ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2025. Том 18. Выпуск 4 | 2025. Volume 18. Issue 4
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

«Нулевой час» (1945-1949) в немецком искусстве и творчество Вернера Тюбке

Смолянская А. А.

Аннотация. Цель исследования заключается в выявлении связи между живописью «Нулевого часа» Германии (послевоенного периода 1945-1949 гг.) и творчества одного из ключевых художников ГДР Вернера Тюбке (1929-2004). Его непосредственное соприкосновение со временем «Нулевого часа» практически неизвестно, хотя именно в 1945-1949 годах Тюбке начал формироваться как художник. Эта лакуна в понимании корня его творчества связана с отсутствием в принципе представления в культуре о немецком «Нулевом часе». В статье искусство этого периода рассматривается как визуальный ряд произведений 1945-1949 гг., выполненных в различных видах, жанрах и стилях. В качестве объектов исследования были выбраны работы Ф. Радзивилла, К. Хофера, Х. Штремпеля, Г. Грундига, а также автопортреты В. Тюбке 1947-1948 гг. и его картина «Хиросима I» (1958). Научная новизна исследования состоит в том, что оно впервые представляет собой выборку работ немецких художников рассматриваемого периода в контексте эволюции художественного метода В. Тюбке. В результате исследования установлено, что «Нулевой час» – это концепция, призванная подчеркнуть абсолютность разрыва в культуре Германии, произошедшего вследствие социально-политических обстоятельств. Примером отстаивания художественной самобытности в новом мире может служить живопись Вернера Тюбке. Она тесно связана с глубинной проблематикой немецкого искусства «Нулевого часа», наследует фрагментированность его теоретических и стилистических трендов, правду о денацификации и поиске идентичности в послевоенное время.

EN

“Zero Hour” (1945-1949) in German art and the work of Werner Tübke

A. A. Smolianskaia

Abstract. This study aims to identify the connection between German “Zero Hour” painting (the painting of the post-war period of 1945-1949) and the work of Werner Tübke (1929-2004), a key GDR artist. Tübke’s direct contact with the “Zero Hour” period is virtually unknown, although it was during 1945-1949 that he began to develop as an artist. This lacuna in the understanding of the roots of his work is due to the general absence of a concept of the German “Zero Hour” in culture. This article considers the art of this period as a visual series of works from 1945-1949, executed in various forms, genres, and styles. The objects of study were works by F. Radziwill, K. Hofer, H. Strempel, G. Grundig, as well as W. Tübke’s self-portraits from 1947-1948 and his painting “Hiroshima I” (1958). The scientific novelty of the study lies in the fact that it is the first to present a selection of works by German artists of the period under consideration in the context of the evolution of W. Tübke’s artistic method. The study concludes that “Zero Hour” is a concept designed to emphasize the absolute break in German culture that occurred as a result of socio-political circumstances. The painting of Werner Tübke can serve as an example of defending artistic originality in the new world. It is closely linked to the deep-seated problems of German “Zero Hour” art, inherits the fragmentation of its theoretical and stylistic trends, the truth about denazification, and the search for identity in the post-war era.

Введение

Послевоенные годы в современной Германии часто называют нулевыми (“Stunde Null” (MacGregor, 2014, p. 492)), подразумевая под ними начало нового отсчета истории. Прекратила свое существование не только гитлеровская, но и старая имперская Германия вообще. После того как страну накрыла и перевернула волна поражения в очередной войне, побежденная нация была силой поставлена перед вопросом о новой национальной идентичности. Впрочем, слово «национальной» здесь едва ли применимо в связи с теми идеологическими обременениями, которые оно получило при национал-социализме. В этой ситуации

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250181

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

в немецкой истории возникла временная цезура между безысходностью Веймарской республики, катастрофой Третьего рейха и последующим расколом Германии на ГДР и ФРГ. В дальнейшем, когда Германия стала фронтом холодной войны с горячей точкой в Берлине, определился ее новый статус-кво: с 1949 года побежденная и разделенная нация снова оказалась втянутой в тяжелую борьбу за «истинный» путь, который отныне представал в виде двух проектов: за социалистический и за капиталистический и демократический проект соответственно. При этом к демократии апеллировали обе стороны, понимая ее существенно поразному. Проблема заключается в том, что дух этой борьбы и новых противоречий проник и в искусство. После «экономического чуда» (периода быстрого восстановления экономики ФРГ после Второй мировой войны) о Западной Германии в капиталистическом мире начали говорить как о демократической стране, с которой считаются и которую уважают в западном мире; то же касается искусства ФРГ. После краха социалистического лагеря как следствия событий перестройки в СССР ГДР с западной точки зрения превратилась в исторического банкрота, ее искусство почти забыто и считается неважным и второстепенным в силу своей консервативности и неактуальности. Нечто подобное происходит и с немецким искусством так называемого «Нулевого часа».

Актуальность исследования обусловлена тем, что в истории искусства рубеж послевоенных лет до сих пор отрицается или замалчивается ради утверждения исторической непрерывности и остается слепой зоной для искусствоведов. Не существует обобщающего исследования художественного наследия Германии 1945-1949 гг., малоизвестными остаются произведения, мотивы и художественные формы этого периода. В фундаментальном американском по истокам тексте «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм» (Фостер, Краусс, Буа, 2015, с. 795-801), претендующем на статус библии современного искусства, немецкий «Нулевой час» никак не раскрыт. Авторы книги предполагают только одно единственно возможное истолкование культуры, в котором все послевоенное искусство Восточной Германии вторично по отношению к «правильному» модернистскому искусству западного типа. Отчасти пробел «Нулевого часа» восполнили искусствоведы ГДР, продолжившие свою деятельность в объединенной Германии. Так, Карл Макс Кобер, крупный исследователь восточногерманского художественного наследия, в книге «Искусство ранних годов…» (Kober, 1989) представил обзор немецкой живописи и графики с 1945 по 1949 год на территории советской оккупационной зоны. Исследование, по сути, представляет собой каталог изображений и делится на главы по географическому принципу. Они посвящены, соответственно, художественной жизни в Дрездене, Берлине, Галле и Магдебурге, в Тюрингии, Хемнице, а также Мекленбурге – Передней Померании. С присущей почти каждому немецкому исследователю педантичностью во вступительной статье К. М. Кобер описывает культурно-политическую обстановку в Германии в первые послевоенные годы, а также жизненные ситуации отдельных художников в этот период. Безусловно важные и интересные страницы их биографий, однако, никак не раскрывают природу самого искусства «Нулевого часа», которое, несомненно, имело уникальный характер.

В этой статье искусство «Нулевого часа» будет рассмотрено в связи с творчеством Вернера Тюбке (1929-2004). В тот период одному из ключевых художников ГДР было 16-20 лет. Как будет показано далее, живописный язык Тюбке обычно анализируют, исходя из соединения истории и стиля через реконструкцию немецкой школы живописи, Возрождения и маньеризма, но никогда не из самой специфики этого материала.

Таким образом, задачи исследования включают в себя: 1) анализ опубликованной по теме литературы; 2) обзор художественной критики эпохи «Нулевого часа»; 3) изучение искусства «Нулевого часа» в целом как визуального ряда произведений 1945-1949 гг., выполненных в различных видах, жанрах и стилях и, как можно будет убедиться, во многом предвосхитивших немецкое искусство второй половины XX века; 4) рассмотрение раннего творчества художника Вернера Тюбке в связи с живописью 1945-1949 гг.; 5) выявление закономерностей развития послевоенного искусства в Германии.

Методология исследования основывается на принципе комплексности и взаимодополняемости историко-биографического и формально-стилистического приемов искусствоведческого анализа, что позволяет проиллюстрировать основные темы и стилевые характеристики живописи.

В теоретической базе исследования на связь живописи Тюбке с художественным наследием старых мастеров указывают все знатоки его творчества. Об обращении Тюбке к Брейгелю и натурализму поздних средних веков пишут Гарольд Берендт с соавторами (Werner Tübkes Panoramabild…, 2006, S. 424) и Карл Макс Кобер (Tübke, 1989) в монографиях о панораме Крестьянской войны в Бад-Франкенхаузене. О влиянии на его живопись искусства XV-XVI веков в северной Европе, немецкой традиции, Дюрера, Грюневальда, Кранахов и Бальдунга упоминает Гердт Линднер (Grünewald in der Moderne…, 2003, S. 33; Lindner, 2009). Интерес Тюбке к итальянскому Возрождению и поздним венецианским художникам вроде Маньяско, Тьеполо, Лонги раскрывает Франк Цёллнер (Tübke und Italien, 2024). В связи с Тюбке об искусстве Третьего Рейха, а также назарейцев (Юлиус Шнорр фон Карольсфельд и Морис Швинд) рассказывают Анника Михальски (Michalski, 2019) и Эдуард Бокамп (Michalski, Zöllner, Beaucamp, 2009). Наконец, главный биограф Тюбке Гюнтер Мейснер (Meißner, 1989, S. 142) отмечает связь раннего творчества Тюбке с модернистами и последующий отказ от модернизма в принципе.

На фоне этой широкой и достаточно хорошо освещенной в литературе темы связей Тюбке с разными эпохами в истории искусства его непосредственное соприкосновение с временем «Нулевого часа» практически неизвестно, хотя именно в 1945-1949 гг. Тюбке уже начал формироваться и как личность, и как художник. Пройдет не одно десятилетие, прежде чем Тюбке воплотит свою творческую самобытность в своем прославленном произведении – Панораме Крестьянской войны в Германии (нем. Bauernkriegspanorama) в Бад Франкенхаузене. Эта самая большая в мире многофигурная картина площадью 1722 м² (длина 123 м, высота 14 м) будет написана в 1976-1987 годах маслом на холсте по технологии, близкой к живописи старых мастеров.

Она расскажет о Гражданской войне в Германии XVI века, раскрывая опыт апокалипсиса, который родина Тюбке снова пережила в XX веке. Трагическая битва при Бад-Франкенхаузене станет эсхатологической метафорой страны, которая снова и снова оказывалась поверженной и возрождалась из пепла. Визуальный миф о бессмертной Германии Тюбке реконструирует как застывший и вечно длящийся по кругу театр истории с ее героями и жертвами, реальными персонажами и фантомами, властелинами и скоморохами, ангелами и демонами, проповедниками и художниками (Смолянская, 2024b, с. 139). Но это произойдет в более позднее время, когда появится состязание двух лагерей, историческая и культурная «победа» одного (ФРГ) и «банкротство» другого (ГДР). До этого Тюбке вместе со всем немецким искусством переживет историческую кому 1945-1949 гг. – без ясной перспективы для страны хотя бы на ближайшие полвека. Про влияние этого периода на него почти ничего неизвестно. В результате возникает ситуация, когда искусство Тюбке появляется или из ниоткуда, или из каких-то далеких традиций – ренессанс, готика и так далее. Чтобы понять Тюбке исторически, важно знать, что с немецким искусством происходило непосредственно до появления художника в нем в качестве одной из ключевых фигур, вне борьбы против той или иной идеологии, вне разоблачения политических деятелей, вне погрома реалистических традиций, вне противопоставления «неправильного» «реакционного» наследия и «правильного» модернистского искусства Западного типа, но не вне исторического контекста. Как раз напротив, искусство – это всегда отражение той исторической ситуации, которая сложилась в послевоенной Германии: на политическом огне были выкованы ее новые памятники. Уже очевидно, что как художественное явление «Нулевой час» шире, сложнее и противоречивее всякой критики и идеологии, а главное – искусство этого периода обсуждается редко (если вообще обсуждается) в Германии и тем более за ее пределами. О том, что происходило в 1945-1949 гг. и дальше с клетками немецкого духа в искусстве, должны рассказать произведения самих художников Германии «Нулевого часа».

С точки зрения практической значимости исследования, приведенный в статье анализ необходим для заполнения лакун в изучении истории послевоенного искусства.

Обсуждение и результаты

С внешней точки зрения ситуацию с искусством «Нулевого часа» лучше всего иллюстрирует немецкая художественная критика этого периода. Условными фронтами двух полюсов стали два наиболее значимых немецких периодических издания по искусству того времени: журнал “Bildende Kunst”, основанный в советской зоне Берлина, и “Das Kunstwerk” в Штутгарте. Они выполняли важную для художников функцию общения с публикой, музеями и коллекционерами – мощный инструмент создания и разрушения репутации. Различия между этими журналами отражали длительные споры о языке искусства, степени абстрактности его изобразительности, а также о его гуманистической роли в восстановлении Германии. В западных зонах в живописи наблюдалась тенденция к стилистической преемственности по отношению к прошлому, в то время как в советской зоне на уровне государства поначалу поощрялись более открытые антифашистские послания, которые затем мутировали в формы и сюжеты коммунистической культурной политики (Хипе, 1978, с. 90). С советской точки зрения, художественная свобода была синонимом буржуазной элитарности, противоречащей социалистическим принципам «единства искусства с народом» (Brix, 1966, S. 594). В известном смысле этот посыл повторял предписания по отношению к искусству нацистской эпохи. С точки зрения Запада, искусство должно было оставаться свободным от идеологических ограничений. Споры о форме и содержании живописи, о том, следует ли перестроить искусство на социалистические рельсы или восстановить его так называемые либеральные принципы, отражали растущую политизацию и коммерциализацию искусства. Уже в первых номерах журнала “Das Kunstwerk” велась полемика вокруг таких теоретических вопросов, как «свобода искусства», «эстетическая привлекательность», о реализме против нерепрезентативности в области как формы, так и содержания (Искусство, которое не покорилось…, 1972, с. 9). Эти споры постепенно слились в один идеологический раскол, который поставил под сомнение возможность единства послевоенного немецкого искусства. Во всех частях Германии с ее контрастными полюсами начался процесс «перевоспитания» искусства. Страна все больше превращалась в двуликого Януса в виде расходящихся все дальше оккупантов с разными амбициями – «либерализацией» с одной стороны и «деиндивидуализацией» – с другой (Jaspers, 1951, p. 130). Двуликость «Нулевого часа» усугублялась ощущением культурного вакуума.

Однако ни “Bildende Kunst”, ни “Das Kunstwerk” не решали задачу по поиску внутренней ценности, которая могла бы отражать сущность человека в послевоенном немецком искусстве. В то время как в большой политике определялась судьба Германии, а значит и судьба ее искусства, за ним стояли конкретные люди с индивидуальной историей. Им приходилось двигаться ощупью, решая этот вопрос индивидуально. Все они по-разному пережили конец войны и предыдущие двенадцать лет. Разными оказались условия жизни и творчества для тех, кто пополнил ряды сопротивления, только что вышел из концентрационного лагеря, поддержал национал-социализм, замолчал свое неприятие режима или пережил реальную или внутреннюю эмиграцию. Многие оказались военнопленными, увидели руины своих домов, оплакивали потерю родных и разрушенную жизнь. В письмах тех лет живописец и график Ганс Грундиг вспоминает, что для одного художника война могла закончиться в нетронутом катастрофой саду, где он изображал на холсте цветущие деревья, в то время как вдоль ограды проезжал танк оккупантов. Для другого окончание войны символизировало восьмое мая (Feist, 1979, S. 295). Иные пали. Война разорвала естественную преемственность поколений,

что не могло не отразиться и на искусстве. В радиоспектакле «Час ожидания» Генрих Бёлль (1965, с. 217) описывает немецкого эмигранта, вернувшегося на родину вскоре после войны. В течение часа, ожидая следующий поезд, он узнает, что практически все его знакомые находятся на кладбище. Искусство теперь тоже напоминало час ожидания на кладбище или лес, вырубленный, но не до конца. И на руинах прошлой эпохи, в вакууме между старым и новым, теплилось и прорастало, как живая соединительная ткань человеческого бытия, искусство.

Изображение развалин имеет в истории искусства давнюю традицию. В немецком искусстве 1945-1949 гг. изобилие таких образов станет выражением обвинительного приговора войне как источнику разрушений и несчастий. «Если ты хоть раз увидел руины городов, разрушенные поля, это прискорбное зрелище, то помни о том, что таковы плоды войны» (Feist, 1979, S. 295).

Подобно предостережению из сочинения «Жалоба мира, отовсюду изгнанного и повсюду сокрушенного» Эразма Роттердамского (1516), изображения руин должны служить страшным предзнаменованием перед угрозой новой войны. Таков и посыл картины «Плач Бремена» (1946) художника Франца Радзивилла (Иллюстрация 1), прошедшего до войны короткий экспрессионистический период, а затем увлекшегося магическим реализмом. Соединение в ней реалистичных и фантастических мотивов, перетекание разных измерений говорит о том, что перед нами не ведута, но собирательный образ уничтожающей силы бомбардировки.

Иллюстрация 1. *Франц Радзивилл. «Плач Бремена». 1946. Холст, масло. 118 × 169 см. Бременская ратуша* (https://ia801606.us.archive.org/23/items/RadziwillDerSturzDesIkarus1/Radziwill_Die-Klage-Bremens_KB_FHBremen_20cm.jpg)

Бесконечное, заполненное обломками города пространство разрывается посередине холста тлеющим красным деревом и расщепленным телеграфным столбом. В этой точке начинается катастрофа космического порядка, детали которой зритель едва ли может разобрать. В центре картины наверху вокруг аэростата разверзлось небо, обнажив за собой пустоту. Там начинается процесс распада, который, как вирус, распространяется по всей картине. Небо пронзает крест, с которого капает кровь. Темно-синяя трещина пронизывает небо справа и упирается в землю, окутывая тьмой останки каменного города после пожара. Из центральной части неба несутся влево в пикирующем полете самолеты – символ источника уничтожения. Они вытесняют из поля зрения ангелов, в руках одного из них едва различим транспарант с надписью «Человечество». По диагонали от него в противоположной части картины разрушенный дом образует кулису. Остов фахверка соединяется в крест: на том месте, где обычно располагается голова распятого Христа, художник поставил свою подпись. На той же оси относительно ангела с транспарантом в самом светлом участке картины над красным диском, подобно горе на горизонте, проявляется женская голова. Ее лицо выражает скорбь. Это и есть аллегорический образ «Плача Бремена»: название картины вырезано на камне у ее нижнего края в поле зрения женщины.

На контрасте основательных, но неопределенных форм построена композиция картины Карла Хофера «Тревога» (1945) (Иллюстрация 2). В высоком каменном проеме две фигуры зачарованно смотрят вверх. Мужчина опирается на подоконник, немного наклонившись вперед, а молодая женщина, находясь как бы под защитой мужских плеч, держится во внутренней части дома. Поза фигур выглядит изогнутой и неуверенной, как будто они в любую минуту готовы быстро отпрянуть назад. Их лица и тела прописаны слабо, одежда тоже безлика и схематична. Создается впечатление, что на картине изображены не люди, а куклы, которых легко может сдуть ветром, растворить водой, засыпать, стереть с лица земли окружающим их каменным массивом или черной пустотой позади. Они не просто уязвимы перед опасностью с неба, они лишены жизнеутверждающей силы. Гофер указывает на ситуацию беззащитности, в которой находятся люди во время налета с воздуха, опираясь на собственный опыт, приобретенный им во время бомбардировок Берлина: «Вернувшись домой, в клоаку Третьего Рейха, я могу доложить только о бомбах, которые поначалу накрапывали, а потом полили, как из ведра. Население должно было посещать занятия по противовоздушной обороне в школах. Я же скоро уклонился от этой детской бессмыслицы…» (Schrecken und Hoffnung…, 1987, S. 190). В ночь на 1 марта 1943 года во время одного из воздушных налетов на Берлин с применением фосфорных бомб была разрушена мастерская Хофера: «Еще пару шагов, и я увидел море пламени на том месте, где прежде

находилось место моей работы. Около ста пятидесяти картин, свыше тысячи рисунков вместе со всем, что связывало меня с моей прошлой жизнью, все… погибло, за исключением ключа, который я носил в кармане» (Schrecken und Hoffnung…, 1987, S. 190).

Иллюстрация 2. *Карл Хофер. «Тревога». 1945. Холст, масло. 104 × 80 см. Берлинская галерея*
(https://www.pinterest.com/pin/464504149071141538/)

Та же правда выхолощенной формы сделала триптих Хорста Штремпеля «Ночь над Германией» (1945-1946) эмблемой послевоенного немецкого искусства (Иллюстрация 3). Внешняя форма триптиха отсылает к традициям христианского искусства: мрачное изображение страстей на линии фронта и в укрытии вызывает ассоциации с Изенгеймским алтарем Маттиаса Грюневальда, лишенного, однако, канонической рождественской или пасхальной иконографии. Хотя идея духовного воскресения присутствует в средней картине в образе скорбящего мужчины, который тянется ввысь и как бы вырастает из роли жертвы в отличие от других персонажей, которые, скорее, тонут. Несмотря на отсутствие креста, этот образ напоминает о Голгофе. Поза героя посередине повторяется рефреном и в других частях триптиха как выражение отчаяния, ожидания надвигающейся угрозы или выражения надежды. Фигура слева от мужчины в центре закрывает лицо рукой, а еще левее другой персонаж повис на заборе концентрационного лагеря. Очередной перифраз распятия доводит до предела символ человеческой беспомощности. Триптих представляет собой набор самых ужасных связанных с войной переживаний: чувства страха, несвободы и вины. Грубость рисунка, аскетичный колорит, нарочито изможденная техника исполнения живописи соответствуют изображаемым последствиям катастрофы. При этом эластичный мазок кисти очень выразительно подчеркивает пластичность и контрастные изломы тела. Светлые участки – непрописанный грубый холст и белила – вырастают из темной земли и черных проемов и усиливают эффект мерцания фигур.

Иллюстрация 3. *Хорст Штремпель. «Ночь над Германией». 1945-1946. Холст, масло. 229 × 324 см. Новая национальная галерея в Берлине*
(https://recherche.smb.museum/detail/961883/nacht-über-deutschland)

Остраненной страданием и усталостью, монументальностью характеризуются композиция «Жертвы фашизма» Ганса Грундига (1948), которая тоже стала знаковой для своего времени и впоследствии не раз появлялась в более позднем послевоенном искусстве в качестве цитаты (Иллюстрация 4). Художник изображает руины жизни, выражая антифашистский протест и не вынося при этом никому приговора. Он никого не обвиняет, но с меланхолической робостью демонстрирует нанесенные войной раны. Перед нами не сведение счетов, но кистью прописанная элегия. Грундиг создает аллегорию пустоты человеческого существования. За счет исчезновения витальной человеческой формы художники уходили от индивидуального чувства горя в чувство коллективной потери. В этом смысле картина Грундига лапидарна. В ней чувствуется пережитый живописцем личный трагический опыт: об этом говорят номера на манжетах заключенных концентрационного лагеря (известно, что сам Грундиг был узником концентрационного лагеря Заксенхаузен). Сочетая действительность с фантастическими образами, он создает реквием в память жертв подобных лагерей. В то время благодаря Нюрнбергскому процессу по всему миру приобрели широкую известность фотографии освобожденных заключенных. Грундиг предпочитает символическое решение. Золотая основа для ковчега, в котором находятся узники, напоминает гробы на средневековых алтарных изображениях; сам формат картины иконографически вновь ассоциируется с сюжетом оплакивания Христа во гробе. Как и в случае с триптихом Штремпеля, эта картина напоминает старинные алтари и наводит нас на мысль о Диксе (Иллюстрация 5), а через него – о Грюневальде и его пределле из алтаря в городе Ашаффенбурге. Своеобразие алтаря «Нулевого часа» проявляется в новом взгляде на мимесис войны в живописи. В отличие от классика Грундиг изображает пережитую на собственном опыте страшную действительность. И в то же время, в противоположность Диксу – делает это в остраненной, сказочной манере, избегая социального веризма.

Иллюстрация 4. *Ганс Грундиг. «Жертвы фашизма». 1948. Масло, оргалит. 110 × 200,3 см. Галерея новых мастеров в Дрездене* (https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/243044)

Иллюстрация 5. *Отто Дикс. «Война» (фрагмент). 1929-1931. Смешанная техника на фанере. 204 × 468 см. Галерея новых мастеров в Дрездене* (https://albertinum.skd.museum/en/exhibitions/der-krieg/)

В советской оккупационной зоне именно описанное искусство сыграет роль той матрицы, из которой возникнет творчество Тюбке. В этот послевоенный период оно очистится от социальной критики и привычных для 1930-х годов идеологических и эстетических штампов и превратится в выражение чистой эмоции. В центре его – экстремальные состояния человека: плач, тревога, страх, апокалиптические ожидания, изгнание мира и исцеление, горе и поиск безопасности, надежда и утопия. Ясно читаются архетипы, связанные с христианской иконографией (события между Страстной пятницей и Воскресением, потерянное или закрытое лицо и другие) и религиозными жанрами (алтарные картины и полифокальные циклы). Жанры искусства «Нулевого часа» выглядят стертыми за счет общего апокалиптического взгляда на мир. Послевоенный пейзаж не изображает первозданную или преображенную человеком природу, а превращается в метафизическую руину как рану на теле холста, природы, города, человека и его души. Портрет как изображение человека или группы людей, существующих или существовавших в действительности, становится невозможным, поскольку сам человек этого времени обнулился, потерял свои границы и в искусстве превратился в блеклый фантом, чистое переживание.

Отличие этого искусства 1945-1949 гг. от любых близких примеров обращения немецкого искусства к христианским темам заключается в том, что вместо христианской эсхатологии, направленной в будущее и в вечность, художников «Нулевого часа» в наибольшей степени занимает история и ее разрушительные законы,

то есть прошлое и проходящее. Но смотреть туда они будут, также используя мистическую оптику. Вот почему отличительной особенностью живописи промежутка 1945-1949 гг. стало наложение на изображение действительности сказочных, будто не связанных с волей человека сюрреалистических форм: иначе как через миф воспринять катастрофу войны и поверить в мирное будущее было невозможно.

Подводя итоги характеристики искусства «Нулевого часа», можно заключить, что в этот период, как никогда прежде, форма начала освобождаться от обязательств – правды стиля, правды экспрессии, правды красоты, правды безобразного. В условиях международной оккупации, пока в течение четырех лет немецкая нация оставалась предметом выяснения отношений агрессивных оккупационных сил, эта оторванность как от исторического настоящего, так и от исторического прошлого дала о себе знать в этих болезненных формах. «Нулевой час» сделал стиль искусства многозначным, освободил его от референтов почвы, государства, общества, так как сами немцы в этот период их лишились. Как показала дальнейшая судьба немецкого искусства, отделившись от почвы, его форма прикрепилась к культурным институциям ФРГ и ГДР. Но это были новые институции без прошлого – либо с советскими, либо с американскими порядками, наложенными на поверженного немца. В немецком искусстве форма без референта началась именно в «Нулевой час».

В это же время началось профессиональное становление художника Вернера Тюбке. Он родился в 1929 году в городе Шёнебек на Эльбе (земля Саксония-Анхальт). В возрасте 16 лет он встретил окончание Второй Мировой войны. Когда ему исполнилось 20 лет, была основана Германская Демократическая Республика. Биограф художника Анника Михальски отмечает, что во время войны Тюбке писал акварели в саду в доме у родителей в городе Шёнебек (Michalski, 2019, S. 7). В 1950-е гг. он на целый год отправится в Советский Союз; результатом поездки стала серия работ на советские и русские сюжеты. Этому путешествию предшествовал арест Тюбке. Задержание было осуществлено Народным комиссариатом внутренних дел СССР. В период с января 1945 по май 1946 гг. в его родном городе Шёнебек (на Эльбе) и в Магдебурге, где он затем учился, НКВД был устроен массовый арест немецких гражданских лиц. Тюбке подозревали в том, что он являлся членом тайной нацисткой организации “Werwolf”. Юного художника обвиняли в расстреле советского офицера на восточном берегу Эльбы. Он был арестован прямо в школе и заключен в подвал в здании на улице Geschwister-Scholl-Straße в доме номер 158. В заточении Тюбке провел восемь месяцев, пока его не оправдали (Michalski, 2019, S. 7).

Два автопортрета (Иллюстрации 6-7), написанные Тюбке вскоре после освобождения, свидетельствуют о том, чем стало для него это испытание. На более раннем из них (1947) (Иллюстрация 6) молодой человек напоминает старика с белыми (как будто седыми) взлохмаченными волосами, измученным телом и дряблой шеей. Тюбке как будто мысленно перемещается во времени (вперед в старость и одновременно назад в период заключения) и символически изображает пробуждение и истощение после нескольких месяцев лишений и испытаний. На рисунке 1948 года (Иллюстрация 7) Тюбке передает свой травматичный опыт в более реалистичной манере. Открытая рубашка обнажает уязвимую шею и акцентирует внимание на лице с открытым ртом, наморщенным лбом, впавшими щеками и глазами. Направленный вверх взгляд придает лицу выражение мучительного страха ожидания. После первых наивных экспериментов в художественной школе эти портреты ознаменовали конец детства и навсегда утвердили в его искусстве образ фундаментального страдания и двойственного отношения к существующему порядку. В дальнейшем образы страдания и несправедливости найдут разное воплощение в его творчестве. Часто это будут изображения сломанного человека, дураков и арлекинов, юродивых и больных, обиженных жизнью и персонажей комедии дель арте, а также сюжеты, связанные с апокалипсисом, страстями и смертью.

Иллюстрация 6. *Вернер Тюбке. Автопортрет. 1947. Фанера, масло. 38,0 × 33,5 см. Частное собрание* (Michalski, 2019)

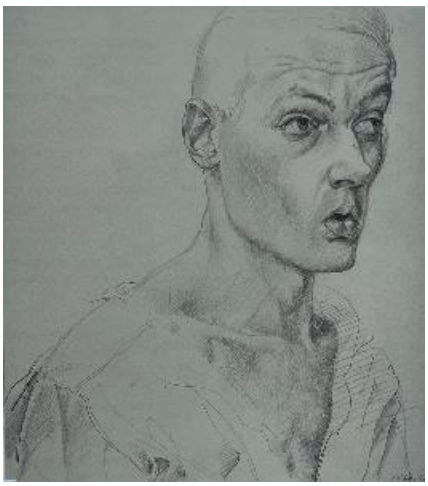

Иллюстрация 7. *Вернер Тюбке. Автопортрет. 1948. Бумага, карандаш. 26,3 × 23 см. Архив Тюбке в Лейпциге* (Michalski, 2019)

Эти два автопортрета «стилистически» полностью соответствуют нормам искусства «Нулевого часа». Они заставляют говорить о таких вещах, как безумие (правый глаз на рисунке 1948 года кажется расфокусированным),

слепота и бесчувственность (черные глазницы и белильная лепка форм на рисунке 1947 года), напоминают о «страдающем средневековье». Юноша-старик, юноша-руина – так можно сказать про каждый из них. Главная отличительная особенность Тюбке – интерес к автопортрету, которого искусство «Нулевого часа» в основном избегало (правда Дикс, О. Грибель и др. написали выразительные автопортреты), что отражает специфику его травматического опыта. Уготованное всем немцам тотальное возмездие настигло Тюбке в такой индивидуальной и иррациональной форме, как облава НКВД на фантомный гитлерюгенд. Однако потом его отпустили и самое страшное оказалось позади. Он даже смог вполне успешно начать свою карьеру. В каком-то смысле, как испытание казнью сделало Достоевского писателем нового типа, испытание политическим насилием сделало Тюбке художником «Нулевого часа». Таким образом, в этой точке начинается становление Тюбке как художника. Отсюда он будет эволюционировать к своему собственному стилю, а не от якобы приобретенного у советских художников в Академии мастерства компилировать старые стили (согласно отработанному методу социалистического реализма).

Обстоятельства и причины ареста Тюбке описаны Анникой Михальски (Michalski, 2019, S. 7). Его тюремное заключение в Шёнебеке было не единичным случаем, а частью местного массового ареста молодых людей в декабре и январе 1945 года. Только в конце 1999 года сам Тюбке публично прокомментировал этот инцидент и, в частности, рассказал о мерах пыток во время задержания: «…там внизу…, в другом подвале находился водяной погреб, где нужно было по полдня стоять до пупка в воде, выдавливая из себя: “да, они стреляли”, “я не стрелял”… В любом случае, я остался при своем “нет”, правдивом “нет”…, а потом меня перевезли в Магдебург в тюрьму, где я пробыл еще несколько месяцев в одиночном заключении» (Michalski, 2019, S. 7). Очевидно, в 1945 году Тюбке казался подозрительным. Он был молодым человеком с воспитанием, типичным для «коричневой эпохи». Его семья была известна как нормальная для Третьего рейха. Обучение Тюбке рисованию началось еще при Гитлере. Его дальнейшие учителя были также представителями натурализма своего времени, отнюдь не левыми ни в политическом, ни в художественном отношении. Автопортреты Тюбке, рассмотренные выше, свидетельствуют о попытке примерить на себя экспрессионизм 1920-х годов (первый портрет) и старую немецкую традицию (графические автопортреты Дюрера). Портретируемый предстает перед зрителем как немецкий человек, но без идеализирующей героизации и без «бидермейровщины» нацистского искусства. Политические события «Нулевого часа» складывались, однако, так, что ни с советской, ни с западной стороны немецкое не было востребовано ни в каком виде. По западной программе немцам суждено было расстаться с поисками идентичности, стать вообще западными людьми; по советской программе они также не должны были педалировать свое историческое происхождение и стать строителями социализма-коммунизма для всего человечества. Лишь очень небольшой материал реалистического немецкого искусства революционно-критического плана рассматривался как возможный фундамент для строительства искусства ГДР. Такое искусство, за исключением творчества К. Кольвиц, еще нужно было разыскать, и его искали в эпохе Реформации, в графике Тридцатилетней войны, в 19 веке, но без большого успеха.

Прямым свидетельством тесной связи живописи Тюбке с искусством «Нулевого часа» может служить его работа 1958 года «Хиросима I» (Иллюстрации 8-9). Подаренная коллекционером Петером Людвигом Русскому музею в 1995 году, она представляет собой часть серии из трех произведений на ту же тему: «Хиросима I», «Хиросима II» и «Хиросима III» (две последние находятся в Германии). Работа из Русского музея изображает американскую атомную бомбардировку: «разрушенный» городской пейзаж, хаотичное смешение сбившихся в клубок тел, неподвижно лежащих или жестикулирующих людей, обломков, частей велосипедов. Тема руин, образ современного апокалипсиса, активное использование экспрессионистских форм – эти элементы примерно в такой же комбинации можно встретить во многих немецких картинах и рисунках «Нулевого часа». Главное отличие Тюбке от них будет заключаться в невозможной в искусстве 1945-1949 гг. красоте формы, картинной сделанности. Как Кранах или Альтдорфер, Тюбке будет компоновать живописные пятна и линеарный строй, добиваясь невероятной красоты.

В 2023 году автором статьи было инициировано технологическое исследование (Смолянская, 2024а, с. 245; Смолянская, Андреев, Сирро и др., 2023, с. 313; Smolianskaia, 2023) этой картины, в результате которого под верхним живописным слоем был обнаружен портрет отца художника Альфреда Тюбке, выполненный в традициях реализма, близких вкусам Третьего рейха. Можно лишь догадываться о мотивах, которые двигали художником, когда он записал портрет отца изображением атомной бомбардировки Хиросимы. Картина о Хиросиме, написанная поверх портрета отца, человека предшествующей эпохи, вполне вероятно, есть выражение осознания конца той эпохи. Реалистический и национальный портрет отца, возможно, имел для художника значение символа, отрицаемого «Хиросимой» – был актом политического устрашения и вандализма «гуманных» и «демократических» США и в то же время навязываемым со стороны США «свободным», сверхчеловеческим искусством, абстракцией, к приемам которой Тюбке обратился (Смолянская, 2023). В дальнейшем художник не пошел путем западного модернизма, апеллировал к традициям немецкого искусства (Смолянская, 2021, с. 1). Однако можно предположить, что образ Альфреда Тюбке понадобился художнику как раз-таки в качестве недостающего референта – отправной точки для поиска новой формы исторической картины в послевоенное время. Сюрреализм и экспрессионизм в верхнем слое живописи открывали возможности перевода страшной катастрофы в особый автономный мир фантазии. При этом это стиль не радикальный, он протягивал руку коммунистам еще до Второй мировой войны. Таким образом, Тюбке превратил реалистический образ отца национал-социалиста в тотальную сюрреалистическую абстракцию. Подобные

абстракции создавались и другими современниками Тюбке (особенно в ФРГ), но только у Тюбке для этого был свой уникальный референт. Художник не имел права или не хотел обращаться к абстрактной форме без отправной точки. Ее он, вероятно, нашел в портрете отца, который больше никогда и ни в каких вариациях не повторял в живописи. Таким образом, Тюбке продемонстрировал свою свободу и как живописец, и как абстракционист, и как историк. Эта особенность его живописи была напрямую связана с искусством «Нулевого часа» и поиском его исторических корней, перспективы в будущем и стиля, соответствующего разочарованиям в прошлом и стремлениям в будущем. Так, в своем творчестве более поздних лет Тюбке будет давать ответ на те вопросы, которые были предъявлены немецкому искусству в 1945-1949 гг.

Иллюстрации 8-9. *В. Тюбке. «Хиросима I». 1958. Холст, масло. 45,4 × 38,3 см. Государственный Русский музей* (Smolianskaia, 2023)

Заключение

В результате проведенного исследования художественного климата эпохи «Нулевого часа», изучения формально-стилистических особенностей искусства 1945–1949 гг. и живописи Вернера Тюбке был выявлен ряд закономерностей развития немецкого послевоенного искусства. В условиях исторической комы немецкое искусство напоминало двуликого Януса. С 1945 по 1949 год оно служило лакмусовой бумажкой для страны, испытывавшей шок от своего прошлого и растерянность перед будущим. Ноль – это всегда начало и конец. Так, в период с 1945 по 1949 год был заложен фундамент для будущего разделения страны с разными политическими и экономическими системами. Раздвоение немецкого искусства на две «школы» произошло в момент, когда его история перестала быть линейной. Одна школа встроилась в мировую, другая, как выяснило время, оказалась сноской на полях истории. С этого момента немецкое искусство начинает преследовать симптоматика раздвоения личности. Так, немец стал европейским «шизофреником» второй половины XX века. Ведь теперь ему перешли по наследству обе памяти, необходимость развеивать мифы и воссоздавать ненаписанные главы истории и истории искусства.

Современный зритель хорошо представляет себе, какую значительную роль сыграли западногерманские художники в обновлении художественной сцены Европы, привнеся на нее свой трагический опыт. Такие иконы послевоенного немецкого искусства, как Бойс и Кифер, и новое поколение художников, выросших на Востоке незадолго до или во время войны (Пенк, Польке, Рихтер), смогли справиться с тем, что многим казалось невозможным в мае 1945 года, – восстановить отношения, вновь утвердиться и вновь идентифицировать себя как немецких художников. Но были и другие, менее известные, но не менее яркие примеры отстаивания художественной самобытности в новом биполярном мире. Примером тому может служить творчество Вернера Тюбке. За пределами узкой группы специалистов он по-прежнему продолжает восприниматься как искусственное порождение привитого немецкому искусству импортного соцреализма. Однако в действительности созданные им произведения тесно связаны с глубинной проблематикой немецкого искусства и немецкого духа, и в них звучит правда, а не идеологически выверенная ложь. Правда об ощущении вины, но также и тоска по уходящей эпохе, дававшей художнику четкое ощущение идентичности как в национальном, так и в профессиональном смысле; о мифологии раскаяния и осознания себя жертвами тирании и старой, и новой; о денацификации и поиске новой идентичности. Пример Тюбке показывает, что и в этой «зоне» европейской цивилизации не было полного обнуления мышления, но существовала преемственность, которая помогала ответить на вопрос, кто есть «я» среди всего советского, американского, европейского. Поэтому его искусство интересно нам сегодня как часть собственной истории, ее провалов и достижений, в то время как в будущей ФРГ после 1945 года под наркотиком массовой культуры и потребительского общества художники предали забвению такие вопросы и опомнились спустя два поколения в лице все тех же знакомых нам имен – Кифера, Бойса, Рихтера и других.

Итак, «Нулевой час» – это концепция, призванная подчеркнуть абсолютность разрыва в культуре, произошедшего вследствие политических обстоятельств, абсолютность победы Запада.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать изучение влияния этих факторов на развитие современной культуры и искусства. Можно представить себе, что второй «Нулевой час» якобы имел место на вновь объединенных землях Восточной Германии после 1990 года. Однако и это не так и просто невозможно в культуре, всегда относительно независимой от политических процессов, не сводимой к ним. Культура по определению континуальна, обладает мощной инерцией, сохраняется и может накапливать силы в подсознании. Отрицание ее есть чаще всего политическое благопожелание. Культура 1945-1949 гг. и культура после 1990 года при пристальном рассмотрении оказывается не только не отсутствовала, но как бы вновь вспоминала и перебирала свою историю. Двойная Германия 1949–1990 гг. была лишь ярким внешним проявлением той двойственности, той внутренней противоречивости, дробности и изначального беспокойства, которые характеризуют немецкую историю на всем ее протяжении.

Материалы исследования | Research materials

1. Бёлль Г. Час ожидания // Бёлль Г. Город привычных лиц: рассказы / сост. и пер. с нем. Л. Лунгиной; предисл. Л. Гинзбурга. М.: Молодая гвардия, 1965.

Источники | References

1. Искусство, которое не покорилось: немецкие художники в период фашизма. 1933-1945 / сост. и пер. С. Д. Комаров. М.: Искусство, 1972.
2. Смолянская А. А. Вернер Тюбке: проблема технологии, школы и мастерства. Технологическое исследование одной картины // Аспирантский сборник. М.: Государственный институт искусствознания, 2024a. Вып. 13. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна – 2023» / ред.-сост. Н. Д. Мостицкая.
3. Смолянская А. А. Историзм и фигуративная традиция в искусстве второй половины XX века. Творчество Вернера Тюбке // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2021» / отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, Е. И. Зимакова. М.: МАКС Пресс, 2021.
4. Смолянская А. А. Картины с двойным дном. Ранний этап творчества Вернера Тюбке (1950-е годы) // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 2 (41).
5. Смолянская А. А. Панорама Крестьянской войны в Германии Вернера Тюбке в истории искусства и истории страны // Временник Зубовского института. 2024b. Вып. 2 (47).
6. Смолянская А. А., Андреев И. А., Сирро С. В., Асеев В. А., Терещенко Е. Ю., Смолянская О. А. Исследование in situ картины «Хиросима I» (1958) Вернена Тюбке (1929-2004) // Невская фотоника-2023: сборник научных трудов Всероссийской научной конференции с международным участием (г. Санкт-Петербург, 9-13 октября 2023 г.) / под ред. А. Н. Цыпкина. СПб.: Университет информационных технологий, механики и оптики, 2023.
7. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А. Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / пер. Г. Абдушелишвили и др. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
8. Хипе Р. Искусство нового класса / пер. с нем. М.: Прогресс, 1978.
9. Brix K. Zum Schaffen des Malers Heinrich Burkhardt // Bildende Kunst. 1966. H. 11.
10. Feist G. Hans Grundig. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1979.
11. Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewald im 20. Jahrhundert / hrsg. von B. Schad, T. Ratzka. Aschaffenburg: Wienand Verlag, 2003.
12. Jaspers K. Man in the Modern Age / trans. by E. & C. Paul. L.: Routledge & Kegan Paul, 1951.
13. Kober K. M. Die Kunst der frühen Jahre 1945-1949: Malerei, Zeichnungen, Grafiken aus der sowjetischen Besatzungszone. Leipzig: Seemann, 1989.
14. Lindner G. Vision und Wirklichkeit. Das Frankenhausener Geschichtspanorama von Werner Tübke. Bad Frankenhausen: Panorama Museum, 2009.
15. MacGregor N. Germany: Memories of a Nation. L.: Penguin Books Ltd, 2014.
16. Meißner G. Werner Tübke: Leben und Werke. Leipzig: Seemann, 1989.
17. Michalski A. “…alle Reisen der Welt sind in mir”. Aufbruch als junger Künstler. Werner Tübke von 1945 bis 1965 // Unter fremden Menschen. Werner Tübke. Von Petersburg bis Samarkand. Bad Frankenhausen: Panorama Museum, 2019.
18. Michalski A., Zöllner F., Beaucamp E. Tübke Stiftung Leipzig. Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle. Leipzig: Plöttner, 2009.
19. Schrecken und Hoffnung: Künstler sehen Frieden und Krieg: eine gemeinsame Ausstellung der Deutschen Bank AG, der AEG AG, der Mannesmann AG, Der Ruhrgas AG, der Zanders Feinpapiere Ag und dem Ministerium für Kultur der UDSSR, Moskau. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1987.
20. Smolianskaia A. A. In Situ Study of the Painting “Hiroshima I” (1958) by Werner Tübke (1929-2004) // Heritage. 2023. Vol. 6 (6).
21. Tübke und Italien / im Auftrag der Stadt Leipzig herausgegeben von Stefan Weppelmann und Frank Zöllner. Leipzig: MdbK, E. A. Seemann in E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG, 2024.

22. Tübke W. Monumentalbild Frankenhausen / text: Karl Max Kober. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1989.
23. Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen Staatlichem Prestigeproject und künstlerischen Selbstauftrag / hrsg. von H. Behrendt, H. K. L. Schulze. Kiel, 2006.

Информация об авторах | Author information

RU

Смолянская Александра Алексеевна[1]
[1] Государственный Русский музей;
Национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики, г. Санкт-Петербург

EN

Aleksandra Alekseevna Smolianskaia[1]
[1] The State Russian Museum;
Information Technologies, Mechanics and Optics University, St. Petersburg

[1] *asmolyanskaya@yandex.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.09.2025; опубликовано online (published online): 03.10.2025.

Ключевые слова (keywords): немецкое искусство; живопись «Нулевого часа»; послевоенное искусство; живопись ГДР; Вернер Тюбке; German art; painting of “Zero Hour”; post-war art; GDR painting; Werner Tübke.