

ОТЗЫВ

**официального оппонента Якимовича Александра Клавдиановича
на диссертацию Беликовой Марии Андреевны
«Репрезентация современного города и технического прогресса в
работах художников Новой вещественности (Германия, 1920–1930-е
годы)», представленной на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)
(искусствоведение)**

Формулировка темы диссертации говорит о глубоком понимании предмета. Среди разных творческих устремлений мастеров Новой вещественности ключевую роль играют именно урбанистические и технологические темы, идеи и смыслы. Разумеется, к этой специальной проблематике автор диссертации идет через постановку общих вопросов художественной культуры Германии её Веймарского периода. Картина изобразительных искусств в целом получается широкая и убедительная.

С начала и до конца диссидентка неукоснительно соблюдает стандарты академической науки, основанной на опыте разных школ и направлений, и более-менее сводящей воедино и формальную школу, и элементы иконологии, и культурно-исторические основы, и некоторые основы семиотики и структурализма. Методы культурной антропологии и психоистории также идут в ход.

Структура диссертационного исследования выстроена образцовым способом. Первые две главы посвящены общей проблематике всего направления. Сначала идет общая информация о структуре, идеях и принципах, общих линиях развития течения. Вторая глава сосредоточена на магистральной проблеме техницизма в искусстве, притом на общем уровне. Наконец, завершающая третья глава состоит из своего рода монографических очерков о творчестве мастеров, для которых урбанистические моменты и философия техники были главными. Эта стройная структура объясняется в предисловии, а итоги исследования, разумеется, подводятся в Заключении.

В первой главе исследовательница вникает в «экосистему» межвоенной культурной жизни Германии, в те пласти и линии развития умонастроений, те инфраструктуры (в виде выставок, музеев, изданий и прочее), которые и породили в этом сложном сплетении корней и стволов новый язык выражения. В первых разделах диссертации убедительно показана особая роль такого деятельного ума, организатора и теоретика, как Г.Хартлауб.

Знание вербальных источников, то есть значимых текстов, убеждает своей широтой и полнотой. Не только выдающиеся художники высказывались в плане манифестов или деклараций, но и крупные мыслители и писатели вносили свою лепту, как Георг Зиммель и другие. Вопрос об урбанизме и технологизме обязательно подразумевает отсылки даже к Бодлеру, да и другие национальные литературы с конца 19 века имели что сказать на эту тему. В России высказывались, например, Александр Блок и Андрей Белый. Впрочем, автор диссертации понимает, что попытки объять необъятное неплодотворны. Отбор источников осуществляется по всему объему текста вполне рационально и со знанием дела.

Предмет изучения в диссертации обладает высокой степенью сложности. В том числе тут налицо концептуальные трудности. Есть специфическая трудность в описании эстетики немецких мастеров. Например, как понять эстетику этих художников в социокультурном плане? Автор диссертации берется за эти материи с самого начала своего изложения. Речь идет о том, что художники разными способами пытаются показать свою отдельность от критериев данного общества. Они вообще как бы строят особую художественную систему по ту сторону старых социокультурных рамок и границ. Формируется особая плеяда, которую стали объединять термином *Neue Sachlichkeit*. О происхождении этого обозначения и его авторстве сказано убедительно и доказательно.

Автор справедливо оговаривается, что обширная общая крыша по имени «Новая Вещественность» покрывает довольно разные фигуры и связки художников, и про единство эстетики или общих принципов творчества вряд ли возможно говорить. Достаточно помянуть, что в диссертации речь идет о работах Рауля Хауссмана и некоторых произведениях Шлихтера, в которых доминирует дадаистский абсурдизм. (стр.110). Но и этот образный компонент в конечном итоге тоже имеет отношение к общему креативному настрою. Холодная отрешенная внимательность, почти механическая оптика зрения хорошо сочетаются с элементами бреда и абсурда. Принцип социальной внеположности разработан и описан в диссертации довольно основательно.

Менее убедительно разработана, так сказать, художественная философия мастеров этой недружной команды. Имеется в виду не их словесная продукция, не вербальные потоки, которые от них исходили и затем по их поводу извергались. Имеется в виду картина мира, умонастроения и мироощущения. Надо сказать, что и в научной литературе эти моменты мало разработаны. Может быть, тут дело в том, что ведущие мастера, начиная с Дикса, в годы войны и в послевоенный период выработали довольно сложное отношение к насилию, смерти, к ужасам

бытия, к вселенской проблеме по имени человек. Это была центральная тема творчества в 20-е и 30-е годы.

В диссертации присутствует распространенная, но требующая пояснений мысль о том, что художники осуждали и клеймили войну и оплакивали бедствия войны и те душевные травмы, которые очевидны в этом искусстве. Но отношение Дикса и его соратников к ужасам войны и к насилию в изуродованном войной социуме было более сложным. Искусство относится к кошмарам и травмам как к вселенским онтологическим и антропологическим неизбежностям. Война, насилие, разврат, человеческое падение, беда и отвратительность человеческого рода -- это скорее именно неотвратимые стихии в немецком искусстве, это своего рода «голос мироздания» -- беспощадного, могучего, внечеловеческого и внеположного любым человеческим меркам.

Говорить о моральных ценностях в этом случае не приходится. Скорее верно будет сказать, что творчество художников-ницшеанцев провозглашает имморализм без границ. Тут нечто подобное тому, что мы видим в раннем творчестве ницшеанца Горького. Внеморальное и внеценостное состояние мира описывается с недифференцируемым переживанием ужаса-восторга-отвращения. Перед нами сложная смесь переживаний, и у нас сегодня на самом деле не хватает адекватного языка, чтобы описывать такие картины мира. Ибо научный язык по определению ценностно дихотомичен.

Притом автор диссертации делает все возможное, чтобы привычными средствами гуманитарных наук передать непривычные и даже сверхсложные смыслы. Например, автор пытается привязать новое и неописуемое восприятие техники к традиционным романтическим и даже глубже уходящим категориям «возвышенного», то есть традиционного мистического состояния души, в котором восторг и благоговение сливаются с ужасом (стр. 204) Вопрос в том, насколько такие понятия, пригодные для описания досовременной психики, пригодны для описания современной творческой энергетики.

Тут уместны не претензии к диссертации, а вопросы к современному знанию. Вообще контент-анализ, то есть внимание в коренные и глубинные смыслы и послания произведений искусства, в науке искусствознании как таковой развит недостаточно. В диссертации гораздо лучше выглядит способность нашей науки работать со стилевыми понятиями. М.А.Беликова обстоятельно и аргументированно начинает исследование своих художников с появления новых стратегий -- парадоксального антимодернизма, оснащенного пиететом перед хорошим рисунком и высокой изобразительной культурой (напр. Стр.28). Здесь очень уместны и упоминания о некоторых опытах дадаистов, и о контактах немцев с итальянскими «метафизиками», с журналом *Valori Plastici* и т.п. Сопоставление с итальянскими

современниками на страницах диссертации возникает несколько раз (напр.стр.107), и это совершенно логично.

Для ценителя эрудиции важно еще и то, что нам доложено о предыстории термина, о том, что само слово «*Sachlichkeit*» появлялось в архитектурной критике Германии еще за полтора десятка лет до Хартлауба и его терминологических единомышленников 1920-х годов.

Важный постулат гласит, что это движение было своего рода «теоретическим конструктом», тогда как организационные формы тут не имели места (стр. 41). Притом приходится признать, что этот конструкт не отличается конструктивностью. А именно, его границы размыты, то есть основные стилевые показатели вроде бы соответствуют понятию «Новая Вещественность», но состав участников переписывался и менялся уже в первые годы всей этой эпопеи. Там наблюдается усложняющая картину текучесть кадров. Например, Макс Бекман одними авторами включался в число лидеров направления, а другими -- нет. Имя Густава Вундервальда включается в число причастных к течению уже пост факту, во второй половине века. Кроме того, несколько художников вначале приписывались к этой группе, но потом они канули в Лету, поскольку не закрепились по тем или иным причинам на арт-сцене.

Исследовательница с немалой проницательностью описывает широту антропологических границ живописи и графики своих художников. С одной стороны, эмоциональный холод и своего рода атрофия чувств в послевоенной обстановке достаточно уверенно были диагностированы и описаны в литературе художественной и научно-гуманитарной. Знание этих источников в диссертации впечатляет. С другой стороны, на противоположном полюсе обретаются неистово саркастичные, вызывающие, социально взрывчатые произведения, которые причисляются по традиции к сфере «Новой Вещественности». Эти вещи Дикса, Гросса, Бекмана и некоторых других мастеров по своим формальным признакам и своему образному строю тяготеют скорее к категории экспрессионистических. Но поскольку традиция так сложилась, что понятие «Новая Вещественность» превратилась в эластичную оболочку для очень разных явлений, то и эти «горячие» образцы живописи и графики оказались рядом с «холодными» вещами вроде работ Гроссберга и Вундервальда.

В исследовании уделяется некоторое место в том числе и группе художников с конструктивистскими склонностями (стр.216 и д.). Они вроде бы находятся за пределами изучаемого движения. Но некоторые формальные и содержательные сближения возможны. Можно сказать, что коллега Беликова описывает свой материал с запасом, привлекая в орбиту исследования не только самые несомненные имена. Тут есть свой смысл, ибо речь идет оозвучиях, сближениях, творческих перекличках не только действительно солидарных друг с другом мастеров, но и некоторого

количества параллельно развивавшихся и «сочувствовавших». Очень наглядно показано, насколько глубоко внедрился в обиход разных немецких художников специфический художественный язык «вещественников».

Очень уместны и полезны отсылки к аналогиям и параллелям за пределами Германии. Притом здесь впечатляют не только экскурсы в итальянскую «метафизику», которые вполне ожидаемы, но и новые для нашей литературы и не очень характерные для европейской литературы выходы в американский «регионализм» и другие течения искусства США. Так, Грант Вуд правильно поставлен рядом со своими немецкими современниками, как Георг Шольц (стр. 53). К сожалению, в диссертации отсутствует Эдвард Хоппер. Сопоставление ранних работ этого американского живописца и графика с его немецкими собратьями могло бы оказаться полезным. Но зато группа так называемых прецизионистов в США рассмотрена внимательно, в особенности Ч. Шилер (стр.180 и д)

Поиски стилистических аналогий и истоков в диссертации проводятся вширь и вглубь. Дело доходит до сопоставлений с искусством Северного Возрождения (стр.61 и др.). Но тут формальная школа анализа подводит автора. Стилевые заметки об одной-единственной картине Дикса 1922 года вполне убедительны, но на основании только одной непервoplanовой картины вряд ли можно делать основательные выводы о перекличке эпох. Кроме того, Северное Возрождение развивает свой своеобразный натурализм на основе своеобразной натур-философии. Но было бы странным искать реминисценции визионерского пантеизма типа Яна ван Эйка в творчестве Дикса. В данном случае в диссертации получился небольшой тупик местного значения.

Диссертация отличается внушительной эрудицией на фактическом уровне, но фундаментальные комплексные проблемы все-таки не очень разработаны. Можно местами упрекнуть автора в чрезмерном лаконизме контент-анализа. Например, описывая содержательную (смысловую) сторону очень распространенного в Германии жанра натюрморта, коллега Беликова слишком акцентирует потребительски-предметную шкалу и связь с новым модернируемым предметным миром (стр.53 -57). Разумеется, тщательно перечислены такие признаки специфического видения, как машинность, пристальная отрешенность, холодноватая внимательность. Но возникает вопрос: а при чем тут новая потребительская ситуация 1920-х годов в Германии или намеки на нее? Тут важно вдуматься в то, каким образом в натюрмортах немцев появляются эти двойственные сигналы: с одной стороны, своего рода вещизм и любование вещами, а с другой стороны, холодная отстраненность, некий эмоциональный паралич и атрофия чувств, которые налицо в других жанрах живописи и в графике также. Это очень своеобразная установка: отчужденное любование вещами, ландшафтами, да и

человеческими персонажами. И в натюрмортах это тоже присутствует. Эта важная и сложная тема не развита.

Ученые умы и мыслители описали важнейшие аспекты картины мира «Новой Вещественности». Ханна Бергиус с 1970-х годов до сегодняшнего дня не только занимается кураторством и отдельными именами, но и предлагает концептуальные формулы немецкого искусства 1920-х годов. Она видит и понимает это искусство, исходя из общего мироощущения, из состояния души. В немецкой традиции это называется, по подсказке Гёте, словосочетанием *Geistige Situation der Zeit*. Исследования в области дадаизма и «Новой Вещественности» наталкивали нашу замечательную немецкую современницу на мысль об своего рода «экранированном» сознании творческих людей, которые пытались выстраивать защитные сооружения против сбесившейся или давящей, агрессивной реальности. Это вполне актуальная догадка не только для Германии 20-х годов. Многие работы «Новой Вещественности» как раз похожи на такого рода защитные сооружения.

Опора на такие имена, как Бергиус и соответствующие идеи в диссертации -- это хороший симптом, как и постоянные отсылки к идеям замечательного культур-философа Хельмута Летена (стр.68 и др.). То есть общие формулы в диссертации есть. Хорошо бы приложить их к ведущим художникам и произведениям. Есть такие сильные, ключевые работы, к которым как раз применимы общие интерпретационные принципы и стратегии Бергиус и Летена. Такие вещи есть у Дикса, Шлихтера, Радзивилла, и у менее заметных мастеров, как Гроссберг.

Автор диссертации склоняется к статистическим обобщениям групповых устремлений многих мастеров, притом с опорой на источники, на авторитеты (от Хартлауба до Бергиус), плюс к тому на авторитетные суждения художников, их собственные формулировки. Тут вообще слабое место нашего прекрасного искусствоведения как такового. Современники художников и сами художники – это ценнейшие источники, ими надо заниматься, но не надо забывать, что историческая наука опирается на принципы научного исторического источниковедения. Источниковедение есть наука об интерпретации источников, о критике источников, а не просто благоговейное сбиение и хранение суждений авторитетных людей. И у историков, и у искусствоведов в этом плане случаются промашки. Источники необходимо знать, но нельзя им полностью доверять.

Вот один пример. В диссертации довольно подробно развивается мысль об анти-машинном, анти-технологическом характере мировоззрения художников Ваймарской эпохи. В самом деле, есть цитаты из Дикса и Эберле, которые говорят об оппозиции гуманитарного сознания техническому сознанию (стр.67). Но у нас есть глаза, и мы видим картины, гравюры, рисунки. И там постоянно возникает ощущение трагической коллизии между жаждой гуманизации, с одной стороны, и механистической

стилистикой – с другой. Работы Гросса и Бекмана -- это сгусток трагедийной проблематики. И второй ряд мастеров, вроде Гроссберга, подтверждает эту мысль. Трагический урбанизм Вундеральда – это именно констатация того факта, что машинизация человека, бытия, труда и мышления есть данность, от которой никуда не денешься, и возникает задача искать человеческое начало в технологическом триумфе двадцатого века, притом что сей триумф в себе самом носит семена кошмара и катастрофы.

Отсюда, среди прочего – апокалиптические смыслы в картинах Радзивилла, в которых урбанистические и технологические моменты обычно присутствуют, и нельзя не любоваться этой техникой, этими городами, но это любование сопровождается морозом по коже. Именно о таких сложных смыслах источники не говорят, авторитеты не говорят, сами художники сказать не умеют и не обязаны. Но получается так, что все понимающий специалист, ученый высокого полета выражается в своей диссертации о сложных смыслах упрощенным языком гуманитарных стереотипов, хотя диссидент(ка) явно понимает сложные смысловые перспективы. Такова цена, которую приходится платить за верность устоям искусствоведческой науки в ее классическом, академическом изводе.

Притом лучшие стороны нашей науки в диссертации выражены в образцовом виде. Формулировка темы и проблемы в диссертации предполагает концентрацию на одной группе художников, и в то же время нельзя игнорировать широкие горизонты национальной и общеевропейской художественной культуры. Мария Андреевна берет на себя труд посмотреть на проблематику нового мегаполиса в искусстве. Тут нельзя было обойтись без демонстрации мегаполисной тематики и проблематики в творчестве соседей и предшественников. Отсюда и превосходные творческие портреты отдельных мастеров, которые не принадлежат к числу деятелей «Новой Вещественности», но сказали веское слово именно о жизненной среде и антропологии нового мегаполиса. Например, имеется своего рода отдельное эссе о творчестве Кирхнера (стр.83 и д.). Есть этюды о творчестве Гросса и Дикса в их ранние годы (стр.95 и д.) Эти творческие портреты повышают градус конкретности и дают читателю намеки на увлекательные парадоксы истории искусства. Притом взглядывание и вдумывание в эти материи позволяют обоснованно и доказательно формулировать такие определения, как «реакционный модернизм» и «магический реализм» (стр.235 и д.)

Много места уделено социальной тематике и проблематике у Гросса, Дикса, Рэдершайдта, Шлихтера и других мастеров (стр.113 и д.) Внимательное рассмотрение деталей картин с опорой на контекст времени и социологические знания открывает немало подробностей в рамках этой тематики. Автор диссертации отлично знает факты и поминает о том, что художники вроде бы были близки к политической деятельности и к

пропагандистским программам левых, в том числе коммунистов, но не вливались в общий левый фронт и держали дистанцию, и даже отчужденно относились к политическим лозунгам.

В искусстве «Новой вещественности» (в разных разделах этого многообразия) речь идет постоянно о горестном уделе человека в современной цивилизации, в этом урбанизированном и технизированном мире. Немецкие мастера не включались в дискурс радикально левого типа, где была борьба классов и призывы к революционному активизму. И это притом, что ведущие фигуры течения сочувствуют левой идеологии (стр.239 и др). Гнусность буржуазии и гримасы бюрократии и военщины в немецком искусстве выявляются с большим напором, как и мотивы бедственной участи бедняков, маргиналов, инвалидов.

Люди несчастные и социально обделенные, с одной стороны, и люди отвратительные, социальные паразиты постоянно присутствуют в этом искусстве, но притом сознательных рабочих и крестьян там практически нету, вожди пролетариата и партийные лидеры отсутствуют в художественно полноценном искусстве Германии. Не удивительно, что советские идеологи не видели в немецком искусстве того самого, что было нужно и близко властям Советской России. В конструировании советского соцреализма немецкий опыт был в общем не нужен.

В диссертации коллеги Беликовой есть некоторые аспекты, которые довольно новы для критики, искусствоведения и теории культуры Запада, а для отечественных гуманитарных наук явно представляют собою неожженые территории. Прежде всего речь идет о попытках интерпретации большого пласта изобразительных материалов, связанных с тематикой проституции и сексуального насилия (стр. 138 и д.)

Оказывается, что гендерные исследования и неофрейдизм в культурологии за последние сорок лет двигались в сторону своеобразного «мизогинического» понимания этих скандальных сюжетов в немецком искусстве. Речь идет о депрессивном мироощущении мужского населения в военные и послевоенные годы. « Изображение агрессивных и насильственных актов по отношению к женскому телу могло компенсировать страхи и неуверенность во владении ситуацией, в попытке вернуть иллюзию контроля в мире, основания которого рухнули. Женщина, таким образом, превратилась в главного врага, убив которого можно было хотя бы символически восстановить свою власть над ней» (стр.138).

Иначе говоря, современные штудии таких авторов, как Дороти Роу, Бетт Льюис и другие, пытаются идентифицировать точку зрения авторов этих изображений, то есть больших немецких художников, с точкой зрения убийц, насильников и потребителей проституции. До сих пор такие стремления и склонности среди немецких художников не описывались даже

в годы судебных преследований по поводу пресловутых нарушений общественной морали. Диссидентка с оправданным сомнением и оговорками относится к новым опытам «гендерного неофрейдизма» рядом с искусствоведением, но тот факт, что эта школа мысли оказалась представленной на страницах диссертации, говорит о знании современных штудий не только в узкой специальной области, но и в более широком поле современной гуманитаристики.

На редкость удачны попытки коллеги Беликовой осмотреть окрестности и обрисовать социально-культурные обстоятельства и механизмы действия цивилизации. Таков своеобразный очерк теоретической мысли о проблемах техники (стр.154 и д.) и качественный этюд о развитии и специфике тогдашней фотографии, которая вместе с киноискусством выдвигается на первый план художественной культуры как таковой (стр.157 и д.). Эти экскурсы в сопредельные измерения творчества очень полезны при осмыслении изобразительного языка Гроссберга, Вундервальда и некоторых других мастеров. Отсюда и качественность монографического этюда о творчестве Карла Гроссберга и его соотношении с американским прецизионизмом. Возникает интереснейшая и мало освоенная тема: своеобразный технический мистицизм в живописи и фотографии (стр.169). Очень полезно также знакомство с редко поминаемыми в отечественной науке именами кельнских «конструктивистов», как Нерлингер и другие (стр. 216).

Работа в целом отличается высоким качеством. Эрудиция автора впечатляет. Формальный анализ применяется умело и квалифицированно. Историко-культурный фон описывается со знанием дела. Комплексная проблематика мегаполисной цивилизации требует комплексных подходов, и тут эти подходы продемонстрированы. Источники освоены широко и глубоко. Выводы и итоги исследования надежны и обоснованы. Шероховатости и промахи автора обусловлены не ее личными ошибками, а «белыми пятнами» в методологии современного академического искусствоведения как такового.

Публикации автора по теме многочисленны и содержательны. Автореферат диссертации адекватно воспроизводит основные положения и подходы исследования.

Отсюда вывод:

Диссертация Марии Андреевны Беликовой «Репрезентация современного города и технического прогресса в работах художников Новой вещественности (Германия, 1920 – 1930-е годы)» соответствует критериям и требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 г. № 842 (в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук. Автор диссертации Мария Андреевна Беликова

заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение).

Якимович Александр Клавдианович
Доктор искусствоведения (17.00.09)
Академик РАХ, Заслуженный деятель искусств РФ
Главный научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской Академии художеств

Адрес: 119034, Москва, ул.Пречистенка, д.21
Телефон:
E-mail: nii-arts@yandex.ru



А.К.Якимович

24 мая 2023

