

## **КРИСТІАН ШАД — ДАДАІСТ**

*Постановка проблеми.* Метою даного матеріалу є аналіз творчості маловідомого в нашій державі європейського художника Крістіана Шада, який на початку минулого сторіччя був основоположником кількох мистецьких стилів. У світовому мистецтвознавстві Шад відомий як митець, що започаткував фотографію без фотоапарату, — так звану шадографію. Наступним його відкриттям після закінчення Першої Світової війни серед руїн Європи стають нові іконографічні визначення шляхетності, використані в стилістичній формулі, запозиченій з ікон Ренесансу та з аристократичного портретного живопису XVII–XVIII ст.

Крістіан Шад більше відомий в якості портретиста так званих гуртків Веймарських кав'ярень. Він також був піонером дадаїстської фотографії. Використовуючи старі композиційні техніки для представлення сучасних тем, він відтворив хворобливу атмосферу Берліну у своїх світських запрестольних зображеннях, які змальовують розчарованих, похмурих чоловіків та жінок, що піднімаються суспільною драбиною вгору або скочуються вниз, усі разом рухаючись до сучасного Вавилону. Колажна чуттєвість, яка культивувалась в дадаїстській Швейцарії та післявоєнній Італії, змушувала Шада розміщувати своїх натурників в дещо міфічній, меланхолійній, злегка метафізичній версії Парижа. Дана мистецтвознавча розвідка пропонує співставлення творчості Шада з творчістю деяких вітчизняних митців, а також порівнює тоталітарні мистецькі доктрини передвоєнного періоду деяких європейських держав.

*Аналіз публікацій.* В українському мистецтвознавстві до висвітлення творчості німецького художника Крістіана Шада зверталось напрочуд мало вчених. Чи не єдиною публікацією про творчість К. Шада можна вважати дослідження Мирослава Сапка «Фотографія та живопис: проникнення та поєднання» [1]. Разом з тим культуролог звертається виключно до фотографічних творів митця, навіть не згадуючи про його досягнення в живописних та графічних

техніках. Інші публікації надруковані або в російських, або в англomовних виданнях.

Достатньо переконливим є текст Ніколь Давіно та Леоніда Савіна в журналі «Націонал-більшовицький фронт» [2]. Твори митця репродуковано у великій книзі «Christian Schad and the neue Sachlicheit» [3], а також у виданні «Christian Schad: Texte, Materialien, Dokumente» [4]. Певне, найбільш переконливою є розвідка О. Швана «Блеск и обреченность Кристиана Шада», опублікована на сторінках арт-порталу «Art-in-Exile. Мистецтво Німеччини ХХ ст.» [5]. Проте на нашу думку найбільш докладний мистецтвознавчий аналіз творчості Х. Шада наведений у матеріалі Георгія Кізелъватера «Переломная эпоха в поисках новой формы» [6].

Згадані публікації дають достатнє уявлення про творчість відомого європейця, але разом з тим носять журналістський, описовий характер. Факти з різних джерел суперечать один одному. Глибокий мистецтвознавчий аналіз практично відсутній.

*Мета роботи.* Всебічно ознайомити українських мистецтвознавців та культурологів з видатним європейським художником Кристіаном Шадам, ім'я якого було безпідставно викреслене з світового мистецького процесу.

*Результати дослідження.* Проведена під керівництвом кураторів Міхаеля Пеппит та Джил Ллойд у США та у Франції в 2007–2008 рр. виставка творів К. Шада стала своєрідною переривчастою оповіддю: дивні напівобернені обличчя та незрозумілі пустоти. В обох країнах були, відповідно, представлені кубістично-експресіоністичні, дадаїстичні та Neue Sachlicheit (неореалістичні) твори художника. В центрі паризької виставки — веймарські портрети, навколо яких по обидва боки були встановлені ранні та пізні роботи художника. Різко відрізняються картини 1930-х та фотографії 1970-х. В Нью-Йорку виставка обмежилась роботами, створеними до 1935 р., а пізніший період був представлений лише в каталозі. Таким чином, всю подію, котра, з одного боку, представила ряд не пов'язаних між собою розділів у паризькій версії, а з іншого боку в Нью-Йорку стала натяком на більш широкий Neue Sachlicheit (неореалістичний) контекст, навряд чи можна назвати ретроспективною в традиційному сенсі.

Дивлячись на 30-річний пробіл у роботах, представлених в Парижі, можна поцікавитись тим, чому кар'єра митця не пішла вгору. Чи зникли з посиленням Третього Рейху замовлення на характерні для Шада портрети та ілюстрації до таємничих книжок? Та загалом, чи був Шад художником певного визначеного моменту, чи в основі його творчості лежить темперамент, який робить інші моменти такими ж потенційно багатими, — тільки цього ще й досі ніхто не помітив?

Відповіді на ці питання, можливо, пов'язані з небажанням кураторів привертати до уваги основні біографічні факти, та з певним відходом від дійсного по-

ложення Шада, а саме: під час Другої Світової війни художник перебував у Німеччині, де він ледь зводив кінці з кінцями. Немає свідчень про те, що він співпрацював з нацистами, але й досі не знайдено інших документів, які б спростовували причетність митця до правлячої партії. Шад, здається, уникнув мистецького закладу третього Рейху. Разом з тим це лише версія. Проте він дійсно робив портрети на замовлення німецької кіноіндустрії під час Другої Світової війни. У згадках про ту пору відома німецька кінематографістка Ленні Ріфеншталь згадувала, що до кабінету А. Гітлера стояла черга митців, котрі бажали працювати на благо Рейху. Пізніше він став прихильником дещо екзальтованого псевдо-духовного ентузіазму, відображеного в його картинах, зроблених в душі магічного реалізму 1950–1960-х, що за побудовою композиції твору (класичний правильний академізм), а також бажанням зобразити неіснуючу дійсність у цілком реальних формах, стовідсотково нагадували знакові зразки радянського і українського радянського образотворчого мистецтва. Спорідненими іменами можуть бути Іван Холоменюк, Тетяна Яблонська, рання Галина Неледва, Ігор Григор'єв, Вілен Чеканюк, Олексій Артамонов, Галина Зоря та сотня інших, сьогодні рідко згадуваних вітчизняних митців. З дуже обмежених мистецтвознавчих і журналістських джерел можна зробити уявний портрет про мандрівне особисте життя Шада, його пристрасть до пасивності та ухлянь, схильність довірятися гуру та шахраям. Очевидною є і його вражаюча здатність при своєму розбещеному вихованні виживати за будь-яких умов: Шад пережив дві світові війни та кілька різких поворотів долі. Тут його життєвий та творчий шлях можна з упевненістю порівняти з переважною більшістю українських митців, які вижили в умовах радянського свавілля і постійного тиску на митця цензорами та стукачами з найближчого оточення.

Шад народився в 1894 р. в Баварії. (1896-го народився Василь Касіян, 1887-го — Іван Кавалерідзе, 1881-го — Йосип Бокшай, 1882-го — Михайло Бойчук). Батьки Шада належали до середнього класу, хоча мали аристократичні зв'язки (брат Єлизавети Австрійської був близьким другом родини). За підтримки батька — юриста, котрий допомагатиме йому під час Депресії, — Шад влаштувався, як молодий богемний художник, у Швабасі. В 1913 р. він отримав традиційну академічну підготовку в Мюнхенській Академії мистецтв. В довоєнному Мюнхені завдяки своєму другу, юристу-поету-куратору Вальтеру Сернеру (який нещодавно організував в Німеччині другу виставку робіт Оскара Кокошки), він познайомився з раннім авангардним рухом.

З початком Першої Світової війни Шад задекларував себе пацифістом та більшу частину війни прожив в Швейцарії, у Сернера, який вмів діставати друзям медичні довідки про лікування. Вони обидва спілкувалися з дадаїстськими колами Цюриха та Женеви. Шад в цей період робив кубістично-

експресіоністські полотна та гравюри. З точки зору іконографічної техніки варто відзначити невелику пізньосимволістську гравюру «Святий Себастьян» (1915), виконану на дереві, з рослинами, зображеними у готичному стилі. Серед його ранніх робіт цікаве монументальне кубістичне полотно «Зняття з хреста» (1916), яке здається справді дивним художньо-історичним витвором, з ледь помітним портретом Сернера в зображенні голови Христа. (Християнська тематика була ще доволі звичною для авангардних робіт того періоду: наприклад, створене у 1917 р. Мак Бекманом «Зняття з хреста» відображає досвід солдата Першої Світової війни). Шад розробляв плакати для дадаїстських акцій, допомагав Сернеру у створенні претензійно-серйозного журналу «Сириус» (іншим співавтором цієї справи був Альфред Кубін) та робив свої ранні фотограми, або «Шадографи» (1919). Один з таких Шадографів був виданий Трістаном Цара у 1920 р. в паризькому журналі «Дада» (№ 7) під оманливо документальним заголовком «ARP et VALSERNER dans le crocadarium royal de Londres».

Фотографічні роботи Шада були рано представлені на розсуд аудиторії. Їх помітив сам Курт Шветтерс, який написав розлогий текст, віднайдений і представлений в англomовному каталозі сучасної виставки: «Не усвідомлюючи цього, він (Шад) дотримувався максими алхіміків, яка твердить, що бажаний скарб може бути знайдений у багні... Здається, цей принцип в фотографіях Крістіана Шада досягає повної реалізації». В таких роботах, як «Шадограф № 5, Transmission Ischiatique» (1919) ми помічаємо дійсну здатність творів викликати в уяві двозначні форми (ця центральна форма є драконом чи листком?), а також неправильні, схожі на повітряних зміїв формати, породжені колажними елементами, які художник застосовував у процесі створення фотографій. В нарисі Олафа Пітерса про творчість маестро підкреслюється, що Шад першим почав використовувати цю техніку, разом з Мен Реєм та Ласло Моголі-Нагі, які незалежно дійшли до тих же результатів, але лише у 1922 р. На жаль не згадується ще одне ім'я. Росіянин українського походження, Олександр Родченко «Сурмачем» 1929 р. поклав початок радянської документально-«підфарбованої» фотографії. Важко сказати, чи були знайомі Родченко з Шадом, але як можливо версію таку думку варто оприлюднити. Цілком можливо, що митці могли спілкуватися на Венеційських біенале у якості відвідувачів, або бути учасниками розповсюджених тоді мистецьких диспутів. Псевдо-документальне фото, як і псевдо-документальне зображення вигаданих героїв та подій стане нормою образотворчого мистецтва наступних радянських періодів і буде широко використане у оспівуванні існуючого ладу.

На початку двадцятих Шад створив декілька дивовижних дерев'яних рельєфів, що нагадували стилі Жана Арпа, проте просякнутих ще більш гіркою чуттєвістю. «Композиція в М» (1920) являє собою зигзагоподібні кольорові план-

ки, вирізані столяром згідно з вимогами художника; лінія барельєфу представляє металічне намисто з квадратними ланцюжками та двома парами металевих куль, які знаменують пізніше використання фетишистських модних деталей у його веймарських портретах. Опис дерев'яних творів Шада збігається з виконаними з дерева у цей же період просторовими конструкціями Володимира Татліна («Башта третього інтернаціоналу», 1919–1920), що нині знаходиться у постійній експозиції Третяковської галереї на Кримській Набережній у Москві. Згадки про можливу зустріч Татліна, який жив і працював у Харкові, — столиці тодішнього конструктивізму — з Шадом у мистецтвознавчих джерелах відсутні. Разом з тим відомо, що саме Володимир Татлін у 1910 р. з капелю українських бандуристів відвідав Західну Європу. Митець грав роль сліпого бандуриста. Співом та грою «сліпого» зацікавився Кайзер Німеччини, а у Франції «...Пікасо запросив до себе в майстерню, але Татлін видав себе тим, що захопився побаченням», — свідчить довідник «Художники України».

Джил Ллойд відзначав, що колажний підхід дадаїського періоду згодом використовується Шадом для створення тла, яке здається алогічним, часто створюється за допомогою пастиша та складає основу його пізніших портретів. Одним з неодноразово використаних автором іконографічних елементів є Париж. Наприклад, дахи Монмартра або балки, які означають Ейфелеву вежу і використовуються для зображення персонажів, що не мають нічого спільного з цим містом. (На виставці представлено кілька чорно-білих фотокарток із паризькими видами, а також власні фото художника, з яких він черпав натхнення для своїх художніх робіт). Вся ця безтілесна паризька іконографія викликала дивне напруження серед тих глядачів, які приходили на паризьку виставку. Виникало відчуття, що Шад ніколи не бував Парижі, хоча, звичайно, він там був багато разів, починаючи з дитинства.

Напрочуд близькими до Шада у відображенні образів є твори українця Анатолія Петрицького. Особливо це стосується архітектонічних побудов конструкцій у театральних виставах зазначеного періоду.

Повернувшись з Швейцарії до Німеччини у 1920 р. та побачивши спустошення в своїй країні, Шад, здається, переосмислив свої дадаїстські витівки, хоча того ж року в Мюнхені він зробив декілька радикально абстрактних «портретів друкарської машинки» (представлені на виставці). Він знову залишає Німеччину, і за порадою батька мандрує на південь, відвідуючи членів групи «Valori Plastici», й деякий час живе у Неаполі та Римі. (Нещодавно в Римі, на виставці «Зустрічі... з колекції Грацієла Буонтемпо Лонарді» я побачив нехарактерні для Шада картини: вільно зображена оголена жінка, що відкинулась назад (датована 1920 р.). Цей факт вказує на те, що художник був вже готовий працювати у відносно традиційному зображальному стилі).

У 1923 р. в соборі Орвієто Шад одружився в Марчелою Арканьелі, дочкою професора медицини, і наступного року у них народився син Ніколас. Син та дружина Шада, в якому вже народжувався художник-реаліст, стають готовими об'єктами для його картин.

Жанрові теми цих років вказують на те, що майстер міг би стати одним із тих асимільованих в Італії німців, які малювали багатих експатріантів (Шад в дійсності був нащадком одного з таких експатріантів, Карла Філіппа Форха) та жінок-селянок з Пузоллі. Ці митці пропагували історію німецького мистецтва ХІХ ст. від Назаренса до Ганса фон Мариса, творця дивних гомоеротичних світських триптихів. У 1925 р. в Римі через францисканського священника Аквіліна Рейчерта, якого художник зобразив красивим молодим церковником (Рейчерт також був юристом та сповідником німців, які приходили за відпущенням гріхів до Ватикану), Шад отримав замовлення зробити портрет Папи Пія ХІ. Навряд чи це був подвиг для колишнього дадаїста. Чи сповідував художник римський католицизм? На це питання відповіді немає. Він змалював Акіллу Ратті в окулярах, в одязі з горностаєвою оторочкою, як втілення поважності, на живому, зеленому, дещо історизованому фоні а-ля Паоло Учелло, із зображеннями флори та фауни. Коли справа дійшла до розповсюдження таких сучасних ікон, не виникло жодних незручностей: Шад віддав цей портрет для тиражування у берлінське видавництво.

Переїхавши до Відня у 1926 р., Шад заявив про себе як про світського художника, працюючи у просторій студії як в авангардному, так і в аристократичному напрямках. Саме тут він створив свої космополітичні образи, такі, як, наприклад, ексцентричну постать артистки, графині Тріанджі-Тальйоні (1926), яка давала публічні сексуально забарвлені лекції, і яку Шад зобразив у карикатурному стилі. Графиня сидючи кривляється; вона одягнена в корсаж, який щільно обтягує її груди; поряд стеблі білих лілей та одне велике біле перо. З цього моменту вималюється схильність Шада представляти чоловічі та жіночі образи, використовуючи різні зображальні манери. Він тягів до героїчних, геральдичних та статичних образів чоловіків та мультиплікаційних, пляльковому тілесних, незграбних зображень жінок. (Це, звичайно, не є винятковим явищем. Аналогічний підхід можна побачити на представлений в «Galerie Neue» відомій картині Дікса «Автопортрет з оголеною моделлю» (1923). Автопортрет представляє воїна, схожого на робота, в накрохмаленій сорочці, з краваткою. Він контрастує із зображенням жінки, яка більш податлива та рум'яна, хоча водночас неприємно освітлена).

Ще більш характерним є портрет графа St. Genois d'Anneaucourt (1927), «аристократа без коріння», який, за словами Пеппітт, «ніколи відкрито не визнавав своїх сексуальних уподобань». Відома у віденському товаристві постать,

St. Genois змальований у своїй як завжди чорній краватці, в оточенні двох сучасних «жінок», кожна з яких зображена у дещо різних карикатурних манерах. Ліворуч зображена чоловікоподібна особа; вважається, що це баронеса Гласен. На картині вона змальована розділеною навпіл: різкий профіль та розвернутий в анфас тулуб. Крізь глибоке чорне декольте видно обвислі перси. St. Genoi часто супроводжував пані Гласен. Більш уїдливо, зі спини, зображена примарна істота з носом-дзьобом, що стоїть з правого боку; це — культова фігура, відомий трансвестит «Клубу Ельдорадо» в Берліні. Шад зобразив її доволі жорстко: прозоре плаття з червоного мусліну, прикрашене яскравими білими вишитими квітами, чії гострі пелюстки та листя приглушують потворність обличчя «жінки».

Все це окреслено з маніакальною чіткістю фокусу. За словами Пепитта, цей гостроконечний стиль базується на захопленні Шада Грюнвальдом. В 1943 р. Шад отримав замовлення зробити темперну копію панелі «Stuppacher Madonna» Грюнвальда для Stiftskirche в Ашафенбурзі, що була закінчена та встановлена лише у 1947 р. Проте той факт, що Шад міг використовувати такий жахливо реалістичний симулякр як для своїх церковних замовлень, так і для зображення повій, наштовхує на думку про те, що, крім його майстерності, у використанні традиційного пастишу існує щось інше. Тут відчувається присутність протворхолівських амбіцій. Дійсно, за обмежений відрізок часу, лише за два роки, Шад зміг розширити своє мистецтво, вийти за межі як *retour a l'ordre*, так і авангардних очікувань. У 1925 р. критик Густав Хартлаб провів в Менгеймі першу виставку, присвячену *Neue Sachlichkeit* (неореалізму). Твори Шада не включали до таких виставок до 1929 р. Вперше його роботи були представлені на шоу, що проходило в Музеї Stedelijk в Амстердамі на початку 1930 р.

Остаточне оформлення шадівського мистецтва пов'язане з його переїздом з Відня до Берліна у 1927–1928 рр. Психологічна незадоволеність і душевний розлад призвели до родинної драми. Він залишив свою дружину та сина, до кінця життя так і не пояснивши цей вчинок. В Берліні художник знайшов свою *Neue Sachlichkeit* (неореалістичну) мову. Шад створив великі, серйозні портрети лікарів та інтелектуалів, — таких, як композитор Джозеф Матіас Хауер (1927), який виглядає стомленим та знесиленим на фонівому бряжчанні «акордів» Ейфелівської вежі позаду нього. У мистецьких салонах Європи говорили, що Хауер відкрив 12-тональну музику ще до Арнольда Шонберга. На картині 1928 р. Фелікс Бірк, шведський ентомолог, зображений з метеликом на шиї, з тростиною в руці. Він поважно сидить на тлі призматичних панелей нічного клубу. Зображення пом'якшує лише квітчаста подушка під його оголеним ліктем. (Такі дзеркальні стіни, що нагадують грані діаманту, є логічним результатом раннього зацікавлення Шада кубістичним грануванням). Бірк, автор книги про африканські ритуали духовного очищення (яку Шад ілюстрував у 1931 р.),

одного разу у листі звернувся до художника як до «Майстра оптичного пошуку». Як можна дізнатися із цікавих та часто дотепних коментарів до власних картин у щоденнику Шада (першоджерела не збереглися — *О. Р.*), Бірк разом з Шадом полюбляли відвідувати нічні бари, цирки, медичні анатомування та Інститут сексології Магнус Хершфелд (що працював протягом 1919–1933 р.) в Тієргартені; все це давало матеріал для розширення іконографії Шада наприкінці 1920-х.

Найкращим втіленням цих різноманітних тем став монументальний подвійний портрет вертикального формату «Агоста, Чоловік з крилами, та Раша, Біла голубка» (1929), в якому два циркових виконавця позують, сидячи один над іншим, у великому барочному кріслі — така собі студійна опора для артистів. Оголений Агоста, завдяки пихатій поставі та різко вигнутим грудям, стає втіленням барокової кардинальської шляхетності, в той час як Раша залишається етнографічно правильним втіленням образу, типового для епохи джазу. Дослідження твору вказують на те, що Шад на початку 1930-х продовжував працювати в своєму таємничому, багатьом незрозумілому стилі двадцять років. В єдиній багатофігурній композиції Шада цього періоду, «Операції», зображено операцію видалення апендиксу. В образі пацієнта зображено Бірка; одна з медсестер — тогочасна подруга Шада, Майка. Вона ж, коротко стрижена — персонаж «Наполовину оголеної» (1929), однієї з найбільш відомих шадівських картин, які є своєрідним дослідженням рожевої жіночої шкіри. На картині вона прикрашена чудернацьким червоно-білим намистом та зображена з ледь помітним слідом волосся під пахвою.

Шад став відомим в Америці лише в 1930-і, проте не як веймарський декадент, а як експериментальний дадаїст, — хоча сім Шадографів 1910-х, наданих Тцара Альфреду Барру, були включені до експозиції виставки «Фантастичне мистецтво, Дада та Сюрреалізм», що проходила в музеї сучасного мистецтва в 1936–1937 рр. В каталозі виставки Барра роботи Шада представлені в протилежному, ніж у Швіттера, ключі. Водночас Шад навіть і не знав про долю своїх картин: настільки уривчастими стали його контакти з міжнародним мистецькими колами. Музей придбав три його роботи у Тцара, про що згадувала у розлогіму нарисі Інгрід Жендерко-Січельшмідс в каталозі «Galerie Neue». Саме тоді й народилася назва стилю «Шадограф», про що художник і не здогадувався.

Роберт Сторр вказує в своїх розвідках кінця минулого сторіччя, що в липні 1937 р., через випадковий збіг обставин, Шад був також представлений двома картинами в «Grosse Deutsche Ausstellung» Третього Рейха в Мюнхені. (Які саме картини виставлялись, не зазначається). Збереглися два примірники каталогів Шада тієї виставки, але текстової частини в них практично немає. Ще більш проблематичним, принаймні для нащадків, стверджує Сторр, є той факт,



що роботи Шада не були включені у виставку «Entartete Kunst» — «Вироджене мистецтво» (у вітчизняному мистецтвознавстві ця акція мала назву «Дегенеративне мистецтво» — *О. Р.*), яка проходила майже одночасно і відкрилась через декілька днів у Мюнхені. Хоча, дійсно, деякі з шадівських персонажів могли б розглядатися як «дегенерати», неоренесансна фактура картин дозволила їм ухилитися від вогню критиків та завоювати нацистське визнання — факт, який, за Сторром, привів Шада до «мистецько-історичного чистилища».

Протягом 1930-х та на початку 1940-х, коли Шад опинився в тяжкому становищі в Берліні (подорож скоротила його і без того зникаюче майно; помер батько; випадково втопилась його колишня дружина), інший бік його особистості — релігійний — вийшов на перший план. Можливо, це відповідає його чесному, проте незалежному баченню римського католицизму. Він зацікавився філософією Далекого Сходу та езотеричними мистецтвами, брав уроки китайської мови в університеті. Твори не продавалися, і митець був змушений працювати комерційним директором на місцевому пивному заводі. У вільний час він малював на замовлення портрети берлінських кінозірок. Але гонорари були мізерними. Як виглядають ці картини? Жодна з них не була виставлена чи представлена в наступних виставках чи каталогах. Твори були відверто замовницькі; заробітчанські. Можливо, вони схожі на традиційні, злегка солодкуваті голлівудські портрети олією, виконанні у 1940-х Меном Реєм? А може, вони нагадували «Лист з фронту» О. Лактіонова? Достеменно не відомо. В 1942 р. Шад зустрів молоду актрису Бетіну Мітелштад, з якою він втік до Ашафенбургу у 1943 р., після того, як його студія у Берліні була зруйнована під час бомбардування. Разом їм вдалось врятувати більшість робіт художника. Пізніше він одружився з Беттіною, і вона стане останньою музою його численних портретів 1960-х та робіт, створених в душі магічного реалізму 1970-х, які будуть представлені в каталозі виставки в Місбасі (Німеччина, 1999 р.). Вони виглядають дещо психоделічними, сповненими таємничих символів та дзеркально відбитих зображень.

Хроніка повоєнного періоду життя художника в каталозі «Neue Galerie» подана уривчисто. Лише в 1955 р. художник відкрив, що його Шадографи 1919 р. ще й досі існують. В 1960 р. фото-історик Гельмут Герншейм сприяв поверненню Шада до створення фотограм. (Пізніше він зробив цілу серію фотограм, ілюстрацій до книги романтичних поем у прозі Алоїза Бертрана «Gaspard de la nuit» (1842). Ці темні зображення облич смерті та готичних вікон, які можна побачити на виставці в Парижі, підтверджують тяжіння до символізму в шадівських роботах). Близько 1968 р. його дадаїстській доробок почав знову входити в моду. Дев'ятнадцять Шадографів були включені в посмертний розпродаж Тцарівської колекції в Берні у 1968 р. Дві виставки відбулися в Мілані в 1970 р.

Наприкінці 1970-х роботи Шада з'явилися в блокбастерах: таких, як «Париж/Берлін» (1978) в Центрі Помпіду в Парижі, та на таких тематичних заходах, присвячених Neue Sachlichkeit (неореалізму), як, наприклад, «Німецький реалізм 20-х» (1978–1979) у Гарвардській галереї в Лондоні, котра потім виїхала в турне до Сполучених Штатів (разом з шадівським Графом St. Genois d'Anneau-court на обкладинці каталогу — *О.Р.*). Починаючи з кінця 1940-х і до 1970-тих веймарські картини Шада повільно, але впевнено входять в моду, разом із загальним настроєм в душі Кабаре. Як на мене, ці картини й досі мають певний присмак ностальгії 1970-х, і дивним чином повертають вітчизняного шанувальника не до Риму чи Парижа, але до Львова з його Шоколадним баром, який за часів радянського тоталітаризму другої фази сприймався ковтком небаченої свободи усього радянського союзу, і про творчі вечори музикантів якого ходили легенди.

Світ явно змінився, коли в паризькому метро на початку 1980-х з'явилися величезні плакати з «Автопортретом» Шада (1927). Це було так, начебто веймарські ікони стали рекламою андрогінних неорокерів 1970-х. На шедевр Шада молодий, красивий художник. Його груди просвічують крізь тканину майстерно пошитої темно-зеленої сорочки з мусліну. Поряд з ним жінка в рожевих, зухвалих панчохах, із стрічкою на зап'ястї та з глибоким шрамом на обличчі (це знак вірності, який робили ножем неаполітанські чоловіки своїм дружинам). Цей шрам римується з делікатними швами на сорочці художника. Дійсно, хвилясті краї мусліну, біле простирадло, шрам та один білий нарцис створюють віртуозну картину у навмисно архаїчному стилі — це данина ренесансним апостолам і корсажам, які зображував Ганс Мемлінг, Лукас Кранах та інший улюблений художник Шада — Рафаель (його цікавило драпування, особливо на картині «La Fornarina» — *О.Р.*)

Автопортрет тяжіє до ідеалізації та маски, в той час як жіночий образ залишається двомірним і сатиричним, хоча автор суворо дотримується зображення деталей: бліді руки та обличчя контрастують з рожевістю її тіла. Прозора чорна завіса частково закриває вікно, а за ним — силуети дахів та коминів Монмартра. Чи варто їх сприймати як фалічні символи, разом із зухвало змалюваними нарцисами? Така візуальна гра образами є прикладом характерної для Шада маніпуляції оголенням та приховуванням. Те, що Сторр називає «психічним онанізмом», тут у Шада виявляється із значною силою. Однак є запитання до Сторра та до припущень інших авторів, які вважають, що картина є змалюванням посткоїтального моменту. Ми бачимо перехрещення двох тіл, проте якість зв'язку між ними неоднозначна. Навіть кам'яний самооцінюючий апломб художника відкритий для інтерпретацій.

Численні шадівські «ікони» є яскравою ілюстрацією таких тем, як мастурбування та гомосексуальність. Гравюри та малюнки вказували саме на це іконографічне розмаїття. На малюнку Шада «Закохані хлопці» (1929), зробленого

срібним олівцем, зображено двох молодих людей, які цілуються. Їх здорові оголені тіла можна порівняти з сучасними фотозамальовками німецьких бойскаутів. Це й літографічні кольорові зображення оголеної жіночої руки, що pestить клітор — алегорія п'яти соків людського організму. Картина має таку ж клінічну привабливість. Шадівські графічні роботи, часто анекдотичні та ілюстративні, нагадують Георга Гросса, проте позбавлені його сили. Напружений стиль Шада веде прямо до ранніх начерків Лусіана Фрейда, хоча сам автор на цьому не наголошує.

Точкою опору виставки в «Neue Galerie» стала монументальна картина «Дві дівчини» (1928), із виразною лесбійською образністю мастурбуючих жінок, майже реального розміру. Тут ми чітко відчуваємо те, що приховувалось в таких роботах, як «Автопортрет, або Агоста, Чоловік з крилами»: багатофігурні композиції були проблемою для Шада, і він тяжів до архаїстичних, ієрархічних рішень. «Дві дівчини» стали недосяжним тріумфом. Ця ієрархічна композиція перехрещених тіл нагадує весь репертуар ранніх «Скидань та падінь титанів» (сам Шад використовував таку схему у своїй кубістичній роботі «Зняття з хреста»). Яскраво-рожеві панчохи дівчини, одягненої в мереживну сорочку, зображеної на першому плані, яка оголює і водночас прикриває груди; розкидана рожева постільна білизна; бліді тонкі пальці на тлі великого запаленого лона — все це розраховано на те, щоб викликати ефект жахливої порожнечі. Сторр стверджує, що ремінь та пряжка на білій подушці нагорі в центрі означають присутність чоловіка і вказують на гетеросексуальну зустріч утрюх. Проте це більш традиційне, чоловіче прочитання знищується нарцисизмом та самозосередженістю кожної жінки. Крім того, ремінь може належати одній з жінок та бути частиною садо-мазохістського сценарію. Малюнки Крістіана Шада, нагадуючи французькі порнолістівки, є попередниками психологічної лесбійської драми Лайнера Марії Фасбіндера (1970-і) «Гіркі сльози Петри Ван Кант» (можна згадати також модні фото Гельмута Ньютона): вони водночас і радикально новаторські, і традиційні (в плані нових тем і старої фактури).

Що стосується аудиторії шадівських ікон, то Магнус Хершфельд нарахував, що в Берліні в 1930 р. було близько 40 000 лесбіянок, на противагу Парижу, де їх кількість сягала 5 тисяч. Цей факт досить детально оглянутий в книзі Мела Гордона «Солодка паніка»: еротичний світ веймарського Берліна, що рясніє документальними подробицями, в яких шадівським «Двом дівчатам» виділено повну сторінку під заголовком «У ліжку». Гордон більш консервативно подає кількість лесбійського населення в Берліні — 30 000 (мінус повії). Ці цифри базуються лише на списку членів лесбійських клубів того часу. Таке положення речей робить шадівських «Двох дівчат» свого роду піонерами, візуальним втіленням «Л.-світу».

*Висновки.* Знайомство з творчістю непересічної особистості ХХ ст., німецького художника Крістіана Шада, завдяки двом виставкам в Америці та Франції, котрі відновили інтерес до нього світової мистецької спільноти, допоможе українським вченим більш точно і професійно зробити висновки про цільний ряд взаємних запозичень творчої думки між митцями сходу та заходу. Практично незнана в українському мистецтвознавстві тема шадографів, а також змалювання гетеро-, гомо- та лесбо-моделей допоможе знайти правильні відповіді стосовно багатьох вітчизняних художніх творів минулого століття.

*Подальші дослідження.* Описаний матеріал є лише частиною розробок у вивченні творчості Крістіана Шада цілою низкою його шанувальників і послідовників. Наступні мистецтвознавчі розвідки будуть присвячені вивченню цього феномену в контексті аналогічних явищ у вітчизняному мистецтві.

1. *Сатко М.* Фотографія та живопис: проникнення та поєднання // Мистецтво в Україні. — 2008. — № 2.
2. *Давіно Н., Савіна А.* Журнал «Націонал-більшовицький фронт». — М., 2009.
3. Christian Schad and the neue Sachlicheit: Katalog. — W. W. Norton Galerie New York, 2003.
4. Christian Schad: Texte, Materialien, Dokumente. — Rottach-Egem: GA. Richeter, 2004.
5. *Шван О.* Блеск и обреченность Христиана Шада // Art-in-Exile. Мистецтво Німеччини ХХ сторіччя. — СПб., 2009.
6. *Кізелъватер Г.* Переломная эпоха в поисках новой формы // Сов. фото. — 1988. — № 10.

**Анотація.** Крістіан Шад, видатний літописець веймарського холодного декадансу, майстер художньо-історичних засобів вираження та невтомний шукач, був представлений на ретроспективних виставках Парижі та Нью-Йорку у 2008 р. Попри всесвітнє визнання художника, творчість К. Шада мало відома в Україні, хоч і розвивалась паралельно з творчістю багатьох вітчизняних митців.

*Ключові слова:* Крістіан Шад, дадаїзм, шадографія.

**Анотация.** Творчество Кристиана Шада, известного летописца веймарского холодного декаданса, мастера художественно-исторических методов изображения и неутомимого исследователя, было представлено на ретроспективной выставке в Париже и Нью-Йорке в 2008 г. Несмотря на всемирное признание, творчество К. Шада мало известно в Украине, хотя развивалось параллельно с творчеством многих украинских художников.

*Ключевые слова:* Кристиан Шад, дадаизм, шадография.