

**ОБЩЕСТВО ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
В ГЕРМАНСКОМ ЖИВОПИСНОМ ИСКУССТВЕ**

Баландина М.А.

*студентка 1 курса
по направлению подготовки «История»
социально-гуманитарного факультета,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Пермь, Россия
bratz-marina@yandex.ru*

THE SOCIETY OF THE WEIMAR REPUBLIC IN GERMAN ART

Balandina M

*1st year student
in the direction of preparation "History"
Faculty of Social Sciences and Humanities,
National Research University
"High School of Economics"
Perm, Russia
bratz-marina@yandex.ru*

Аннотация

В данной статье автор анализирует немецкую живопись 20-30х гг. Среди нескольких значимых художественных направлений автор выделяет новую вещественность как наиболее мощную и яркую форму визуализации общества Веймарской республики. По мнению автора, художники именно этого направления сумели глубже понять эпоху, отразить ее реальность, предвидеть трагическое будущее.

Annotation

In this article, the author analyzes the German art in the 20-30s. The author reserves the New Objectivity as the most powerful and expressive visualization form of the Weimar republic society. According to the author, artists of the New

Objectivity could better understand their epoch, reflect realities, see the tragic future.

Ключевые слова: Веймарская республика, искусство, культура, общество, новая вещественность.

Keywords: the Weimar republic, art, culture, society, the New Objectivity.

Первая мировая война явилась сильнейшим потрясением для Европы. Ее следствием стали не только многочисленные разрушения, социально-экономический и политический кризис, но и резкая переоценка ценностей. Особенно наглядно это проявилось в культуре. В Германии вместе с империей рухнул и старый порядок с его запретами и цензурой. Демократическая республика благосклонно относилась ко всему новому в жизни и искусстве. Несмотря на продолжавшийся кризис во всех остальных сферах жизни общества, период Веймарской республики стал расцветом немецкой культуры - расцвет протеста против порядка, авторитетов, морали, традиций, войны. Это был период свободных экспериментов с техникой, формой и содержанием. По мнению Х.Арендт, это был уникальный «мир первой половины двадцатого века, с его политическими катаклизмами, моральными катастрофами и поразительным развитием искусств и наук» [1, с. 7]. Именно это и дало сильнейший толчок к дальнейшему развитию авангарда (экспрессионизм, дадаизм) и неоклассицизма, а также к созданию совершенно новых течений в живописи (новая вещественность).

Немецкий экспрессионизм зародился в первые десятилетия XX в. еще до войны. Экспрессионизм был сосредоточен не на выражении действительности, а на мощном выражении эмоционального состояния автора - тревога, страх, боль, крик и т.д. Можно сказать, что направление стало ответной реакцией на неотвратимые перемены XX века.

Однако многие художники, которые начинали с экспрессионизма, после войны стали выступать резко против него как направления, которое себя не оправдало. Идеализм и сосредоточенность на внутреннем мире

художнике - экспрессионисте казалось устаревшим. Появляются новые направления – сначала Dadaism (дадаизм), а после Neue Sachlichkeit (новая вещественность).

Дадаизм — это международное авангардистское течение, зародившееся во время Первой мировой войны и просуществовавшее до первой половины 20-х годов. Для художников-дадаистов ужасы Первой мировой войны означали несостоятельность всех общепризнанных ценностей и социально-политической системы. Они видели спасение в новой художественной этике, которая должна была разрушить до основания отжившую себя систему с ее логикой, рациональностью, теориями, правилами и порядком – полное уничтожение старого мира с тем, чтобы освободить дорогу новому: иррациональности, нигилизму, цинизму, экспериментам, хаосу, эпатажу. Главные методы - ирония, каламбур, парадокс. Дадаисты первыми стали активно использовать коллаж, ассамбляж и фотомонтаж. Еще одна характерная черта дада - увлеченность машинами и новыми технологиями. Вот почему для этого направления характерны размышления о новом высокотехнологичном мире.

В силу тяжелой ситуации в Германии немецкий дадаизм носил ярко выраженный политический характер – дадаисты резко критиковали буржуазный мир Веймарской республики, ее власть и культурные ценности. Более того, многие деятели искусства были убежденными коммунистами и считали свое искусство союзником пролетариата. Именно этот неподдельный интерес к настоящим событиям и активное участие в политической жизни страны, что противоречило идеологии направления, привели к разногласиям между участниками и к тому, что дадаизм просуществовал меньше 6 лет.

В отличие от представителей авангардистского направления, художники-неоклассицисты в 20-30 гг. не пытались найти альтернативные новые формы в живописи, и в итоге, не придумали ничего лучше, чем вернуться к проверенным методам академизма. После Первой мировой войны на волне популярности авангардных течений в живописи

неоклассицизм не был особо востребован. Однако это продолжалось недолго. После прихода к власти Гитлера искусство авангарда было названо “дегенеративным”, в то время как неоклассицизм был назван единственно правильным. В период Третьего рейха стиль стал господствующим, потому что отвечал запросам немецкой пропаганды - пропаганда культа здорового красивого мужского тела.

Но ни экспрессионизм, ни дадаизм, ни неоклассицизм не смогли отразить дух времени. Экспрессионисты были заиклены на изучении своего внутреннего мира и эмоций, дадаисты мечтали о новом мире высоких технологий, а неоклассицисты и вовсе отвернулись от современности, ища вдохновение в древнегреческом и древнеримском искусстве.

Единственным направлением, художники которого больше остальных стремились передать современный им мир, была новая вещественность. Новая вещественность - художественное направление появилось во второй половине 20-х годов XX века - в эпоху “золотых двадцатых” и охватило все сферы культуры.

Направление, с одной стороны, противопоставляло себя авангарду и неоклассицизму, отвергая их идеологию, но с другой, новая вещественность использовала формы, техники и приемы дадаизма, а также переосмысливала классические и реалистические традиции в живописи. Целью направления было показать мир таким, какой он есть – художники с большим интересом относились к реальности, которая их окружала, изображая ее порой чересчур жестокой, суровой и грязной. Поэтому именно художникам новой вещественности в большей степени удалось запечатлеть на своих работах отражение немецкой действительности в эпоху Веймарской республики.

Уникальный стиль художника Отто Дикса – совмещение современных течений и классики времен Возрождения - сложился еще до начала Первой мировой войны. Отто Дикс с присущим тому времени воодушевлением пошел на фронт, однако вскоре энтузиазм сменил ужас перед тем, что люди делают друг с другом. Отто Дикс стал одним из первых художников,

изобразившим психологическую травму молодого немецкого поколения, которое вернулось после войны, и создавшим графический портрет нового варварства. Он показал, что именно делает оружие с плотью его поколения, развеяв миф, что европейская культура рациональная и гуманная и что только колониальные страны способны на дикость.

Сюжет рисунка Отто Дикса «Раненый» или «Летом 1916» из цикла работ «Война» (1924) взят из суровой реальности и жизненного опыта самого автора, который провел 3 года, сражаясь и на Восточном, и на Западном фронтах. Однако образ раненного доведен до гротеска – война показана как жестокое издевательство не только над человеком и его жизнью, но даже над его трупом и его смертью. Реакция Отто Дикса на происходящее на фронте, пронизанная ненавистью и ужасом, напоминает реакцию Франциско Гойи на оккупацию Испании французами, которая нашла отражение в серии его работ «Бедствия войны».

В других произведениях из серии «Война» преобладают многочисленные изображения солдат в противогазах - рисунок «Газовая атака» (1924). Таким образом, в европейском искусстве укоренился новый тип маски, новая икона тотальной войны, новое лицо Европы. Отто Дикс и его поколение были свидетелями ужасов войны, но также они были свидетелями смерти веры XIX века в человека, прогресс и триумф рационализма Просвещения.

Однако Отто Дикс никогда не терял надежды увидеть светлое и более спокойное будущее. Этой робкой надежде он и посвящает свою работу - триптих «Война» (1932). Здесь он снова обращается к классическому искусству, а, конкретно, к Изенгеймскому алтарю М.Грюневальда. Примечательно, что сама работа, подобно работам старых мастеров, написана на дереве. В центральной части композиции, самой мощной и шокирующей, расположился мрачный пейзаж пустоши Западного фронта, где некогда шли боевые действия. Однако если присмотреться, то можно обнаружить, что весь ландшафт – это бывшие части человеческого тела:

черепа, оторванные ноги и руки, сгнившие тела, разрушенные укрепления и красная от человеческой крови земля - большой шрам грязи и гниения на лице Европы. Склонившись над полем боя, висит скелет, насаженный на металлическую конструкцию. Это не только является отсылкой к распятию Христа, но и символом того, куда может привести технический прогресс. Война – это смерть, но после смерти всегда следует воскрешение. Поэтому цель триптиха: показать состояние уничтоженного войной мира, но при этом дать надежду на воскрешение цивилизации.

С таким настроением вступили немцы в новую эпоху - эпоху Веймарской республики. Ее реальность, в которой жили художники и которую они отражали в своих работах, была противоречивой. С одной стороны, художники рисовали яркую ночную жизнь в Германии 20-30-х годов. С другой стороны, они обличали сложившуюся хрупкую политическую и экономическую систему.

Картина Николауса Брауна «Сцена Берлинской улицы» (1921) полна шума и суеты. Художник предлагает взглянуть на соответствующую его времени репрезентацию мегаполиса. Среди толпы представлены люди с фигурами и лицами всех видов: некоторые осмысленные и сияющие, другие убогие, третьи потерянные в своих мыслях, и оттого безразличные к движению на улице. По улице катится современный трамвай, а рядом с ним – конная повозка, пережиток более ранней эпохи. Архитектура города на картине напоминает театральную декорацию – автор передает городскую жизнь Берлина через красочные картины внутри картины: магазины одежды и обуви, парикмахерские, кафе, которые символизируют желание следовать последним веяниям моды. Открыты офисы, предлагающие услуги переводчика, потому что Берлин как метрополис становится многоязычным. Появляются театры и кинотеатры: посещение таких мест хоть и на время, но помогает забыть проблемы.

Но за яркой жизнью спрятаны кризисные явления, просматриваемые на всех уровнях магазинов. Антикварный, книжный и мебельный салоны

демонстрируют соответствующую тяжелому послевоенному времени постоянную перепродажу ценностей. Пока мясник удачно запасся цельными свиными тушками, подвешенными на крючок, в соседнем магазине по скидке продают протезы и костыли всех размеров и форм: Первая мировая война, которая только завершилась, оставила после себя болезненные дыры не только на популяции страны, но и на телах многочисленных инвалидов. Следующее помещение с закрытыми дверями – банк.

На перекрестке путей никем не замеченная стоит Мадонна с младенцем. В то время, как она, изолированная и потерянная, стоит на асфальте, на шпилье церкви танцует дьявол.

На своих полотнах художники новой вещественности часто изображали примитивные обезображенные и обезличенные фигуры, часто калек, инвалидов, рабочих, которые пережили ужасы войны и кризиса, истощенных от голода горожан и аллегии насилия в Европе в послевоенное время. Поэтому работы приобрели оттенки злободневности и иронии.

В картине Отто Дикса «Игроки в скат» (1920) изображены калеки, почетные участники боевых действий – об этом красноречиво говорит железный крест на груди одного из игроков. У всех калек имеются новые «гаджеты», появившиеся в результате войны: слуховой аппарат, искусственная челюсть, протезы. Нужно отметить, что в это же время дадаисты популяризируют образ идеального механического человека – симбиоз человека и технологий. Таким образом, становится понятно, что данная картина – ирония над мечтаниями дада.

На первой части триптиха Отто Дикса «Метрополис» (1927/1928) доминирует изображение калеки. Хромая на своих деревянных ногах, опираясь на костыль, калека не может продолжить свой путь, потому что он прегражден телом бывшего солдата в форме. До конца не ясно, что с ним: возможно, он пьян, возможно, побит и не может встать, возможно, мертв. Его стеклянные глаза не могут увидеть яркую процессию проституток, ведущую

в свой преступный мир. Что же касается центральной части триптиха, то на ней изображены джаз-банд, который играет музыку, и люди, которые танцуют. В движениях и позе рыжей танцовщицы угадывается популярный в то время танец чарльстон. Женщины в заведение в броских платьях с огромным количеством украшений хоть и выглядят ухоженнее женщин с улицы, но все же, связаны с ними одной профессией. Последняя часть триптиха снова возвращает нас на улицу. Калека снял свои протезы и спрятал костыли. Сейчас он работает нищим попрошайкой. Шествие проституток продолжается, но на этот раз женщины более откровенны.

Таким образом, Отто Дикс решил через триптих, имеющий очень большое значение в религии и в искусстве старых мастеров, которых так любил художник, отразить тщетность земных наслаждений и грязную отталкивающую жизнь мегаполиса.

Художники часто критиковали власть, которая не изменилась и не раскаялась за развязанную войну, изображали, как милитаризм продолжал расцветать в новой республике, и обличали наступление нацистского режима и людей, старательно пытающихся не замечать происходящее.

Картина «Столпы общества» (1926), одна из самых главных работ в творчестве Георга Гросса, посвящена политической элите Веймарской республики, поэтому практически каждый герой, изображенный на этой работе, в жизни являлся реальной личностью.

На переднем плане за столом сидит государственный служащий. Он никогда не был на войне – шрам на его щеке получен в ходе дуэли, а отсутствие уха символизирует нежелание слышать, непрозрачный монокль – нежелание видеть. В левой руке он крепко держит пивную кружку, что отсылает нас к Пивному путчу 1923 года. Свастика на его галстуке также выдает в нем последователя идей Адольфа Гитлера. Голова государственного деятеля пуста – все, что в ней осталось, это мечты о войне и реванше. Об этом же говорит и рапира в его правой руке. Позади него располагаются две фигуры – Альфред Гугенберг, немецкий бизнесмен и политик, владелец

крупных радикально настроенных националистических изданий, противник Веймарской республики и приверженец авторитарной формы правления, и Фридрих Эберт, член социал-демократической партии и первый президент Веймарской республики. Гугенберг держит в руках окровавленный лавр - символ воинской славы, которая всегда несет за собой огромные жертвы, остро заточенный карандаш в качестве оружия против своих политических оппонентов и конкурентных издательств, запачканные кровью номера которых присутствуют на картине. Хоть бизнесмен и жаждет войны, вместо солдатского шлема на его голове - ночной горшок, покрывающий «интеллектуальные экскременты», зловоние от которых уже доносятся от его соседа, Фридриха Эберта. В его сосископодобных пальцах развивается старый красно-бело-черный флаг Германской империи и листовка с заголовком «Социализм работает». Флаг и листовка в данном случае являются иронией над противоречивой политикой президента – являясь социал-демократом и сторонником демократии, Эберт отличался прокайзеровскими взглядами, принимал антирабочие меры и косвенно поддерживал заражающийся нацизм. В дальнем правом углу изображена немецкая армия – рейхсвер, который после убийства Розы Люксембург и Карла Либкнехта приобрел кровавую славу, участвуя в жестоких разгонах рабочих демонстраций. Отвернувшись от солдат и горящего дома, стоит священник в позе, скорее означающей благословение, чем оплакивание. В этой работе священнослужитель символизируют людей, которые закрывают глаза на творящуюся в Веймарской республике несправедливость.

Таким образом, Георг Гросс разоблачает националистические настроения верхушки власти – столпов общества, и через карикатуру передает болезнь хрупкой политической системы. О своих картинах художник писал: «Я стараюсь воплотить мой мир как можно более реалистичней. Снова и снова я говорю себе: «Будь точнее... будь точнее... потому что, чем страшнее кошмар, тем понятнее я должен его воссоздать»; «Я восхищаюсь даром художников, умеющих создавать безгрешный,

идеалистический мир. Я восхищаюсь Ренуаром, которому никогда не приходило в голову изобразить какую-нибудь из его прекрасно написанных обнаженных обезображенной, изнасилованной, искалеченной. Но во мне нет этого чудесного дара. Мой мир обычно мрачен и полон приведений. Мои картины можно «объяснить». Часто, как притчам, им можно дать несколько толкований». [2, с. 64-65]

Фотомонтаж «Значение приветствия Гитлера: миллионы стоят позади меня!» Джона Хартфилда появился на обложке газеты A-I-Z, в 1932 году, за полгода до прихода к власти национал-социалистов. Джон Хартфилд, будучи ярким оппонентом НДСДАП, присоединился к изданию еще в 1930 году, создавая различные фотомонтажи на остросоциальные темы, в частности, на политику возрождающегося немецкого милитаризма. Техника Джона Хартфилда: вырезание выбранных заранее фотографий из прессы, их перегруппировка и добавления к ним провокационного заголовка, вызывая самые разнообразные эмоции – от гнева до полного одобрения. Такие фотомонтажи не требовали чтения маленького шрифта: послание работы было ясное, как пропаганда.

Обложка номера «Значение приветствия Гитлера: миллионы стоят позади меня!» ставит под сомнение роль растущей национал-социалистической партии: рука Гитлера, вытянутая для нацистского приветствия, в данной работе тянется за пачкой денег от безликого, но могущественного промышленника, далее небольшой текст - «Маленький человек просит больших подарков». Причина, по которой автор изменяет пропорции, очень важна: большая фигура промышленника, который является символом капиталистического мира, стоит позади «маленького» Гитлера. Для коммуниста Джона Хартфилда это иллюстрирует настоящий баланс политических сил в 1932 году, а именование Гитлера «маленьким человеком» является иронией над попытками будущего фюрера изобразить из себя представителя от народа.

Таким образом, в своей работе Джон Хартфилд пытается высмеять независимость национал-социалистов и их требования.

Концом новой вещественности стал приход к власти нацистов в 1933 году. Большинство представителей новой вещественности, как и представители немецкого дадаизма и экспрессионизма, были вынуждены покинуть страну, а тех, кто остался, ждала страшная участь - они были арестованы, а некоторые и сосланы в концентрационные лагеря, их работы были выставлены на выставке “Дегенеративного искусства” в 1937 году, а позже сожжены.

Таким образом, Первая мировая война и последующие события в стране стали настоящей трагедией для большинства немецких художников. В это тяжелое время творческая интеллигенция выбрала искусство как способ борьбы с варварской жестокостью своего времени. Дадаисты ушли в мечтания о прекрасном будущем, неоклассицисты пытались возродить славное прошлое. Экспрессионисты и вовсе ушли от реальности, сосредоточившись на себе и своих переживаниях. Члены новой вещественности единственные пытались изобразить реальный мир с его хрупкостью, противоречиями, не пережитыми травмами. Ведь именно они, те, кто лучше остальных понимали, через что прошла Европа, в итоге стали теми, кто предвидел ужасы, которые были только впереди.

Список литературы

1. Арендт Х. Люди в тёмные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. 312 с.
2. Гросс Г. Мысли и творчество. М.: Прогресс, 1975. 139 с.
3. Млечин Л.М. Великая война не окончена. М.: ЗАО Изд-во ”Центрполиграф”, 2015. 415 с.
4. Metzger R. Berlin in the 1920s. Koln.: TASCHEN, 2017. 97 p.
5. Schmidt D. Otto Dix im Selbstbildnis. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1978. 320 p.