Edvard Munch: Gemälde und Graphik: 7. November 1926 bis 9. Januar 1927. Mannheim, 1926.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Städtische Kunsthalle <Mannheim> [Hrsg.]. Meisterwerke des japanischen Farbholzschnittes: 12. Sept. bis 7. Nov. 1926. Mannheim, 1926.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Cranach, Lucas [III.]. Lukas Cranach d. Ä., Der Jungbrunnen, 1549. Berlin, 1943.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Gogh, Vincent van [III.]. Vincent van Gogh: Rohrfederzeichnungen Hamburg, 1948.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst München, 1951.

Hartlaub, Gustav Friedrich. The Inexplicable: Study of the Magic World View. N.p., 1951.

Hartlaub, Gustav Friedrich; Die Impressionisten in Frankreich Wiesbaden, circa 1953.

2. Обе, кстати, были захвачены нацистами и не совсем ясно, каким образом одна из них смогла вернуться в коллекцию галереи.

3. Вторично выкуплена музеем в 1951 году.

4. Точно известно, что картина была выкуплена сразу же за 750 марок, так как художнику срочно требовались деньги на переезд в Бреслау.

Литература

1. Buderer H.-J. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figervative Malerei der zwanziger Jahre.* München – New York: Prestel Verlag, 1994. 248 S.
2. Presler G. *Glanz und Elend der Zwanziger Jahre – die Malerei der Neuen Sachlichkeit.* Köln: Dumont. 1992. 211 S.
3. Roh F. *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925. 134 S.
4. Schmie W. *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933.* Hannover: Fackelträger-Verlag, 1969. 1-300 S.
5. Wind A. Vom Förderer zum Verfemten // *Mannheimer Morgen*, No. 98, 27.04.2013. S. 31.

References

1. Buderer H.-J. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figervative Malerei der zwanziger Jahre.* München – New York: Prestel Verlag, 1994. 248 S.
2. Presler G. *Glanz und Elend der Zwanziger Jahre – die Malerei der Neuen Sachlichkeit.* Köln: Dumont. 1992. 211 S.
3. Roh F. *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925. 134 S.
4. Schmie W. *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933.* Hannover: Fackelträger-Verlag, 1969. 1-300 S.
5. Wind A. Vom Förderer zum Verfemten // *Mannheimer Morgen*, No. 98, 27.04.2013. S. 31.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Королева Анастасия Юрьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; доцент, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: korolevaanastasia@rambler.ru

ABOUT AUTHOR: Koroleva, Anastasia Yuryevna — Senior Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Assistant Professor, the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation. E-mail: korolevaanastasia@rambler.ru

Для цитирования | For citation:

Королева А.Ю. Густав Хартлауб и «новая вещественность»: выставка, собрание коллекции, судьба // *Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 156–167. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/136>*

Koroleva A.Yu. *Gustav Friedrich Hartlaub and «New Objectivity»: exhibition, collection, destiny. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 4 (19), pp. 156–167. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.013>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/136> (In Russian).*