

ВИКТОР БАРАШКОВ

Религия и искусство в ГДР: христианские церкви как альтернатива официальной культурной политике

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-35-65>

Victor Barashkov

Religion and Art in the GDR: Christian Churches as an Alternative to Official Cultural Policy

Victor Barashkov — Moscow State University of Civil Engineering (National Research University); Art Critics Association (Moscow, Russia). v.barashkov@gmail.com

The article explores the dialogue between Christian churches and contemporary art in the German Democratic Republic (GDR). First, the so-called Evangelical Art Services, created as early as the 1920s, became a platform for dialogue with those art movements that were not encouraged by the socialist state. Secondly, the policy of the GDR regarding the construction of Christian churches was contradictory: on the one hand, there was support for the restoration of churches damaged during the Second World War; on the other hand, it was difficult to obtain permission to build new churches. The state program of the 1970s and 1980s, "Churches for new cities," had pragmatic goals in many respects. Thirdly, the cultural policy of the GDR was quite successful in creating a new secular humanistic culture. Artists mostly belonged to a broadly understood "realism," which often admitted classical patterns, including mythological and religious motifs, while they could hold different views on religion or remain atheists. Religious motifs and symbols in painting helped to express existentially significant issues of life and death, good and evil; understanding the tragedy of World War II; they conveyed the artist's political beliefs and contributed to the understanding of the position of the artist in modern society. Thus, even in the countries of the "Eastern Bloc" the artistic quest for religious understanding of reality remained relevant, and Christian churches were interested in dialogue with contemporary art.

Keywords: contemporary art, dialogue of Christian churches with art, Evangelical Church of Germany, Evangelical Art Service, German Democratic Republic, religious motifs in art, church architecture.

СФЕРЫ религии и изобразительного искусства пересекались в XX веке иногда совершенно неожиданно. Даже в странах «восточного блока», чья политика определялась идеологическим непризнанием роли религии в обществе, можно констатировать целый ряд фактов соприкосновения религии и искусства. Данная проблематика будет рассмотрена в статье на примере взаимодействия этих двух областей общественной жизни в Германской Демократической Республике (ГДР) в 1949–1990 гг. Специфика ситуации заключалась в том, что в официальной культурной политике христианские церкви практически не играли роли, однако за ними был сохранен ряд функций самоуправления. Это дало им относительную свободу в организации культурных событий: заказе произведений для церкви, организации выставок и др. Прежде всего речь в статье пойдет о Союзе евангелических церквей ГДР (*Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR*), члены которого составляли большинство верующих в стране¹. Союз был создан в 1969 году и пришел на смену общегерманской Евангелической церкви Германии (с 1945 г.).

Широкую панораму официальной культурной политики ГДР представил в своей монографии «СЕПГ и культура Германии» В. В. Нефёдов. Он справедливо отмечает, что «главной функцией культуры СЕПГ считала ее идеологическую составляющую — обеспечение поддержки массами курса на строительство социализма и коммунизма»². Вместе с тем конкретными задачами, которые выдвигались на первый план, были следующие: «1) создание новой культуры; 2) воспитание новой интеллигенции; 3) бережный подход к тем культурным ценностям, которые были созданы предыдущими поколениями»³. Для нашего исследования особенно важна третья задача, которая в ее реализации

1. Согласно некоторым оценкам, в середине 1980-х гг. число протестантов в ГДР достигало 7,7 млн (около 50% всего населения), 1,2 млн (около 7%) были католиками. Другие религиозные группы составляли менее 1% населения. См.: Бровко Л. Н., И. Р. Л. Германия. Часть II // Православная энциклопедия. Том XI. М.: Православная энциклопедия, 2006. С. 333.

2. Нефёдов В. В. СЕПГ и культура Германии. М.: Научно-политическая книга, 2019. С. 379.

3. Там же. С. 9.

на практике во многом определяла своеобразие диалога «новой интеллигенции» с религиозными мотивами в искусстве.

Следует констатировать, что за прошедшие со времени исчезновения ГДР с политической карты мира 33 года появилось лишь незначительное число публикаций, объективно раскрывающих культурную ситуацию в ГДР. Наиболее значимыми источниками нашего исследования стали публикации отечественных авторов: уже упомянутого В.В. Нефёдова о культурной политике в ГДР; искусствоведа М.Н. Соколова о творчестве одного из известнейших художников, Вернера Тюбке⁴ и др. Из зарубежных публикаций были использованы диссертации Дитмара Грассме о мотиве распятия в искусстве ГДР⁵ и Дитера Кусске об истории немецких служб по искусству в 1928–1945 гг.⁶, монография Вероники Альбрехт-Биркнер о протестантизме в ГДР⁷, статьи Аннетт Доргерлох о праздновании юбилея Лютера в ГДР в 1983 году⁸, Хайнца Хоффмана о евангелической службе по искусству в Берлине⁹, Сильви Ле Гранд о церковном строительстве в ГДР¹⁰, Ульрике Шольц об истории евангелических служб по искусству и их культурной деятельности в ГДР, куратора Кристофа Таннерта¹¹ о выставках искусства ГДР в современной Германии и др.¹²

4. Соколов М. Н. О живописи Вернера Тюбке // Иностранные мастера в Академии художеств: Сб. ст. / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 229–237.
5. Grassmé, D. (2006) *Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlichen Traditionen*. Erfurt.
6. Kusske, D. (2012) *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe „Kunst-Dienst“ 1928 bis 1945 im Kontext*. Bremen.
7. Albrecht-Birkner, V. (2018) *Freiheit in Grenzen. Protestantismus in der DDR (= Christentum und Zeitgeschichte. Bd. 2)*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
8. Dorgerloh, A. (2003) „Dem Mute Luthers folgen“. Luther-Rezeption, Kirche und Kunst in der Spätphase der DDR“, in J. Eibach and M. Sandl (eds.) *Protestantische Identität und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR*, s. 233–254. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
9. Hoffmann, H. (2008) „Kirchliche Kunst in der DDR — Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunstdienst in Berlin“, in H. von Preuschen, U. Schaubs (eds.) *Friedrich Press. 1904–1990. Kirchenräume in Brandenburg*, s. 54–58. Berlin: Lukas Verlag.
10. Le Grand, S. (2013) „Religion als Gegenkultur in der DDR? Eine Untersuchung des Umgangs mit Kirchenbau in der DDR am Beispiel Eisenhüttenstadt“, *Revue d'Allemagne* 45-2: 457–470 [<https://journals.openedition.org/allemaigne/1770>, accessed on 07.11.2022].
11. Таннерт К. Восток на Западе. Новый взгляд на искусство в ГДР // Третьяковская галерея. 2021. № 1(70). Специальный выпуск «Германия — Россия. На перекрестках культур». С. 126–141.
12. Scholz, U. (2012) „Der Kunstdienst der Evangelischen Kirche in der DDR“, in M. Papenbrock, N. Schneider and R. Hess (eds.) *Kunst und Politik. Jahrbuch der*

Новизна этой статьи заключается в акценте на взаимодействии христианских церквей с искусством XX века, что позволяет уточнить общие теоретические выводы о взаимоотношениях религии и искусства в Новейшее время. С одной стороны, мы рассматриваем запросы церкви в отношении искусства (деятельность евангелических служб по искусству, вопросы церковного строительства). С другой стороны, предметом исследования становится обращение художников разных мировоззренческих позиций к религиозной проблематике. С религиоведческой точки зрения интерес представляют мотивы обращения людей светской культуры (включая атеистов) к религиозной проблематике в живописи. Наконец, с точки зрения культурной компаративистики, в художественной ситуации ГДР можно найти как аналогии с официальным/неофициальным искусством в СССР, так и особенные черты. В частности, последние проявляются в диалоге художников с церковными структурами. Если Евангелическая церковь в ГДР формально могла выступать заказчиком произведений для храмов, то в СССР в лучшем случае можно было согласовать реставрацию (иногда поновление) церковных росписей.

Роль евангелических служб по искусству во взаимодействии церкви с художниками

Большую роль в общественной жизни и художественной культуре ГДР в рамках альтернативы официальной культурной политике играли службы по искусству (*Kunstdienste*), созданные при Евангелической церкви Германии. Идея подобных организаций возникла еще в 1920-х гг. в кругу теологов и церковных деятелей Дрездена, Гамбурга и Берлина. Первой 6 февраля 1928 года начала свою работу служба по искусству в Дрездене (среди ее сооснователей были историк искусства Оскар Бейер, книготорговец Готхольд Шнайдер, соборный проповедник Арндт фон Кирхбах). Как отмечает исследователь Дитер Куске,

Члены основанной в 1928 году службы по искусству <...> ощущали, что все страдания этого мира уже нельзя объяснить в категориях религии или даже теологии. Тем более они надеялись на новые стимулы: среди прочего, на (новое) освоение готически-средневе-

Guernica-Gesellschaft. 2012. Band 14. Schwerpunkt: Kirche und Kunst. Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945, s. 55–68. Göttingen: V&R unipress.

кового прошлого, топоса возрождения, идеала общины, новой значимости «души», на усиление восприятия художника как носителя традиции, пророка и творца¹³.

С 1928 по 1932 годы службы *Kunstdienste* провели 37 выставок, среди них самой значимой была передвижная выставка в Магдебурге, Гамбурге и Берлине 1930–1931 гг. «Куль и форма — новое евангелическое, католическое и иудейское прикладное искусство». Выставка стала первым (а в перспективе 1930 — 1940-х гг. и последним) экуменическим религиозным проектом в области искусства. Доклад к открытию выставки в Берлине 10 ноября 1930 г. подготовил Пауль Тиллих. В нем он отмечал три требования, которые должны быть предъявлены к оформлению предметов культа в церкви, они должны определяться повседневной жизнью, настоящим и реальностью:

То, что Служба по искусству хочет показать на примере и контр-примере, заключено в этих трех требованиях: повседневная жизнь, настоящее, реальность. Они являются выражением одного требования — истины <...> Для нашей религиозной ситуации знаменательно и одновременно постыдно, что на этой выставке исключительно убедительными оказываются только профанные предметы, которые явно рассматриваются как некультовые. Простая чаша позорит (*beschämt*), именно в последнем религиозном смысле, почти все, что объединено здесь как культовая утварь <...> Мы благодарны Службе по искусству за то, что она вступила в борьбу за новую, современную, реальную и, следовательно, значимую форму искусства. И именно под знаком этой борьбы мы открываем выставку¹⁴.

С образованием ГДР на ее территории действовало пять евангелических служб по искусству: в Берлине (с 1950 г.), Дрездене (с 1950 г.), Эрфурте (с 1964 г.), Веймаре, Росток (с 1975 г.). В те же годы в ФРГ существовала лишь единственная подобная организация в Гамбурге (с 1946 г.), и она не имела такого широкого общественного значения.

13. Kusske, D. (2012) *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe "Kunst-Dienst" 1928 bis 1945 im Kontext*, s. 50–51. Bremen.

14. Tillich, P. (1930) „Kult und Form“, *Die Form*. S. 582–583. Здесь, очевидно, смысл в том, что художественное исполнение культовой утвари не соответствует, с точки зрения Тиллиха, требуемому высокому уровню. Это высказывание обретает смысл в контексте теории Тиллиха о «предельной глубине».

Исследователь Ариберт Роте выделял 4 функции служб по искусству в общественной жизни ГДР:

- 1) Служба по искусству посредством организации конференций и выездных мероприятий, а также библейских недель создавала свободные пространства неформальной коммуникации об искусстве между художниками, непрофессиональной аудиторией и представителями церкви.
- 2) Служба по искусству содействовала знакомству с современным искусством и произведениями классического модернизма посредством выставок, а также презентаций и докладов во многом независимо от требований культурной политики ГДР и провозглашаемой ею рецепции наследия.
- 3) Служба по искусству выступала посредником заказов или сама привлекала художников для работы в рамках церкви.
- 4) Служба по искусству работала в поле художественного и музыкального образования взрослых¹⁵.

Франк Хиддеман назвал эти организации «наступательными нишами» (*offensive Nischen*)¹⁶, проводящими деятельность, в других сферах не одобряемую или запрещенную. Это стало возможным благодаря особенностям церковной политики ГДР, когда по тактическим соображениям государство шло на некоторые уступки.

В этом параграфе мы рассмотрим лишь вторую и третью из функций, выделенных А. Роте. Значимая роль служб по искусству заключалась в проведении в церквях или приходских домах выставок искусства классического модернизма первой половины XX века, отношение к которому в официальных политических и художественно-идеологических кругах ГДР (как и в СССР) вплоть до середины 1980-х гг. было в целом крайне критическим. Вот неполный список организованных выставок¹⁷:

- 1964–1965 — передвижная выставка работ Марка Шагала;
- 1965 — «Религиозная графика из Франции» (произведения Альфреда Манессе, Марка Шагала и Жоржа Руо);

15. Цит. по: Scholz, U. (2012) „Der Kunstdienst der Evangelischen Kirche in der DDR“, in M. Papenbrock, N. Schneider and R. Hess (eds.) *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. 2012. Band 14. Schwerpunkt: Kirche und Kunst. Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945*, s. 57. Göttingen: V & R unipress.

16. Ibid., s. 58.

17. Ibid., s. 59–60.

- 1969 — «Акварели Кандинского, Клее, Марка, Вольфа»;
 1971 — «Иллюстрации к Библии» (Марк Шагал, Отто Дикс);
 1982 — «Сальвадор Дали — акварели к “Божественной комедии” Данте».

Официальной прессой эти выставки не освещались, но публикации о них можно было встретить на страницах газет христианско-демократического союза и либерально-демократической партии¹⁸.

Организовывались и выставки немецких художников-современников. Здесь можно выявить следующую тенденцию: вначале службы по искусству выставляли исключительно христианских художников (Фридриха Пресса, Херберта Зайделя), но постепенно (с середины 1970-х гг.) стали понимать свою задачу шире, обращаясь к поиску христианских сюжетов, аллюзий у широкого круга художников. Более того, данный сдвиг был связан с тем, что выставки были обращены к широкой общественности, а не только к христианам. Так, при посредничестве служб по искусству в ГДР проходили выставки художников из ФРГ: Герхарда Маркса, ГАП Гризхабера и непризнанных художников ГДР (в качестве примера можно привести посмертную выставку Франца Йоханнхнехта). В 1980-е — начале 1990 г. были организованы две масштабные выставки: «Диалог с Библией. Живопись и графика из ГДР на библейские темы» (1984)¹⁹ и «Работа твоих рук. Пластика из ГДР в диалоге с Библией» (1990)²⁰.

Другая из отмеченных выше функций служб по искусству — посредничество в церковных заказах. Хайнц Хоффман (с 1974 по 1995 гг. руководитель берлинской службы по искусству) приводит следующие два примера, которые демонстрируют, что выбор тех или иных художественных произведений для оформления церквей не диктовался сверху, а был обусловлен в том числе личными художественными предпочтениями и связями руково-

18. Ibid., s. 60. Отметим для сравнения, что в СССР также существовал негласный запрет на экспонирование художников-модернистов, хотя в период оттепели прошел ряд значимых (для разгрузки отношений с западными странами) выставок: выставка Пабло Пикассо 1956 года, выставки VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года и др. По-настоящему масштабное открытие этого наследия произошло уже в 1980-е годы. Отсчет можно вести с выставки «Москва — Париж. 1900–1930» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1981).

19. *Dialog mit der Bibel: Malerei und Grafik aus der DDR zu biblischen Themen* (1984). Berlin: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft.

20. *Werk deiner Hände: Plastik aus der DDR im Dialog mit der Bibel* (1990). Berlin und Altenburg: Evangelische Haupt und Bibelgesellschaft.

дителей службы по искусству и/или членов религиозного прихода²¹. Первый пример — заказ распятия *Bonhoeffer-Gemeinde* Карл-Маркс-Штадта (сейчас Хемниц) художнику Михаэлю Моргнеру. Наброски художественного решения распятия не удовлетворили заказчиков, в итоге было принято решение об отклонении этого заказа (в то же время община приняла оформление художником двух церковных дверей). Труд художника не остался незамеченным: при посредничестве Х. Хоффмана это произведение было помещено в крипте Бранденбургского собора (вначале — временно, затем на постоянной основе). Второй пример связан с заказом оформления ворот южного портала Берлинского собора (реставрация которого служила одним из примеров сотрудничества Евангелической церкви и государства). Трое художников, предложенных общине берлинской службой по искусству, отказались от заказа. Тогда его получил ранее не работавший с религиозной тематикой Зигфрид Крепп (ученик известного в ГДР скульптора Фрица Кремера). Более семи лет велись переговоры Х. Хоффмана с общиной по вопросу об установке портала. По его воспоминаниям, непонимание состояло в следующем:

Зигфрид Крепп объединил притчу о блудном сыне с этапами заблуждений немецкого народа, а также с вопросом о добре и зле, войне и мире. Главными аргументами против проекта были следующие: художник не был членом церкви (он вышел из нее из-за договора с военными капелланами); нельзя было разобрать в подробностях изображение; взятая в целом работа скорее была рельефом, а не порталом; голубь воспринимался скорее как голубь мира, а не как голубь Святого Духа; и, наконец, нечто подобное можно отнести к музею немецкой истории, а не к церкви²².

Здесь проявилось фундаментальное непонимание верующими людьми произведения современного искусства на христианскую тематику. Что характерно, портал был установлен по решению правления собора лишь в 1992 году, в столице уже объединенной Германии.

21. Hoffmann, H. (2008) „Kirchliche Kunst in der DDR — Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunstdienst in Berlin“, in H. von Preuschen, U. Schaubs (eds.) *Friedrich Press. 1904–1990. Kirchenräume in Brandenburg*, s. 54–58. Berlin: Lukas Verlag.

22. Ibid., s. 57–58.

Таким образом, уже из приведенных примеров становится очевидным, что благодаря посредничеству евангелических служб по искусству церкви становились местами относительной свободы в условиях довольно жесткой официальной культурной политики ГДР.

Строительство и оформление церквей в ГДР

После окончания Второй мировой войны одной из важнейших задач стало восстановление разрушенных или сильно поврежденных гражданских строений, и в том числе церквей. По всей Германии (во всех оккупационных зонах) действовали проекты строительства церквей из простых материалов (*Notkirchen*). Эти типовые церкви строились по проектам архитектора Отто Бартнинга²³. Конструкции кровли делались централизованно из простых материалов (например из дерева) и в разборном виде перевозились в тот или иной населенный пункт. Там они собирались, а стены возводились из имеющегося материала — кирпичей или камня, оставшихся от сильно разрушенных церквей. В конце 1940-х — 1950-е гг. процесс возведения таких церквей продолжался и в ГДР наряду с восстановлением разрушенных церквей. На территории Германии в границах ГДР до нашего времени сохранилось 12 таких церквей, например *Offenbarungskirche* в районе *Berlin-Friedrichshain* (1949) (ил. 1) или *Neue Kirche* в Висмаре (1950–1951).

В 1950 — 60-е гг. политика государства в отношении церкви стала более жесткой, приходом было сложно получить разрешение на строительство новой церкви. Поэтому была распространена практика переобустройства жилых помещений под церковные пространства. В 1950-е годы комнаты для собраний устраивались в частных домах, гаражах и других подобных зданиях, чтобы их не распознавали как церкви. Или общинам разрешали возводить церкви, но без церковной башни, чтобы они не так выделялись среди городской застройки. Так, католическая *Christuskirche* 1971 года в Ростоке (архитектор Ульрих Мютер) стала заменой снесенной одноименной церкви, но без башни и в другом месте — на боковой улице. В 1970 году в Лейпциге-Видерич из кирпичей и железобетонных деталей была возведена католическая церковь *St. Gabriel*.

23. Ricker, J. (2016) "Otto Bartning und seine Kirchen. Spiritualität in Serie" [https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2016/2/Otto_Bartning_Kirchen.php#.WSwJMuuLTcs, accessed on 07.11.2022].



**Ил. 1. Отто Бартнинг, Offenbarungskirche, 1949, Берлин.
© Roland Rossner, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Bonn**

Для понимания государственной политики по отношению к строительству церквей необходимо знать о специальной государственной программе закупок иностранной валюты. Новые церкви разрешалось строить лишь в случае, когда деньги на них поступали из церковных фондов ФРГ (и других стран) в западногерманских марках. С 1970-х гг. при Эрихе Хонеккере (тогда первом секретаре ЦК СЕПГ) появилась возможность строить новые церкви на полученные таким образом средства. В 1978 году произошла знаковая встреча Хонеккера и представителей церкви, по результатам которой было принято решение совместно готовиться к 500-летию Лютера²⁴ и одобрена

24. Dorgerloh, A. (2003) „‘Dem Mute Luthers folgen’. Luther-Rezeption, Kirche und Kunst in der Spätphase der DDR“, in J. Eibach and M. Sandl (eds.) *Protestantische Identität*

программа строительства новых церквей в проектируемых «спальных районах» (*Wohnsiedlung*) (девиз «Церкви для новых городов»). Эта программа давала государству и партии как дополнительный символический капитал (ГДР стремилась в эти годы к международному признанию), так и надежду на более жесткий контроль над жизнью новых церковных общин²⁵.

В форме проектируемых церквей можно отметить ориентацию на международную церковную архитектуру и литургические концепции своего времени (центрические постройки, асимметричные фасады и тенденция к объединению церквей и смежных строений в единые общинные многофункциональные центры). В качестве примера можно привести церковь *Von der Verklärung des Herrn* (1987) в районе *Berlin-Marzahn*. В 1982 г. в стиле брутализма была построена новая церковь *Propsteikirche St. Trinitatis* в Лейпциге (Академия архитектуры ГДР, Удо Шульц), которая была включена в ансамбль с общинным центром, жилыми помещениями и комнатами для занятий. Однако в данном конкретном случае для строительства колокольни нужно было особое разрешение Хонеккера²⁶.

Примером, вполне показательным для церковной политики в ГДР в целом, можно считать историю храмового комплекса в основанном в 1950 г. городе Айзенхюттенштадте. Кратко ее можно описать как «историю тридцатилетнего затягивания, длительного временного состояния и постоянных обещаний в неопределенном будущем».²⁷ Несмотря на то, что еще в начале 1950-х гг. в плане города было предусмотрено место для церкви, единственное, что могла позволить себе евангелическая община — это построить в 1954 году церковные временные бараки из дерева. Они и были главным местом собрания общины до 1976 года, когда был заложен камень в основание общинного центра (по отмеченной выше государственной программе).

und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR, s. 233–254. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

25. Le Grand, S. (2013) „Religion als Gegenkultur in der DDR? Eine Untersuchung des Umgangs mit Kirchenbau in der DDR am Beispiel Eisenhüttenstadt“, *Revue d'Allemagne* 45-2. S. 466–467 [https://journals.openedition.org/allemande/1770, accessed on 07.11.2022].

26. Härig, B. (2017) „Kirchenbau in der DDR. Wille gegen Widerstand“ [https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2017/3/DDR-Kirchen.php, accessed on 07.11.2022].

27. Le Grand, S. „Religion als Gegenkultur in der DDR?“ S. 461.

В 1981 году этот центр был освящен (ил. 2). Любопытно, что в нем не было предусмотрено церковной башни, что было связано, по мнению исследователей, не с политикой, а с тенденциями в архитектуре церковного модернизма.



Ил. 2. Evangelisches Gemeindezentrum, 1981, Айзенхюттенштадт

Нельзя не отметить, что широкий резонанс вызывали случаи необоснованного сноса церквей, которые подлежали восстановлению (не менее 40–50 церковных строений по приблизительным подсчетам). Так, даже при относительно благоприятных отношениях между евангелической церковью и государством в 1980-е гг. была снесена *Versöhnungskirche* 1894 года постройки, оказавшаяся в непосредственной близости от Берлинской стены (ее башня одно время использовалась военными как наблюдательный пункт). Позднее, в 2000 году, на этом месте была построена «Часовня примирения», ставшая весьма показательным христианским символом воссоединения города.

Оформление восстановленных или заново построенных церквей происходило по непосредственному заказу служб по искусству Евангелической церкви или приходских и епархиальных комиссий католической церкви. Поскольку, как уже было отме-

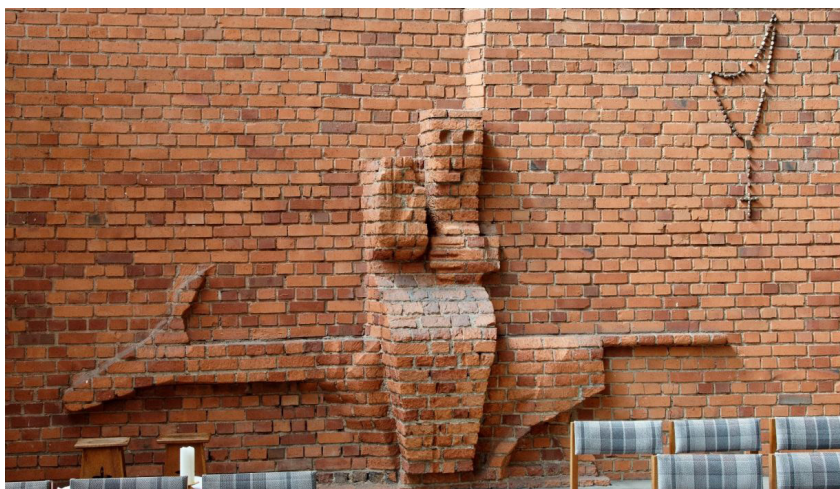
чено, церкви строились в модернистском стиле, художественное оформление их было минимальным и включало лишь важнейшие в литургическом смысле элементы (престол, запрестольный образ, витражи, религиозные статуи). Одним из ярких примеров является творчество скульптора из Дрездена Фридриха Пресса (1904–1990), специализацией которого стала скульптура на религиозные сюжеты. Мастерская Пресса еще с 1930-х гг. находилась в Дрездене. Характерно, что художник получал заказы на оформление евангелических и католических церквей как из ГДР, так и из ФРГ (осуществив за все послевоенное время около 50 проектов). Творческая эволюция художника привела его от классицистического реализма 1930-х к упрощенным абстрактным формам, не лишенным экспрессивности. Отметим, что подобные формы в скульптуре были неприемлемы для экспонирования на официальных выставках в ГДР. Но творчество мастера там не запрещалось, он мог делать выставки в ФРГ, его работы закупались церковными службами по искусству.

Религиозные работы Пресса буквально «ломают» обычные представления о репрезентации религиозных сюжетов, заставляя зрителя остановиться и задуматься о существовании христианской веры. Во многом трагическая тональность его работ обусловлена осмыслением времени нацизма и его жертв. Отсюда необыкновенная выразительность и глубина выполненных им «Распятий», композиций «Пьеты» (как, к примеру, «Пьета» из фарфора в Hofkirche в Дрездене) (ил. 3), сцен крестного пути Христа.

Материалом скульптурных композиций в оформлении уже упомянутой церкви *St. Gabriel* в Лейпциге-Видерич стал обычный кирпич. Мастерски и лаконично выполненные Прессом «Вход Господень в Иерусалим» (ил. 4) и «Агнец на троне» были частью сформулированной вместе со священником церкви Теобальдом Беером темы Второго Пришествия Христа. Лаконичность религиозных композиций Пресса не является просто художественным приемом, но нацелена на передачу смыслов. Некоторая абстрактность преодолевает более реалистичные, и именно поэтому сильно оспариваемые в церковной среде, религиозные скульптуры 1920–1930-х гг. (например «Распятие» его учителя, художника Ханса Ператонера). Отметим, что с 1970-х гг. оформление церквей в Европе становится все более минималистичным, поэтому произведений скульптуры такого уровня в современных церквях мы просто не встретим.



Ил. 3. Фридрих Пресс, «Пьета». Hofkirche, Дрезден



**Ил. 4. Фридрих Пресс, «Вход Господень в Иерусалим».
St. Gabriel, Лейпциг. Фото: Katholische Kirche St. Gabriel
© Steffen Junghans**

История церковного строительства в ГДР еще не получила всестороннего исследования. Сложно даже подсчитать, сколько всего церквей было восстановлено и построено заново. Так, согласно подсчетам Верены Шэдлер, с 1945 по 1989 гг. в католической церкви в ГДР было освящено около 350 сакральных пространств (однако сюда включены и восстановленные после войны церкви, и часовни). В 1970-е гг. было построено 55 католических церквей (34 из них по особой программе), евангелическая церковь реализовала в это же десятилетие около 35 новых проектов церквей²⁸.

Можно согласиться с мнением С. Ле Гранд, что история церковного строительства в ГДР «протекала в своем собственном ритме и при несколько других знаках, чем для других областей церковной жизни или отношений между государством и церковью»²⁹. Она приводит подтвержденные свидетельства того, что к 1957 году на территории ГДР при поддержке государства были приведены в порядок или выстроены заново 1400 поврежденных во время войны церквей, а 52 были построены заново. В то же время, в 1970 — 1980-е годы (время довольно успешных «прагматичных» отношений между церковью и государством) был разрушен целый ряд храмов (в том числе упомянутая выше *Versöhnungskirche* в Берлине).

Религиозные сюжеты в искусстве ГДР

Когда мы говорим о культурной политике в ГДР (будь то литература, театр или живопись), мы не можем обойти стороной понятия «социалистического реализма». Действительно, с начала 1950-х гг. метод социалистического реализма провозглашался единственным творческим методом³⁰. В то же время его содержание толковалось по-разному. Если в 1950-х гг. его интерпретации были так или иначе связаны с дискуссией вокруг формализма, то уже в середине 1970-х на открытии VII конгресса Союза художников ГДР Э. Хонеккер давал довольно широкое его понимание: «... Широта и многообразие изобразительного искусства социалистического реализма — это творческая фантазия, умение открывать новое в жизни нашего социалистического общества, это убедительное, интересное

28. См. Schädler, V. (2013) *Katholischer Sakralbau in der SBZ und in der DDR*. Regensburg: Schnell & Steiner. Цит. по: Härig, B. *Kirchenbau in der DDR. Wille gegen Widerstand*.

29. Le Grand, S. „Religion als Gegenkultur in der DDR?“ S. 468.

30. См. Нефёдов В. В. СЕПГ и культура Германии. С. 86.

претворение нового в искусстве»³¹. Безусловно, немалую роль играла и преемственность поколений: художники старшего поколения были современниками экспрессионизма, «новой вещественности», других течений модернизма первой половины XX века. Живопись ГДР была стилистически разнообразной, а в своем содержании не только говорила о современности, но и обращалась к сложной художественной символике. Художник Юрген Шифердекер, начавший работать в ГДР, позднее (в 2003 году) отмечал, что

социалистический реализм был скорее желаемой целью партии и правительства, большинство же художников работало скорее в русле широко понимаемого реализма, но не в духе этой ведущей линии³².

Для нашей статьи важна следующая мысль: из следования реализму вытекало пристальное внимание к истории искусств, в частности к живописи эпохи Возрождения, что обусловило и рецепцию классических мотивов, в том числе религиозных. В живописи ФРГ этого времени религиозные сюжеты встречались реже, очевидно, из-за иной «повестки» художественных поисков (популярны были беспредметное и концептуальное искусство).

Исследование Петера Арльта³³ показало динамику рецепции мифологических сюжетов в искусстве ГДР. На основании обобщения 1684 работ был сделан вывод о наибольшем развитии этой тематики во второй половине 1970-х — 1980-х гг. Взяв за образец методику Арльта, историк искусства Дитмар Грассме проанализировал тему рецепции образа Распятия в искусстве ГДР. Его количественные данные (513 работ) подтвердили и конкретизировали динамику обращения в эти годы в искусстве к классическим мотивам. Большую роль в рецепции художниками мифологической и религиозной иконографии сыграли принципы «цитирования» и отсылки к символам, выработанные так называемой Лейпцигской

31. Honecker, E. (1974) "Aus der Gruß des Zentralkomitee der SEF an den VII Kongress des Verbandes Bildender Künstler DDR", *Sonntag* 23. Цит. по: Пышиновская З. С. О некоторых тенденциях изобразительного искусства ГДР // Актуальные проблемы социалистического искусства. Сборник статей о художественной культуре социалистических стран Европы. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 42.

32. Цит. по: Grassmé, D. (2006) *Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlichen Traditionen*, s. 121. Erfurt.

33. Arlt, P. (1987) *Antikerezeption in der bildenden Kunst der DDR. Zu den Entwicklungsprozessen der antik-mythologischen Ikonographie in Malerei, Grafik und Plastik von 1945 bis 1985 und der ikonographisch-ikonologischen Methode in der Kunstwissenschaft der DDR*. Erfurt.

школой живописи в конце 1960-х — 1970-е гг.³⁴ Этот подход получил название «эмблематического искусства» (*sinnbildliche Kunst*). В качестве причин укрепления его позиций исследователи отмечают ориентацию художников на обобщения успешных мастеров, усложнение стиля и иконографии с 1960-х гг., чувства неуверенности, сомнения и страха, усиленные политическими событиями.

Обобщив изученный материал, Грассме выделил 4 направления рецепции образа Распятия в искусстве ГДР:

- Религиозное наделение смыслами (Х. Метцкес, Й. П. Хинц, К. Ветцель и др.).
- Профанное использование шаблона темы (критика социума, политически-моральное вопрошание) (В. Зитте, Б. Хайзиг, Ф. Кремер, Ю. Шифердекер и др.).
- Индивидуальные интерпретации, обусловленные личностью художника (М. Моргнер, В. Маттойер, Ф. Штельцман, Х. Эберсбах и др.).
- Обобщенные формулировки символики человеческого страдания (Г. Альтенбург, А. Ринк, И. Яначек, Ф. Кремер, Х. Хегевальд и др.)³⁵.

При этом главным изменением в иконографии стало становящееся все более отчетливым очеловечивание распятого через изменение классических атрибутов Христа³⁶.

С одной стороны, ряд изображений распятого подчеркивал его бунт против предначертанной судьбы. Так, в скульптурах Фрица Кремера он сходит с креста и снимает терновый венец, а в ряде произведений других художников разрушает свой крест — здесь прослеживается влияние мексиканского художника Хосе Клементе Ороско. С другой стороны, образ распятого нес на себе смысл страдающего, угнетенного человека и ассоциировался с узником лагерей, пленником, евреем, рабом, женщиной. Причем эти две интерпретации могли соседствовать в творчестве одного и того же художника.

Во многих работах было заложено обращение к зрителю как партнеру по диалогу. Так, в картине Вольфганга Маттойера «Человек» (1979) взгляд мужчины, изображенного на кресте, обра-

34. Панкова А. Ю., Фирсова А. В. История Лейпцигской школы // Символ науки. 2019. № 2. С. 85–86.

35. Grassmé, D. (2006) Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlichen Traditionen. S. 121.

36. Ibid. Эта тенденция характерна в целом для западного искусства с рубежа XIX–XX вв.

щен прямо на зрителя³⁷, а жесты его рук то ли вызывают о помощи, то ли пытаются передать некоторый важный экзистенциальный опыт. Мужчина изображен в современной одежде, без классических атрибутов Христа; так что не случайно название «Человек» — обобщенное и скорее философское, чем религиозное.

Образ Распятия в искусстве ГДР имел большое значение в контексте критики общества и политики (второе направление рецепции). Отсюда обращение как к истории (крестьянской войне в Германии, Первой и Второй мировым войнам), так и к современным реалиям (чилийскому военному перевороту 1973 года, вьетнамской войне, убийству Мартина Лютера Kinga и т.д.). В качестве примера можно рассмотреть «Чилийский реквием» Вернера Тюбке 1974 г. (ил. 5). Через использование мотива Пьеты художник передает глубокое сочувствие поверженным идеалам, придавая событиям в Чили выходящее за пределы современности глубокое значение. Лежащий на земле чилийский флаг (знак конкретного времени-места) означает поражение. Внутренняя связь двух людей углубляется приданием мужчине и женщине одинакового возраста. Надпись на дереве (обозначающем крест, то есть картина совмещает и образ Распятия, и образ Пьеты) дает оценку многовековой борьбы за человечность. Слова Неруды о бессмертии жертвы (в этой надписи) соответствуют мысли преодоления смерти через крест: «Нет никакого забвения, господа и дамы, и через мои пострадавшие уста снова будут петь другие уста. Пабло Неруда»³⁸.

Исследователи объясняют обращение художников 2-й половины XX века к религиозным образам по-разному. Так, согласно Дитмару Грассме, искусство столь же остро нуждалось в рецепции художественного и духовного наследия, которое «оставило глубокие следы на культурно-историческом развитии человека», как и в новых, современных символах «для актуальных, насущных посланий, чтобы суметь схватить немислимое и в особенном открыть общее»³⁹. Астрид Нильзен отмечает, что библейские мотивы «предлагали художникам возможность расширить спектр художественных средств и обогатить образы символическими метафорами, стоящими над предписываемыми государством сюжетами социалистического реализма или классическими темами

37. Ibid., s. 95.

38. Ibid., s. 83–84.

39. Ibid., s. 122.

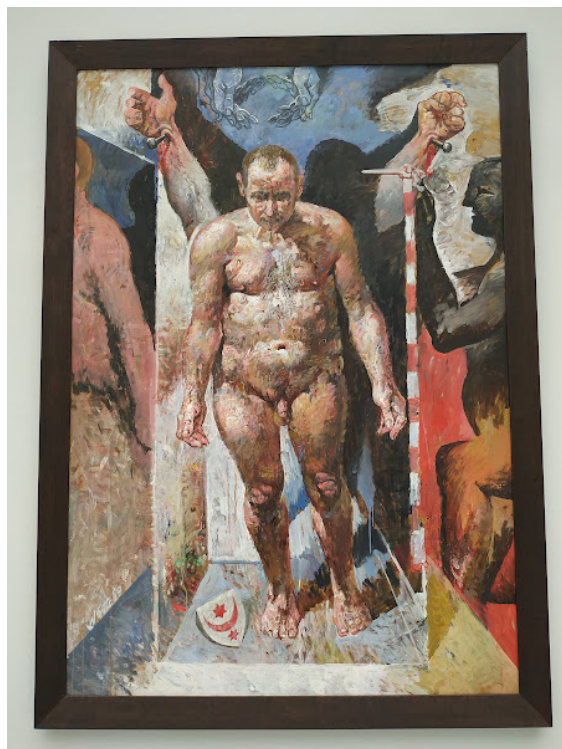
из греко-римской мифологии и истории»⁴⁰. Что не менее важно, «художники могли идентифицироваться с персонажем сакральной истории в качестве средства самовозвышения или самоиронии, а изображение Страстей Христовых могло передать творческую борьбу художника»⁴¹. Отметим, что последняя тенденция восходит (в современном искусстве) к художникам рубежа XIX–XX вв.: Джеймсу Энсору, Эдварду Мунку и др. Один из известнейших художников ГДР Вилли Зитте в сложные для себя годы (конец 1980-х), когда его личность и творчество стали подвергаться критике, создает картину «Лишь человек» (ил. 6). Фигура обнаженного мужчины (лишенная идеальных пропорций), склонившего свою голову и опустившего руки, кажется совершенно беззащитной перед внешними силами. Как и в других своих работах, Зитте использует прием совмещения нескольких планов, поэтому мы одновременно видим поднятые над ним руки, прибитые гвоздями. Тень делает еще более очевидным образ Распятия. В то же время две руки, спускающиеся с неба, опускают ему на голову венок победы. Эта картина трактует мотив мученичества и награды за него.



Ил. 5. Вернер Тيوبке, «Чилийский реквием», 1974.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012

40. Nielsen, A. (2017) "Questions of faith. References to Christianity", in O. Westheider and M. Philipp (eds.) *Behind the Mask: Artists in the GDR*, pp. 198–209. Munich — Potsdam: Prestel. P. 200.

41. Ibid., p. 198.



Ил. 6. Вилли Зитте, «Лишь человек», 1989/1990. Собрание «Музей у собора», Вюрцбург. Фото В.В. Барашкова, 2019

Искусствовед М. Н. Соколов объясняет творчество В. Тюбке и ряда других художников 1960–1980-х гг., принадлежавших Лейпцигской школе, «духом лукавого карнавализма, причудливо сочетающего апологию с протестом»⁴². Зачастую в их творчестве доминировала та же «официально-неофициальная» смысловая двуликость, что и в «суровом стиле» в СССР. В творчестве В. Тюбке в интересующем нас контексте можно отметить «Автопортрет на болгарской иконе» (1977), написанный на иконе XIX века, на которой предварительно был закрашен лик. Портретные черты художника получают новый смысл, поскольку остальные иконографические детали остаются (нимб, благословляющий жест

42. Соколов М. Н. О живописи Вернера Тюбке // Иностранные мастера в Академии художеств: Сб. ст. / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 229.

правой руки, евангелие, открытое на словах «Я свет миру...» в левой руке). Нильзен рассматривает эту работу как пример сакрализации художника в традиции *alter dues (divino artista)*. Портрет также содержит отсылки к «Автопортрету в одежде, отделанной мехом» Альбрехта Дюрера⁴³. Анника Михальски в основательном исследовании автопортретов художника высказала следующее предположение о смысле подобного жеста⁴⁴. В дневнике художника за 1957 г. она нашла следующую запись: «Моя религия — это работа. Я верю в смысл (моей) работы. В этом есть нечто прометеевское. Я верю в себя»⁴⁵. Этот автопортрет на иконе становится в таком контексте свидетельством веры художника в себя и ощущения возможности создать нечто великое. Как раз за год до этого (в 1976 г.) художника пригласили работать над панорамой во Франкенхаузене (см. ниже), и он мог ощущать себя мучеником и спасителем человеческого общества, отказавшись ради этого от других своих планов.

Итогом творчества В. Тюбке и (по оценкам исследователей) одновременно итогом официального искусства ГДР стала знаменитая панорама в память Крестьянской войны во Франкенхаузене длиной 123 метра и высотой 13 метров (создана в 1976–1987 гг.). Художник «мыслил свое сверхпроизведение именно как картину, которая не только, точнее, не столько воспроизводит битву под Франкенхаузенем, сколько дает всеохватный срез эпохи»⁴⁶. Тюбке отстаивал свое право на то, чтобы «исторически конкретное письмо» представляло «сплавленным со смысловыми фантазиями». Неудивительно поэтому, что мы видим на полотне множество самых причудливых интерпретаций классической иконографии: Пилат, омывающий руки (рядом с шутом, указывающим на него), искушение святого Антония, Благовещение, несколько сцен Распятия с различной смысловой нагрузкой, сохождение Святого Духа в день Пятидесятницы (образ, играющий важную роль в учении вдохновителя крестьянской войны Томаса Мюнцера), Вавилонская башня, изображение мертвого Христа на плащанице, образы грехопадения, Благовещения (ил. 7), Страшного суда, рая и ада. Сам художник

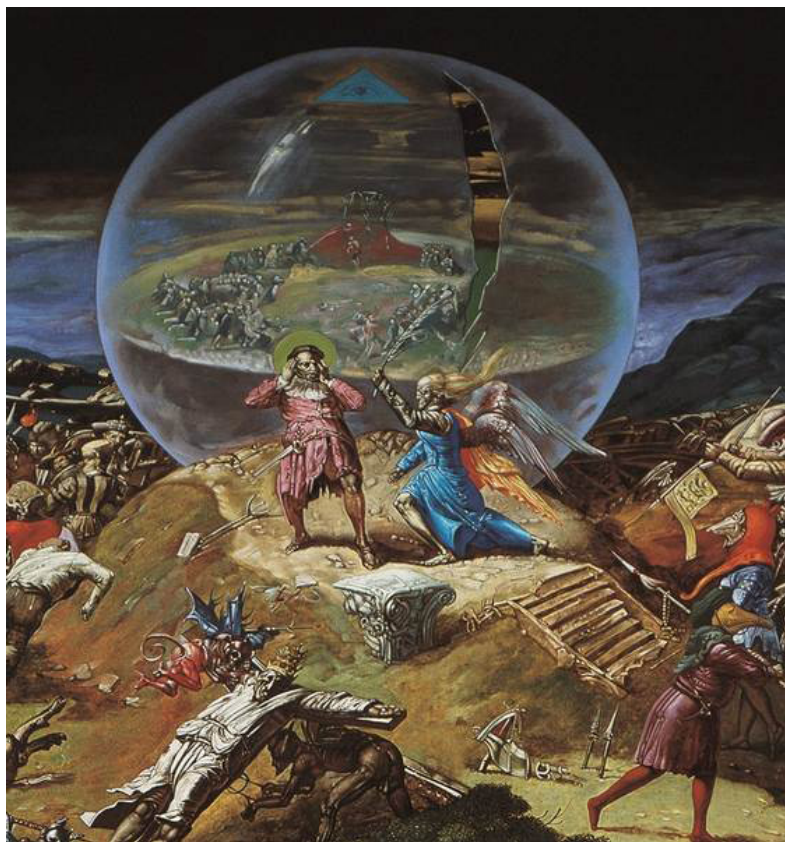
43. Nielsen, A. Questions of faith. References to Christianity. P. 201.

44. Michalski, A. (2014) „Ich spiele mich, wie ich bin“. *Die Selbstdarstellungen Werner Tübkes von 1940 bis 2004*, s. 166–171. Köln: Böhlau.

45. Ibid., s. 170.

46. Соколов М.Н. О живописи Вернера Тюбке. С. 234–235.

был атеистом, и религиозные образы привлекали его своей способностью «схватить» важные для интерпретации истории и современности смыслы.



Ил. 7. Вернер Тюбке, «Благовещение» (фрагмент панорамы в Бад Франкенхаузене), 1976–1987

Как пример индивидуальных интерпретаций, отсылающих к собственному экзистенциальному опыту художника (третье направление рецепции в классификации Грасме), мы рассмотрим творчество художника из Хемница⁴⁷ Михаэля Моргнера. Особую глубину (и личностную окраску) его работам придает наложившее на них отпечаток переживания художником страданий своей смертельно больной жены и размышления над

47. В 1953–1990 гг. город имел название Карл-Маркс-Штадт.

судьбой Дитриха Бонхёффера. Таким образом, как справедливо отмечает Маттиас Флюгге, «в сущности христианского образа страдания встречаются история, современность и индивидуальная судьба»⁴⁸. Художественный язык мастера построен на использовании созданных им концентрированных формул страха, боли, креста и т.д. Художник редуцирует формы и фигуры, по сути, к шифрам. Отсюда и используемая им монохромная черно-коричнево-белая палитра. Схематично, почти геометрически сложенная, фигура распятого человека заключает в себе необыкновенную энергию, которая еще более усиливается напряженным сочетанием темных и светлых пятен на картине. Крест был использован в его произведениях в разных значениях: как знак смерти, победы, защиты, героизма. Этот символ был важен и для его акций на открытом воздухе («Акция креста», 1982; «Большой тюрингский крест», 1983).

Сам художник, однако, не являлся верующим. Использование иконографических традиций (включая религиозные мотивы) вытекало из его чувства принадлежности к европейскому культурному кругу: «Я не знаю лучшего мотива для изображения подвергающегося мучениям человека, чем мотив распятия. Тут никуда не денешься»⁴⁹. Тот же схематичный образ человека, но уже спеленутого, отсылает к мотиву погребения Христа, а небольшое его видоизменение (посредством чередования закрытых и открытых линий) «высвобождает» фигуру, как будто поднимая ее вверх, в небеса (мотив воскресения Христа) (ил. 8). Графически выполненная почти одинаково, но зеркально перевернутая вниз та же самая фигура означает «падающего» человека (или знаменует «Сошествие Христа в ад»). Обычно эти два символа у художника не сопоставлялись на одном листе, но в 2003 году для площади св. Килиана в Вюрцбурге была сделана скульптура «Воскресающий и падающий», их объединившая (ил. 9)⁵⁰.

48. Morgner, M. (1993) Hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen. Berlin: VG Bild — Kunst.

49. Ibid.

50. Klein, R. (2004) *Architektur und Vernetzung. Museum am Dom im Kontext von Raum und Zeit*, s. 29. Regensburg: Schnell & Steiner.



**Ил. 8. Михаэль Моргнер, изображения Христа в северной боковой капелле вюрцбургской церкви Ноймюнстер.
Фото В.В. Барашкова, 2019**



**Ил. 9. Михаэль Моргнер, «Воскресающий и падающий» (фрагмент), 2003. Площадь св. Килиана, Вюрцбург.
Фото В.В. Барашкова, 2019**

Вероятно, прояснить интерес ряда художников ГДР к религиозной иконографии позволят следующие соображения. Наиболее значимым событием в контексте государственно-церковных отношений в ГДР (как уже отмечалось) стало празднование 500-летия со дня рождения Мартина Лютера — ключевой фигуры немецкого протестантизма. В главном печатном органе ЦК СЕПГ *Neues Deutschland* Лютер был поставлен в один ряд с «великими сыновьями нашего народа — И. В. Гёте и К. Марксом»⁵¹. В рамках договоренностей руководителей евангелической церкви с Эрхом Хонеккером прошло много мероприятий, в числе которых были и выставки современных художников. Можно отметить близость личности Лютера художникам ГДР:

Обращение художников к Лютеру было менее исторически детализированным или теологически фундированным; скорее они видели в Лютере родственного себе художника, успешного пророка и реформатора, который последовательно отстаивал свои убеждения. Лавируя между культурно-политическими задачами и требованиями художественной свободы, они чувствовали близость к сложным отношениям эпохи Реформации и видели явные параллели в нынешней игре политических сил⁵².

В этом контексте обращение Вернера Тюбке непосредственно к историческому контексту эпохи Реформации для художественной ситуации в ГДР было исключением. Современный контекст лучше проявлен в работе Уве Пфайфера «Застольная беседа с Лютером» 1984 года. Работа выполнена в форме триптиха (безусловно, отсылающей к церковным алтарям): в левой части изображен обнаженный мужчина, в правой — обнаженная женщина (оба, очевидно, наши современники, но ассоциации сразу наводят нас на образы Адама и Евы). В центральной части за столом вокруг Лютера собралось много людей (среди них и сам художник). Их жесты и внимательные, устремленные на Лютера, взгляды говорят об атмосфере оживленной беседы. Перед Лютером находятся сразу два микрофона, что подчеркивает его высокий статус. Как отмечает Аннетт Доргерлох, художественное решение Пфай-

51. Цит. по: *Нефёдов В. В.* СЕПГ и культура Германии. С. 324.

52. Dorgerloh, A. "Dem Mute Luthers folgen". *Luther-Rezeption, Kirche und Kunst in der Spätphase der DDR*. S. 238.

фера совпало со стратегией евангелической церкви в год Лютера — не говорить о Лютере, а заново к нему прислушаться⁵³.

Парадоксально, но факт: официальная культурная политика уделяла большое внимание поиску «оптимального соотношения традиций и современности», под этим понималось, что «только в Восточной Германии действительно достойные творения прошлого могут раскрыть гражданам все богатство мыслей и идей, эстетическое содержание и полноту гуманистических контактов»⁵⁴. Обращение к религиозным мотивам художников, индифферентно относящихся к религии, можно рассматривать в контексте светской гуманистической культуры. Как отмечает философ и религиовед З.А. Тажуризина, «светское осмысление мира может осуществляться в старой знаковой системе, будучи при этом индифферентным или критичным по отношению к религии»⁵⁵. Так, неудивительным в этом контексте будет сюжет работы Бернхарда Хайзига «В.И. Ленин и Тимофей неверующий» (1970), в которой очевидна отсылка к мотиву уверения Фомы. Художника, по замечанию искусствоведа З.С. Пышновской, привлёк образ Ленина как человека «внимательно и терпеливо приобщающего собеседника к тайне великого преобразования России»⁵⁶. Важными для осмысления в контексте гуманистической культуры становятся мотивы, связанные с трагедией страшных войн XX века, несправедливостью унижения человеческого достоинства, неудачей социальных движений за устройство лучшего мира на земле, но также и темы гармоничной жизни, «героики» новых социальных отношений, успехов в отстаивании людьми своих прав. Рассмотренные в первых параграфах статьи примеры показывают, что и для церковных заказов в ГДР были приемлемы (не без дискуссий) произведения, созданные с широкой гуманистической повесткой. Возможно, именно в этом осознании необходимости друг другу и заключалось основание для диалога христианских церквей в ГДР с художниками. И диалог не только эксплицитный, но и имплицитный, в сознании людей.

53. Ibid., s. 249–250.

54. Нефёдов В.В. СЕПГ и культура Германии. С. 264.

55. Тажуризина З.А. Из истории свободомыслия. Очерки разных лет. М.: Академический проект, 2017. С. 418.

56. Пышновская З.С. О некоторых тенденциях изобразительного искусства ГДР. С. 26.

Отметим, что работы художников ГДР выставляются сейчас крайне редко на престижных площадках в Германии, и вопрос о рецепции искусства ГДР в контексте объединенной Германии до сих пор является крайне острым. Куратор Кристоф Таннерт справедливо отмечает:

В большей степени, чем на Западе и чем сегодня, в ГДР произведения искусства дарили многим людям ощущение, что они не одиноки. Именно поэтому сегодня на востоке страны имеется повышенная потребность в знакомстве с картинами, которые составляли людям компанию в тяжелые времена. Неудивительно, что на Востоке и Западе круг потребителей искусства распадается на своих и чужих, а практика взаимопонимания и взаимного признания отсутствует⁵⁷.

Заключение

Подведем основные итоги исследования. Специфика задач, стоящих перед политическим управлением ГДР (с одной стороны, быть союзником СССР по коммунистическим идеалам, с другой — потребность получить признание со стороны ФРГ, а также и других европейских стран), влияла и на церковную, и на культурную политику страны. Церковные структуры сохранили свою относительную автономность, несмотря на создание центрального органа — Союза Евангелических церквей в ГДР, во многом по причине особых синодальных структур церкви, строящихся на демократических основах⁵⁸. Это давало возможность евангелическим службам по искусству, возникшим еще в конце 1920-х гг., проводить в ГДР свои культурные интересы. Они заключались, в частности, в теологическом признании искусства XX века, в том числе и светского (идеи Пауля Тиллиха, искусствоведа Густава Фридриха Хартлауба и др.). Как было нами отмечено, евангелические службы по искусству организовывали выставки художников первой половины XX века и художников-современников, выступали посредниками в заказах художественного оформления цер-

57. Таннерт К. Восток на Западе. Новый взгляд на искусство в ГДР // Третьяковская галерея. 2021. № 1(70). Специальный выпуск «Германия — Россия. На перекрестках культур». С. 135–137.

58. Albrecht-Birkner, V. (2018) *Freiheit in Grenzen. Protestantismus in der DDR (= Christentum und Zeitgeschichte. Bd. 2)*, s. 33. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

квей. Их деятельность была обращена не только к членам своих церквей, но и к адептам других христианских направлений, а также к светски ориентированной молодежи⁵⁹.

Государственно-церковные отношения в ГДР преломляются и через вопросы церковного строительства. Первое десятилетие после окончания Второй мировой войны в Германии проходило не только под знаком восстановления поврежденных гражданских зданий, но также означало восстановление руинированных храмов. Государство принимало в этом активное участие. Однако со 2-й половины 1950-х и до середины 1970-х годов государство не способствовало строительству новых церквей, и общины приспособляли под свои нужды светские здания, строили временные бараки. С середины 1970-х при обусловленном политической прагматикой улучшении отношений с церковью государство осуществило программу «церквей для новых кварталов», по которой было построено несколько десятков церквей. Можно согласиться с мнением Сильви Ле Гранд об асинхронном характере истории церковного строительства в ГДР, когда в период сильнейшего давления на церковь в 1950-х годах государство помогало восстанавливать храмы, а необоснованные сносы церквей осуществлялись и в период «потепления» государственно-церковных отношений. Причины этого следует искать как в культурной политике ГДР, так и в принятии решений на конкретных местах. Отметим, что построенные в ГДР церкви ставят в настоящее время под охрану как памятники культуры и не только по причине своих художественных достоинств, но и в силу исключительных обстоятельств, при которых они были воздвигнуты.

Тема религиозных мотивов в искусстве стран социалистического лагеря поднимает самые разные аспекты религиозных исканий в современной живописи: от обращения к религиозным мотивам как классическим мотивам в искусстве, выражения и осмысления злободневных политических идей к экзистенциальным поискам в рамках светской гуманистической культуры⁶⁰. Следует признать

59. Так, пасторы евангелической церкви в ГДР поддерживали проявления молодежной контркультуры, например таких музыкальных направлений, как панк или блюз: отметим популярность среди молодежи ГДР «блюз-мессы» в Берлинской *Samariterkirche* (с 1979 по 1986 гг.) и *Erlöserkirche* (с 1986 г.), организованной при поддержке лютеранского пастора Райнера Эппельмана.

60. Тема рецепции в искусстве 2-й половины XX века классических мотивов, в том числе религиозных, привлекает пристальное внимание современных российских

отрадным тот факт, что творческие поиски художников ГДР вызывают интерес у наших современников. Об этом свидетельствует, в частности, наличие крупной коллекции произведений восточногерманских художников на религиозную тематику в епархиальном католическом «Музее у собора» в Вюрцбурге (ранее входившем в Западную Германию)⁶¹. Здесь католическая церковь не пошла по шаблону политкорректности художественных музеев и галерей современной Германии. В коллекцию, собранную многолетним директором музея Юргеном Ленсеном, включены произведения как верхушки Союза художников ГДР (Бернхард Хайзиг, Вилли Зитте, Вернер Тюбке), так и художников, которых можно отчасти назвать «нонконформистами» (Михаэль Моргнер, Макс Улиг, Фолькер Штельцман). В музее находится и крупнейшее собрание работ церковного скульптора Фридриха Пресса. Кроме того, представлены работы художников нового поколения, выросших в ГДР и усвоивших у мастеров Лейпцигской школы особый реализм и сложный символический язык. Среди них можно выделить Михаэля Тригеля, творчество которого определяет уже нынешний этап рецепции художниками религиозных мотивов.

Библиография / References

- Бровко Л. Н., И. Р. Л. Германия. Часть II // Православная энциклопедия. Том XI. М.: Православная энциклопедия, 2006. С. 295–334.
- Нефёдов В. В. СЕПГ и культура Германии. М.: Научно-политическая книга, 2019.
- Панкова А. Ю., Фирсова А. В. История Лейпцигской школы // Символ науки. 2019 № 2. С. 85–86.
- Пышновская З. С. О некоторых тенденциях изобразительного искусства ГДР // Актуальные проблемы социалистического искусства. Сборник статей о художественной культуре социалистических стран Европы. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 9–43.
- Соколов М. Н. О живописи Вернера Тюбке // Иностранные мастера в Академии художеств: Сб. ст. / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 229–237.
- Тажуризина З. А. Из истории свободомыслия. Очерки разных лет. М.: Академический проект, 2017.

исследователей. См.: Шаманькова А. И. От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М.: БуксМАрт, 2019.

61. Emmert, J. (2002) “Kunst aus Ostdeutschland“, *Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung* 33: 54–63.

- Таннерт К. Восток на Западе. Новый взгляд на искусство в ГДР // Третьяковская галерея. 2021. № 1(70). Специальный выпуск «Германия — Россия. На перекрестках культур». С. 126–141.
- Шаманькова А. И. От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М.: БуксМарт, 2019.
- Albrecht-Birkner, V. (2018) *Freiheit in Grenzen. Protestantismus in der DDR (= Christentum und Zeitgeschichte. Bd. 2)*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Arlt, P. (1987) *Antikerezeption in der bildenden Kunst der DDR. Zu den Entwicklungsprozessen der antik-mythologischen Ikonographie in Malerei, Grafik und Plastik von 1945 bis 1985 und der ikonographisch-ikonologischen Methode in der Kunstwissenschaft der DDR*. Erfurt.
- Dialog mit der Bibel: Malerei und Grafik aus der DDR zu biblischen Themen* (1984). Berlin: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft.
- Dorgerloh, A. (2003) „‘Dem Mute Luthers folgen’. Luther-Rezeption, Kirche und Kunst in der Spätphase der DDR“, in J. Eibach and M. Sandl (eds) *Protestantische Identität und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR*, s. 233–254. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Emmert, J. (2002) „Kunst aus Ostdeutschland“, *Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung* 33: 54–63.
- Grassmé, D. (2006) *Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlichen Traditionen*. Erfurt.
- Härig, B. (2017) „Kirchenbau in der DDR. Wille gegen Widerstand“ [<https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2017/3/DDR-Kirchen.php>, accessed on 07.11.2022].
- Hoffmann, H. (2008) „Kirchliche Kunst in der DDR — Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunstdienst in Berlin“, in H. von Preuschen, U. Schaub (eds.) *Friedrich Press. 1904–1990. Kirchenräume in Brandenburg*, s. 54–58. Berlin: Lukas Verlag.
- Honecker, E. (1974) „Aus der Gruß des Zentralkomitee der SEF an den VII Kongress des Verbandes Bildender Künstler DDR“, *Sonntag* 23.
- Klein, R. (2004) *Architektur und Vernetzung. Museum am Dom im Kontext von Raum und Zeit*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Kusske, D. (2012) *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe „Kunst-Dienst“ 1928 bis 1945 im Kontext*. Bremen.
- Le Grand, S. (2013) „Religion als Gegenkultur in der DDR? Eine Untersuchung des Umgangs mit Kirchenbau in der DDR am Beispiel Eisenhüttenstadt“, *Revue d'Allemagne* 45-2: 457–470 [<https://journals.openedition.org/allemande/1770>, accessed on 07.11.2022].
- Michalski, A. (2014) „Ich spiele mich, wie ich bin“. *Die Selbstdarstellungen Werner Tübkes von 1940 bis 2004*. Köln: Böhlau.
- Morgner, M. (1993) Hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen. Berlin: VG Bild — Kunst.
- Nielsen, A. (2017) „Questions of faith. References to Christianity“, in O. Westheider and M. Philipp (eds) *Behind the Mask: Artists in the GDR*, pp. 198–209. Munich — Potsdam: Prestel.
- Ricker, J. (2016) „Otto Bartning und seine Kirchen. Spiritualität in Serie“, [https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2016/2/Otto_Bartning_Kirchen.php#. WSwJMuLTcs, accessed on 07.11.2022].

- Schädler, V. (2013) *Katholischer Sakralbau in der SBZ und in der DDR*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Scholz, U. (2012) „Der Kunstdienst der Evangelischen Kirche in der DDR“, in M. Papenbrock, N. Schneider and R. Hess (eds.) *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. 2012. Band 14. Schwerpunkt: Kirche und Kunst. Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945*, s. 55–68. Göttingen: V & R unipress.
- Tillich, P. (1930) „Kult und Form“, *Die Form*: 578–583.
- Werk deiner Hände: Plastik aus der DDR im Dialog mit der Bibel* (1990). Berlin und Altenburg: Evangelische Haupt- und Bibelgesellschaft.