Энциклопедия
экспрессионизма

Encyclopédie de l'Expressionnisme

Peinture et Gravure • Sculpture • Architecture • Littérature •
La Scène expressionniste • Théâtre • Cinéma • Musique

Lionel Richard

Somogy

Энциклопедия экспрессионизма

Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка

Лионель Ришар

Москва
Издательство «Республика»
2003

УДК 7.036 (03)
ББК 85я2
Э68

ENCYCLOPÉDIE DE L'EXPRESSIONNISME

Peinture et Gravure. Sculpture. Architecture. Littérature.
La Scène expressionniste. Théâtre. Cinéma. Musique

Lionel Richard

Научный редактор и автор послесловия
В. М. Толмачёв

Перевод с французского
Н. В. Кисловой, Т. Д. Даниловой,
М. О. Гончар, К. А. Чекалова

Подбор иллюстраций
Л. М. Срибнис

Федеральная программа книгоиздания России

Э68 **Энциклопедия экспрессионизма:** Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; Пер. с фр. — М.: Республика, 2003. —...с.: ил.
ISBN 5—250—01846—7

Экспрессионизм — одно из ярких и оригинальных художественных направлений начала XX в. Оно привлекло к себе видных деятелей культуры из многих стран Европы, охватило самые различные области искусства, оказало влияние на их дальнейшее развитие.

Впервые публикуемая на русском языке «Энциклопедия экспрессионизма» видного французского исследователя Л. Ришара дает развернутое представление об особенностях этого явления, о творчестве его важнейших представителей. К книге приложен словарь, раскрывающий наиболее существенные термины и реалии, связанные с экспрессионизмом.

Издание иллюстрировано, рассчитано на массового читателя.

ББК 85я2

© Éditions Aimery Somogy, Paris, 1978, 1993
© Издательство «Республика», 2003

ISBN 5—250—01846—7

Экспрессионизм как художественное направление

С конца XIX в. термины, изначально относившиеся к пластическим искусствам, удивительным образом начинают охватывать все виды творческой деятельности и характеризуют самые различные течения, тенденции, направления мысли и даже дух эпохи. Так (особенно в Германии) обстоит дело с импрессионизмом, неоромантизмом, ар нуво. Свидетельствует ли это о господстве живописи? Во многом благодаря изобретению фотографии живопись освободилась от условностей, нормативности и несомненно играла лидирующую роль в установлении принципиально новых отношений между искусством и реальностью. Но, по-видимому, существует и другое объяснение столь широкого проникновения понятий из сферы живописи в художественную жизнь в целом, ведь подлинное новаторство, как правило, не ограничено одним видом творчества. Оно вступает в разносторонние связи с эпохой, с жизнью общества, с феноменами, присущими цивилизации. Начиная с романтизма вплоть до сюрреализма новаторство охватило всю совокупность форм творческого самовыражения.

Экспрессионизм в этом смысле — явление показательное. Существует множество свидетельств, в которых разнообразно проявились общие устремления целого поколения. По справедливому замечанию Ивана Голля, здесь речь идет не о *школе,* то есть не о группе художников, которых объединяет определенная программа и сходные принципы художественного выражения. Экспрессионизм представляет собой, говорил Иван Голль в 1921 г., «состояние духа, распространившееся, подобно эпидемии, на все виды интеллектуальной деятельности: не только на поэзию, но и на прозу, не только на живопись, но также на архитектуру и театр, музыку и науку, университетское образование и реформу средней школы».

История термина

Хотелось бы выяснить, какой смысл имеет слово «экспрессионизм» и, прежде всего, как оно возникло. Во многих исследованиях утверждается, что оно появилось в Германии благодаря Вильгельму Воррингеру, автору работы «Абстракция и вчувствование», будто бы впервые употребившему это слово в 1911 г.

Другие источники приписывают «авторство» Паулю Кассиреру: в 1910 г. перед картиной Пехштейна на вопрос, имеем ли мы все еще дело с импрессионизмом, Кассирер якобы ответил, что скорее речь идет об экспрессионизме. Шутка положила начало широкому распространению термина в художественной среде, а затем и на страницах хроники в журналах.

Заботясь о точности, исследователи пытались углубиться в этимологию слова. Арман Арнольд, например, указывает, что английская газета «Тейтс Эдинбург мэгезин» в июле 1850 г. напечатала статью без подписи, где упомянуто об «экспрессионистской школе» в современной живописи, а в 1880 г. в Манчестере Чарлз Роули прочел лекцию о современных художниках, среди которых он выделил экспрессионистское крыло, обозначив таким образом живописцев, стремившихся выражать свои эмоции и страсти. В США, по сообщению того же Арнольда, в романе Чарлза де Кея «Богема» (1878) выведен кружок писателей, называющих себя «экспрессионистами».

В действительности англосаксонское употребление этого слова вовсе не означало характеристику определенного стиля или художественного течения. Нечто похожее наблюдается и во Франции: в 1901 г. второразрядный, ныне забытый живописец Жюльен Огюст Эрве выставил в Салоне независимых восемь картин под общим названием «Экспрессионизмы». Вероятно, такое название возникло как результат полемики с «импрессионизмом». Но вопреки распространенному в Германии мнению слово «экспрессионизм» не утвердилось ни в словаре художественной критики, ни в повседневном французском языке, оказавшись своего рода исключением, тем более что Ж. О. Эрве не оставил сколько-нибудь заметного следа в истории французской живописи. Кроме того, употребление Эрве множественного числа вместо единственного подразумевает, что он не намеревался стать зачинателем нового художественного течения.

Не без оснований в 1919 г. в журнале «Кунстблатт» знаменитый торговец картинами Даниель Анри Канвейлер возражает против популярной тогда в Германии точки зрения, согласно которой экспрессионизм импортирован из Франции. Это понятие, подчеркивает он, во Франции неупотребимо и совершенно чуждо изобразительному искусству. Канвейлер знал, о чем говорит, так как, будучи страстным искателем новых талантов, находился в гуще художественной жизни Парижа. Его заявление объяснялось стремлением избежать терминологической путаницы, препятствующей адекватным эстетическим оценкам. В частности, это был ответ Теодору Дойблеру, который чуть ли не объявил Матисса отцом-основателем экспрессионизма, а также приписывал новый термин Луи Вокселю, путая, по всей вероятности, экспрессионизм с *фовизмом,* поскольку последнее наименование было действительно обязано своим происхождением этому французскому критику.

По правде говоря, ссылка Теодора Дойблера на Матисса была не совсем уж безосновательна. Если он выдвигает имя Матисса, обозначая направленность, характерную в последнее время для немецкой живописи, то прежде всего указывает тем самым на определенные ее особенности, которые предвосхитил в своем творчестве Матисс после разрыва с неоимпрессионизмом, а именно: отказ от копирования природы, отрицание всяческих ограничений, иррациональность, обусловленная темпераментом художника, в противовес позитивистским притязаниям на научность; отмеченное агрессивностью отношение к цвету, как

бы диктуемое некой неведомой силой. Добавим, что зимой 1908 г. Матисс впервые получил возможность устроить в Германии развернутую выставку своих работ, проходившую в Берлине, а в 1909 г. журнал «Кунст унд кюнстлер» публикует его «Заметки художника», появившиеся в «Гранд ревю» в декабре 1908 г. Здесь Матисс выступает как глашатай индивидуализма и субъективизма, утверждая: «В первую очередь я добиваюсь экспрессивности».

Возможно, именно это признание Матисса (хотя другие его высказывания не вполне созвучны устремлениям немецких художников, обычно называемых экспрессионистами) послужило поводом к появлению на свет обобщенного названия *«экспрессионизм»*.

Однако внедрение слова в общественное сознание не было ни результатом заимствования у англосаксов, ни следствием ссылок на Ж. О. Эрве или Матисса. Решающую роль здесь сыграла выставка берлинского Сецессиона (апрель — сентябрь 1911). Под председательством Л. Коринта Сецессион продолжал традицию импрессионизма. Исключение составила приглашенная для участия в выставке группа новых французских художников. Среди тех, чьи работы были собраны в особом зале, — Брак, Ван Донген, Вламинк, Дерен, Дюфи, Манген, Марке, Пикассо и Фриез. В каталоге они заявлены как *экспрессионисты.*

Кому принадлежит данное определение? Сегодня установить это представляется затруднительным. Однако остается фактом, что это слово не является самообозначением указанных художников, вопреки мнению, надолго укоренившемуся в Германии. В воспоминаниях, написанных после 1945 г., Курт Хиллер вновь повторяет легенду о том, что термин изобрели молодые французские художники, уставшие от импрессионизма. Действительно, с апреля 1911 г. в рецензиях на выставку берлинского Сецессиона критики только и говорили на эту тему. Об этом пишет и Вальтер Хейман, которого часто называют первым немецким критиком, использовавшим слово «экспрессионизм» в статье июльского номера журнала «Штурм» (1911). В ней он констатировал следующее: «Объединение франко-бельгийских художников взяло себе имя *экспрессионисты*».

Против импрессионизма

Тем не менее нельзя отрицать, что по мере появления статей и расширения дискуссии о новой живописи, как французской, так и немецкой, интересующее нас художественное явление обретает все более четкие контуры. Поначалу всего лишь этикетка, модное словечко, в дальнейшем понятие «экспрессионизм» уточняется в спорах между двумя противодействующими лагерями — традиционалистами и модернистами. Когда представитель одного из них Карл Финнен выступает против засилья иностранцев в немецких галереях, то в ответ Вильгельм Воррингер в журнале «Штурм» (август 1911) пытается утверждать, что экспрессионисты (он имеет в виду также французских живописцев, выставлявшихся на берлинском Сецессионе) появились не на пустом месте, что они — наследники Сезанна, Ван Гога и Матисса, то есть художников, преодолевших влияние импрессионизма.

Этот признак вскоре становится основным и позволяет объединить французов и немцев как представителей новой живописи. Тех, кто выступает против

эстетики импрессионизма, будут называть, не вдаваясь в тонкости, экспрессионистами. Важно лишь то, что все они не желают больше воспроизводить, копировать, имитировать реальность. Поэтому австрийский писатель Герман Бар в написанной в 1914 г. книге об экспрессионизме причисляет к последнему Матисса, Брака, Пикассо, футуристов, фовистов, членов немецких объединений «Мост» и «Синий всадник», венцев Оскара Кокошку и Эгона Шиле.

Подобное представление об экспрессионизме в основном (оспаривалась принадлежность к нему лишь отдельных имен) утвердилось в Германии. Один из тех, кто активно способствовал распространению такого взгляда, глава журнала «Штурм» Герварт Вальден, в 1927 г. описывает историю событий следующим образом. Вначале, говорит он, был Оскар Кокошка, затем появились футуристы, особенно Боччони, затем русские Кандинский и Шагал, немцы Франц Марк, Август Макке, швейцарец Пауль Клее, французы Альбер Глез, Робер Делоне, Фернан Леже. С точки зрения Вальдена, экспрессионизм — это искусство, придающее форму глубинному внутреннему опыту. Оттенки стиля не так важны, главное — отказ художника от подражания природе.

Ибо «подражание — художественным произведениям или природе — искусством быть не может», — уточняет Вальден в предисловии к каталогу Осеннего салона, организованного им в Берлине в октябре 1913 г. И далее он описывает творческий процесс в соответствии со своим пониманием: «Художник пишет лишь то, что открывается его глубоко личному внутреннему переживанию, что является выражением его души; все преходящее для него лишь символический образ; ставка в этой игре — жизнь; тому, что запечатлевает в нем внешний мир, он дает выражение, идущее изнутри. Он вынашивает свои видения, свои сокровенные образы, а они ведут его за собой».

Теперь каждое художественное творение должно быть проекцией глубинного Я художника. Краеугольным камнем новой эстетики представляется оппозиция импрессионизму и в более общем плане — натурализму. В работе о театре, опубликованной в журнале «Нойе шаубюне» в 1919 г., Герберт Кюн четко формулирует, что отныне должно быть положено в основу творческой деятельности, независимо от конкретных форм ее выражения: «Для импрессионизма объектом было то, что изображалось; картина также раскрывала живописный смысл, приписываемый изображению. Не больше и не меньше. Мы имели дело с подражанием чему-то внешнему. Мир был сведен к его конкретным проявлениям. В экспрессионизме изображаемое и изображенное сильно расходятся. Изображенное — уже не то, чем является объект изображения. Изображенное в его конкретности — всего лишь призыв понять то, что изображено. В каком-то смысле изображаемое лежит вне пределов картины, драмы, стихотворения».

Произведение не нацелено на внешнюю реальность, оно предлагает иную реальность — мир художника. Карл Эйнштейн, автор романа «Бебукин», подчеркивал это же в 1912 г., указывая в журнале «Акцион», что роль искусства заключается в освобождении от всего, что навязывает ему так называемая реальность (анекдотизм, психологичность, логика), и осуществлении на основе творческого порыва и фантазии личности — *реконструкции*. Для экспрессиониста, объясняет в свою очередь Казимир Эдшмид в 1918 г., подлинная реальность заключена в нем самом: «Никто не сомневается, что предстающая перед нами внешняя реальность не может быть подлинной. Реальность должна созда-

ваться нами. Смысл предмета следует искать вне видимости. Мы не вправе довольствоваться тем, что верим фактам, представляем факты, регистрируем факты, — нужно дать чистое, неискаженное отражение картины мира. А она заключена только в нас самих».

Итак, экспрессионизм утверждается как реакция на натурализм. Внутренняя необходимость, проповедуемая Кандинским; самоуглубление, о котором говорит Нольде; визионерские способности Барлаха; алогичность, провозглашенная единственным законом в романе «Бебукин» Карла Эйнштейна; силы инстинкта в таких новеллах, как «Бузеков» Карла Штернхейма или «Убийство одуванчика» Альфреда Дёблина; грубое насилие в «Убийце, надежде женщин» Оскара Кокошки — все это свидетельствует о возведении в абсолют личного начала, о крайнем обнажении внутреннего мира или апологии Я. Отсюда все меньше поводов, как и в случае с натурализмом, говорить о воплощении заранее обдуманной идеи, о последовательном развитии сюжета, о внешней мотивировке действия.

Шёнберг писал в «Учении о гармонии» (1911), что художник не ищет возможности передать то, что другие считают прекрасным, а стремится к самовыражению. Год спустя в альманахе «Синий всадник» он с полной ясностью указывал на единство тех художников авангарда, которые отреклись от аристотелевского *мимесиса,* подражания природе как основы натурализма и его производного — импрессионизма. «Когда Карл Краус говорит, что язык — это мать мышления, когда Василий Кандинский и Оскар Кокошка создают картины, объект которых в его внешней материальности — скорее лишь повод подчинить формы и краски свободному полету фантазии и выразить себя так, как до сих пор было возможно только композитору, — то все это симптомы, показывающие, что мало-помалу распространяется понимание подлинной сущности искусства. И я с огромной радостью читаю книгу Кандинского «О духовном в искусстве»: она указывает путь, которым следует идти в живописи, и пробуждает надежду, что те, кто задает вопросы о форме и о содержании, скоро наконец перестанут их задавать».

После Первой мировой войны преодоление натурализма захватило и кино. Оно не только отходит от простого воспроизведения реальности, считавшегося неотъемлемым от самой техники киносъемки; источником подлинного кинематографического искусства и его автономности становится отказ от театральных приемов и разработка оригинальных средств выражения. Достоинство таких фильмов, как «Кабинет доктора Калигари» (1919) и «С утра до полуночи» (1920), заключается именно в том, что их авторы обратились к кинематографу как к особому виду искусства. Декорации, свет, движение камеры, игра актеров образуют некий синтез, воплощая субъективное ви́дение мира.

В то время оригинальность этих кинопроизведений не нашла понимания в Германии. «Кабинет доктора Калигари» был высмеян сотрудниками журнала «Нойе шаубюне» за экспрессионистские притязания, а фильм «С утра до полуночи» даже не был удостоен публичного показа. Во Франции же, напротив, новаторство фильмов уже в 1922 г. было отмечено таким режиссером, как Рене Клер. «И вот, вопреки догме реализма, которая, несмотря на редкие исключения, казалась нам неприступной, «Калигари» утверждает, что достойна интереса единственная истина — субъективная...» — пишет он в «Фильм». К этому он

добавляет наблюдение специалиста: «Мы должны признать, что природа, подвергнутая переработке, по меньшей мере столь же выразительна, как и природа *естественная.* Декорации, свет, игра актеров, сами их лица — искусственное сочетание всех этих компонентов образует некое целое, где интеллект, к собственному удовольствию, чувствует себя хозяином».

Две антинатуралистические тенденции

Акцент на выражении субъективности при отказе от точного воспроизведения конкретной реальности подразумевает, что творческая личность придает главное значение двум началам: сердцу и разуму, а не ощущениям, как того требовал импрессионизм. С этим связана небывалая выразительность языка. Здесь намечаются два течения, отчасти определенные склонностью художника: это искусство либо интеллектуальное, которое иногда именуют (в отрицательном смысле) «заумным», либо крайне эмоциональное. Таким образом, экспрессионизм объединяет две крайности: последовательное очищение формы во имя достижения строгой выразительности символа, с одной стороны, и язык, предельно нагруженный поэтическим смыслом, — с другой. Такое разделение, разумеется, схематично, и между обеими тенденциями есть точки соприкосновения. Тем не менее во всех видах искусства каждая из этих тенденций, обозначивших себя в Германии в период между 1910 и 1925 гг., прослеживается довольно четко.

Первый путь ведет к абстракции — к тому, что Освальд Херцог в «Штурм» в 1919 г. и определил как абстрактный экспрессионизм: «Он придает физический облик происходящему в сфере духовного. Творя объективное, он отталкивается не от объектов, а от субъектов. *Материальный* экспрессионизм еще использует объективное, чтобы обнаружить внутреннее измерение. Он стремится выявить сущность субъекта в ее чистоте и интенсивности, отбрасывая все, что к ней не относится». На этой основе можно вычленить направление, к которому принадлежат живописные и театральные эксперименты Кандинского, аскетичная поэзия Августа Штрамма, драматургия Лотара Шрейера, сценография Эмиля Пирхана, отчасти музыка Хиндемита. Отказ от психологизма приводит к появлению в театральных пьесах в той или иной мере абстрактных персонажей, являющихся носителями определенных идей. Предельное очищение форм и линий нацелено на получение эффекта максимальной экспрессивности в любой области, даже в романе. Так, Пауль Хатвани призывает: «Пусть проза станет абстракцией. Важно не то, что она хочет сказать, но сам факт, что она это говорит. Она должна высказать себя самое».

Здесь стоит упомянуть о традиции французского и бельгийского символизма, который также возник как реакция на натурализм. Чистая живопись, чистая музыка, чистая поэзия, как подчеркивают окружение Вальдена и «Штурм», суть требования в духе символизма, и цель их заключается в упразднении объекта и сосредоточении художественной деятельности на ней самой. В театральных опытах Кандинского *суггестия* (внушение), важнейший элемент символистской эстетики, посредством стилизации утончается настолько, что ведет к абстракции. Кандинский, написавший, по его собственному утверждению, первую

абстрактную композицию около 1910 г., пришел к ней в то время, когда он усердно читал поэтов-символистов. Кстати, в книге «О духовном в искусстве» он, ссылаясь на Метерлинка, объясняет, как, исходя из чистого звучания слова, отделенного от предмета, который оно должно воплощать, слушатель воспринимает *абстрактный* образ этого слова.

Вторая тенденция, похоже, имеет дело с всплеском подавленной деструктивности. В живописи это искаженные, полные боли лики, смятение форм; в поэзии — патетика, эмфаза, бунтарский вопль, неудержимая восторженность. На сцене — взрывы чувств и монологи-проповеди. Атмосфера нездоровья, страха и тревоги, напряженности и обострения противоречий. Когда Иван Голль в 1921 г. представляет экспрессионизм этого типа как «кулак бессильного, яростно грозящий небесам», он лишь отчасти передает его смысл. Здесь не всегда присутствуют гротеск и отчаяние. Конрад Феликсмюллер, к примеру, в своих гравюрах на дереве, напоминающих по стилю африканское искусство, возвеличивает человека в его первозданной чистоте, вдохновляемой прометеевским идеалом человечности.

В 1913 г. журнал «Вайссен блеттер» попытался описать этот тип экспрессионизма, прибегнув к следующему определению: «Концентрация, сжатость, неукротимый напор, крепко сбитая форма, пафос выражения нервического настроя — таковы характерные черты, в которых проявляется его истинная природа». Художественный критик Вильгельм Хаузенштейн, в свою очередь, рассматривает экспрессионизм с некоторой иронией, однако к иронии, как можно убедиться, примешивается доля серьезности. «Экспрессионизму, — пишет он в 1919 г., — присуща своего рода вычурность приемов и, возможно, схематизм. Мы могли бы определить его приблизительно так: форма на основе деформации, — в случае, если мы склонны судить о нем негативно. При сочувственном к нему отношении можно было бы сказать: форма на основе воображения».

Проблема художественного стиля

Наличие искажений, деформаций, экзальтированности, преувеличений, насыщенной экспрессивности дает основание для самого широкого определения экспрессионизма как особого художественного стиля. Правда, при этом, в частности в сфере пластических искусств, возникает терминологическая проблема. С одной стороны, можно считать, что экспрессионизм существует в виде универсального, вневременного стиля, который ни в коей мере не связан с конкретным периодом истории германских стран. Экспрессионизм, понимаемый как проекция внутреннего мира, данная в экспрессивной форме, с очевидностью прослеживается в первобытном искусстве, в скульптуре негров, индейцев, ацтеков, у таких художников, как Грюневальд, Эль Греко, Гойя и Домье. Западная музыка, с этой точки зрения, также в значительной части экспрессионистична, попросту потому, что она экспрессивна. Но, с другой стороны, определение экспрессионизма несводимо лишь к специфической стилизации, изменению форм, схематичности выражения; оно приобретает содержательный смысл точно так же, как и определение импрессионизма (сегодня так могут назвать какого-либо

молодого художника под тем предлогом, что он передает на картине воспринимаемую им реальность, следуя своим впечатлениям).

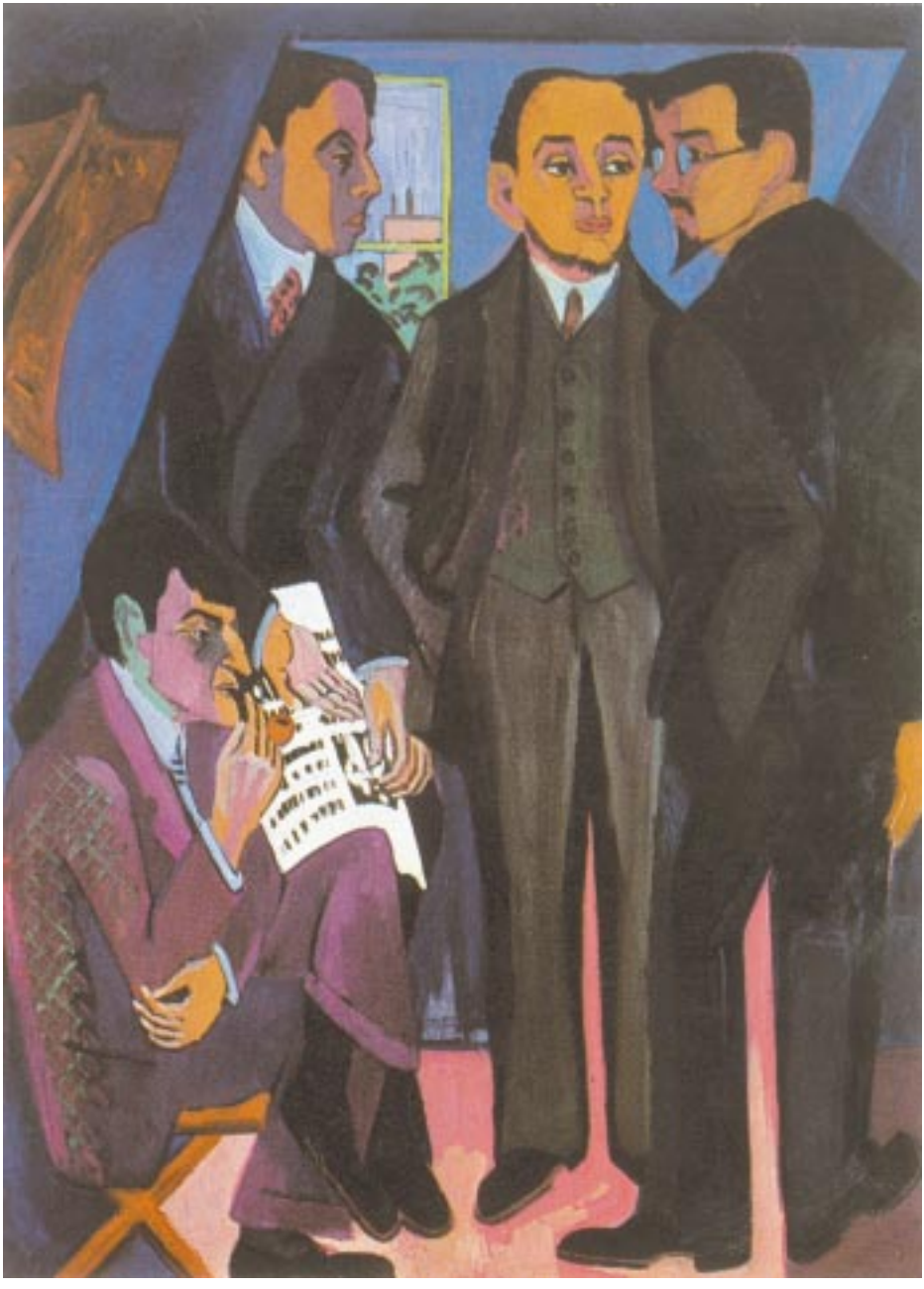
Однако если мы попытаемся дать определение стиля, не принимая в расчет эпоху, когда экспрессионизм заявил о себе как эстетическое явление, то оно становится весьма зыбким и расплывчатым. Расхождения в истолковании экспрессионизма объясняются чаще всего невниманием к национальной специфике и стремлением отказаться от исторического подхода. Но, как мы уже показали, слово *«экспрессионизм»* по-настоящему укоренилось только в Германии, где вначале оно относилось к новациям современного искусства в целом, но затем приобрело смысл специфически немецкий.

На основании общих формальных признаков, что весьма спорно, одни и те же эстетические новации везде получали оригинальное определение. Вот почему в разных странах некоторых немецких или тесно связанных с Германией художников (упомянем здесь Ганса Арпа, Отто Фрёйндлиха, Эриха Хеккеля) называют то экспрессионистами, то кубистами, то кубоэкспрессионистами, а иногда даже дадаистами или сюрреалистами, хотя речь при этом идет об одних и тех же произведениях.

В России те, кого принято считать футуристами, именовались также экспрессионистами, поскольку этот термин, как и в Германии, по-видимому, относили ко всем представителям модернизма, не делая между ними различия. Луначарский, первый советский нарком просвещения, прекрасно знавший немецкую литературу, в 20-е гг. награждает Маяковского характеристикой типичнейшего поэта-экспрессиониста. В 1919 г. в статье Давида Элиасберга, переведенной с русского языка и опубликованной бельгийским журналом «Ар либр», сообщается, что советское правительство всецело поддерживает экспрессионизм и все прежние преподаватели художественных академий заменены экспрессионистами. В 60-е гг. советский критик Г. А. Недошивин безоговорочно утверждал, что ярлык «футуристы», сопровождающий имена Ларионова, Гончаровой, братьев Бурлюк и Маяковского и указывающий на связь с итальянским футуризмом, в конечном итоге неадекватен, так как они гораздо ближе к немецким экспрессионистам, чем к Северини, Карра и Маринетти.

Во Франции, как мы уже говорили, понятие экспрессионизма, в сущности, было неизвестно. Когда после Первой мировой войны оно пришло из Германии, необходимо было соотнести его с французским менталитетом и осмыслить в контексте других категорий, связанных с современной живописью. Экспрессионизм не мог быть тождествен ни футуризму, ни кубизму, ни орфизму, ни сюрреализму. Кроме того, антигерманские настроения были настолько сильны, что культурная продукция немецкоязычных стран была почти неизвестна или подвергалась уничтожающей критике и не могла служить основой для определения экспрессионизма. Клее, впервые выставившийся в Париже в 1926 г. по инициативе Арагона и сюрреалистов, был принят как немец, не умеющий рисовать!

Слово «экспрессионизм» применительно к живописи постепенно распространяется в значении «экспрессивное искусство», против чего в 1928 г. выступал Андре Лот в «Нувель ревю франсэз». Одна из первых выставок, где определение «экспрессионизм» было сознательно дано французским художникам, состоялась в Париже в конце 1935 г. под эгидой «Газетт де боз-ар». Она имела



ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР. *Художники «Моста». 1926. Слева направо: Отто Мюллер, Эрнст Людвиг Кирхнер, Эрих Хеккель, Карл Шмидт-Ротлуфф*

название «Инстинктивная живопись», которое сопровождалось подзаголовком «Зарождение экспрессионизма». Какие имена были представлены? Шагал, Мари Лорансен, Модильяни, Паскин, Анри Руссо, Утрилло и Сутин. В каталоге выставки немецкий экспрессионизм возводится к Шагалу, который представлен как посредник между приверженцами экспрессионистского стиля во Франции и в Германии. «Крупная выставка его произведений, устроенная в Берлине в марте 1914 г. по рекомендации Аполлинера, имела большой резонанс и стала исходным моментом развития немецкого экспрессионизма». В подтверждение этой легендарной версии происхождения экспрессионизма дана ссылка на воспоминания Шагала и на отрывок из письма к нему Людвига Рубинера, сообщавшего из Берлина перед объявлением войны: «Знаешь ли, что ты здесь знаменит? Твои картины создали экспрессионизм. Они продаются за большие деньги».

Несмотря на путаницу в названиях, вызванную этой выставкой, следует запомнить одну деталь: экспрессионистскому стилю приписывают инстинктивное начало. Этот стиль все больше и больше соотносится с проявлением импульсивных реакций, коренящихся в жизненном опыте художника. Художник-экспрессионист, которого занимает не столько работа над материалом и формой, сколько выражение глубинных переживаний, создает, таким образом, искусство тревожное, болезненное, нервическое, полное апокалипсических предчувствий, создает, если кратко выразиться, искусство фантазий, которые ищут спонтанное выражение. Вне зависимости от конкретной живописной манеры внешний мир здесь приносится в жертву внутреннему образу.

ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР.
Афиша объединения «Мост». 1913. Дерево

Такое понимание, распространенное ныне во французской художественной критике, при некоторой эскизности все же не чуждо теории немецкого экспрессионизма. Благодаря своей гибкости и открытости оно сводит воедино тех художников, которые лишь ищут возможности для выражения своих вытесненных желаний, глубинных чувств и не могут быть отнесены к иному направлению. Кроме того, подобный подход позволяет сблизить с экспрессионизмом стиль художников, которые не могли именоваться экспрессионистами по той причине, что самого слова еще не существовало: норвежца Мунка, голландца Ван Гога, бельгийца Энсора (в начале XX в.), а также фовистов. Что касается последних, то даже Луи Воксель, предложивший термин «фовизм» на Осеннем салоне 1905 г., вносит в этой связи изменения в свой словарь: в 1958 г. в книге о фовизме он представляет Руо как «главу французских экспрессионистов».

К обновлению искусства

Установление взаимосвязи терминов, относящихся к искусству (особенно в Германии), а также несомненная внутренняя целостность художественного мира в Европе объясняют факт присутствия темы фовизма в книге обобщающего характера об экспрессионизме — такой, как наша. Однако если говорить именно о живописи и ее глубинных тенденциях, то наличие этой темы, безусловно, показалось бы спорным без уточнения оттенков переклички между течениями. На примере фовизма легко показать разницу между экспрессионистским стилем и тем, что в действительности представлял собой немецкий экспрессионизм.

Итак, в 1905 г. в Дрездене основано художественное объединение (или группа) «Мост», эстетически близкое к фовизму, и именно с этим событием чаще всего связывают наступление решающих перемен в культурной жизни Германии. Инициатива принадлежала студенту-архитектору Эрнсту Людвигу Кирхнеру, вокруг него объединились молодые художники Фриц Блейль, Эрих Хеккель, Карл Шмидт-Ротлуфф. К ним примыкает Эмиль Нольде (он старше остальных), но отходит от них спустя полтора года. Среди членов объединения также Макс Пехштейн, с 1906 по 1921 г., и Отто Мюллер с 1910 г. «Мост» распадается в 1912 г., а в 1913 г. официально объявляет о своем роспуске. Хотя эти художники, как и фовисты, считают себя наследниками Ван Гога и Гогена, они тем не менее далеки от фовизма в своем понимании живописной техники. В то время как фовисты заимствуют у Гогена технику цветового пятна и интересуются в основном декоративным искусством, Кирхнера и его друзей увлекает дух, а не форма. Они ищут глубинного контакта с природой. Обостренность чувств и одновременно грубость выражают у них прежде всего некую причастность к первобытной цельности человека.

Несомненно, примитив — это одно из основных увлечений начала века. Международные встречи художников в то время часты и плодотворны, в Париже, как в Дрездене и Мюнхене, заново открывают первобытное искусство. Но «Мост» объединяется на основе философической программы, предвосхитившей то движение к всеобщему обновлению, выражением которого станет немецкий экспрессионизм. В программе «Моста» отражены и коллективный идеал, и воля к разрыву с прошлым, и мессианство, и апология творческой интуи-

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ.
Обложка альманаха «Синий всадник». 1912

ции. Влияние Ницше и Бергсона угадывается в призыве полностью довериться первоистокам витальности. Смутное желание изменить существующий порядок смешано здесь с индивидуализмом, превозносящим творческий порыв.

Разработанные Кирхнером эстетические положения нашли отражение во многих произведениях художников «Моста». Значимая для них реальность осмысляется в религиозно-символическом ключе. В этом их отличие от фовистов. Художник — не зеркало своей эпохи: за анекдотизмом сюжета должна открыться всеобщая человеческая правда.

В конце 1911 г., когда инициированное «Мостом» движение уже начинает распадаться, в Мюнхене вокруг Кандинского и Франца Марка образуется другое объединение — «Синий всадник». Отличия от «Моста» проявляются, по крайней мере, в более замысловатой форме его организации. Однако оба объединения восстают против натурализма и импрессионизма, подчеркивают силу интуиции художника. Подобно художникам «Моста», окружение Кандинского грезит возвращением к истокам. Антиматериалистические, в особенности антипозитивистские настроения — причина интереса к сочинениям философов-мистиков и в то же время — к примитивизму. В 1912 г. «Синий всадник» выпускает альманах с тщательно отобранными Кандинским иллюстрациями: репродукции работ современных художников чередуются с множеством лубочных картинок из России, Китая, с Борнео, из Камеруна, с островов Пасхи и Новой Каледонии.

Только ли для художников характерно подобное скрещение интересов? Без преувеличения в 1910-е годы заявляет о себе общее состояние духа, овладевшее

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Обложка журнала «Штурм».
Рисунок ОСКАРА КОКОШКИ. *1910*

Портрет Герварта Вальдена работы
ОСКАРА КОКОШКИ. 1910

почти всем поколением интеллигенции, — теми, кто родился около 1890 г. 1910 год отмечен вспышками нового настроения. В июне Курт Хиллер открыл в Берлине «Неопатетическое кабаре». Якоб ван Ходдис внезапно становится знаменитостью, прочитав здесь стихотворение «Конец света», воспринятое как предвестие неизбежного перелома. Брезжит нечто пока еще неопределенное. Утверждается желание покончить с прошлым. Стремление переступить порог грядущего, которое доступно лишь предчувствиям, сметает все условности. Журналы, это средоточие отрицания и утверждения, объединяют самых разных представителей интеллигенции. По сути дела, когда возникает само слово «экспрессионизм», оно лишь поляризует, притягивает, как магнит, чувства, которые вызревали в течение двух десятилетий и наконец хлынули потоком поверх всех преград. До сих пор, говоря о субъективности как основе эстетических воззрений экспрессионистов, мы намеренно приводили в пример произведения, созданные до 1912 г.: фрагменты из романа «Бебукин» Карла Эйнштейна публиковались с 1907 г., новелла «Убийство одуванчика» написана Дёблином в 1905 г., первый вариант «Убийцы, надежды женщин» Оскара Кокошки напечатан в 1910 г.

3 марта 1910 г. выходит первый номер самого знаменитого из авангардистских журналов — «Штурма». Основанный Гервартом Вальденом, посвятившим себя с 1903 г. критике и просветительской деятельности на ниве искусства, журнал дает представление о новом состоянии умов, ярко обрисовавшемся в 1910 г.

Фронтиспис журнала «Акцион».
Рисунок КОНРАДА ФЕЛИКСМЮЛЛЕРА

Портрет Франца Пфемферта работы
ГЕОРГА ТАППЕРТА. 1920

«Штурм» пытается осуществить синтез искусств, объединяя молодых писателей и художников. Он пропагандирует современные художественные течения — например, футуризм и кубизм — и приглашает к размышлению над общими проблемами эстетики: Франц Марк, Ганс Арп, Василий Кандинский по очереди выступают с теоретическими концепциями, по сути до сих пор не утратившими значимости для современного искусства. Вальден публиковал работы иностранцев, среди них — Делоне, Боччони, Сандрар, Давид Бурлюк, Аполлинер, Фернан Леже, Маринетти. В марте 1912 г. при журнале появляется галерея живописи, открывшаяся выставкой «Синего всадника».

Через год после основания «Штурма» возникает журнал-конкурент, «Акцион», который в последующие десять лет успешно служит рупором поколения, восставшего против своей эпохи. Глава журнала Франц Пфемферт замыслил свое издание как общественно-литературный еженедельник. Заявленная цель — безжалостная и неустанная борьба с так называемым «бескультурьем», всякого рода варварством. Борьба трудна, говорил Пфемферт, ибо создается впечатление, будто нас засасывает, угрожая поглотить, водоворот «тривиальности»: «Бездушие — отличительный признак нашей эпохи. Кто наделен душой, тот обладает индивидуальностью. Время, в которое мы живем, индивидуальности не признает».

Душа, Дух — эти громкие слова настойчиво звучат повсюду. Нужно восстановить личность в ее творческом могуществе, разрушить оковы, сдерживающие воображение! Часть немецкой молодежи бунтует именно против бездушия действительности; отвергает порабощение Духа, восстает против торжества машины, а также против норм официальной морали, требует обновления условий человеческого существования. Как пишет Курт Пинтус в предисловии к известной антологии «Сумерки человечества», где собраны поэты этого поколения, «нам становилось все яснее: не может существовать человечество, поставившее себя в полную зависимость от того, что создано им самим, — от науки, техники, статистики, торговли и промышленности, от затхлого уклада общинной жизни, от косности мещанских обычаев». Стремление к идеалу смягчает очевидную стилевую разноголосицу внутри экспрессионизма. Определение Готфрида Бенна удачно отражает наличие противоречий, примиренных единством устремлений: экспрессионизм — это «восстание, в котором есть прорыв, экстаз, ярость, жажда нового человечества; это язык, который, взрываясь, взрывает весь мир». Сплав всех средств и возможностей искусства обусловлен надеждой достичь возрождения общества. Обновление искусства выражается в том, что произведение разрушает конкретную реальность ради построения новой, более гуманной реальности и подразумевает этическую реформу общества.

Франц Марк во вступительной заметке ко второму альманаху «Синий всадник», в конечном счете так и не изданному, прекрасно выражает связь между художественными опытами экспрессионистов и тем социальным смыслом, который придают им художники. Дерзкий разрыв со вчерашним миром — вот суть авантюры творчества. «Эта акция составляет великую цель нашего времени — единственную, ради которой стоит жить и умереть. Здесь нет ни малейшей примеси презрения к великому прошлому. Но мы хотим иного; мы не желаем жить, как беспечные наследники, жить прошлым. Мы не смогли бы так жить, даже если бы захотели. Наследство промотано; поглощая суррогаты, мир опошляется. И вот мы вторгаемся в новые сферы, мы переживаем великое потрясение — нам предстоит все заново расчистить, сказать, вспахать, исследовать. Перед нами мир — он чист; наши шаги робки и неуверенны. Если мы отважимся идти вперед, мы должны перерезать пуповину, связывающую нас с материнским прошлым. Мир рождает новую эпоху, и встает лишь один вопрос: пора ли уже освободиться от старого мира? Готовы ли мы для vita nuova?[1] Вот тревожный вопрос этих дней — наших дней».

В поисках Нового человека

В этом плане немецкий экспрессионизм далеко выходит за рамки представления об экспрессионистском стиле. Несмотря на множество программ, порожденных экспрессионизмом, в нем нет единства литературной или художественной школы. Говоря о нем как о направлении, мы имеем в виду его влияние на все области жизни, однако в его основании отсутствует какой-либо каркас принципов, что свойственно футуризму или сюрреализму. Невозможно ограничить

[1] новая жизнь *(итал.)*.

экспрессионизм рамками эстетического течения. Положенные в его основу субъективизм и индивидуализм разрывают любые оковы, отрицают все табу, препятствующие его начинаниям. Закономерно расширение возможностей самовыражения, проявления глубоко таящейся оригинальности каждой личности. Неудивительно, что многих экспрессионистов увлекли идеи анархизма, что они входили в число восторженных почитателей Ницше. Экспрессионизм есть некое мировоззрение в действии. Оно с неизбежностью предстает в разрозненных образах, созданных творческими группами или отдельными личностями, однако его нельзя отделить от конкретной истории — истории Германии примерно между 1910 и 1925 гг.

Прежде всего экспрессионизм неразрывно связан с ощущением кризиса, которое переживают и выражают все представители поколения, вступившего в литературу, изобразительное искусство и театр в 1905—1914 гг. Всех их что-то мучает — невозможность самореализации, недовольство действительностью, которую они наблюдают. Они испытывают на себе последствия ускорения индустриализации, поколебавшей моральные устои немецкого общества, — хрупкость человеческих отношений, бешеный ритм жизни, всякого рода рабство. Как показывает опыт отдельной личности, реальность оборачивается грандиозной мясорубкой. Ее надо уничтожить. Такой призыв звучит в произведениях искусства, в их тематике и форме. Намечается разрыв между поколениями: конфликт отцов и детей иллюстрирует экспрессионистская драма. Апология бунта приобретает тотальный характер: ниспровергнуты Семья, Учителя, Армия, Император, все столпы установленного порядка. И напротив, утверждается солидарность со всеми униженными — с теми, кто вытеснен на периферию системы, с братством угнетенных, бедных, проституток, душевнобольных и подростков.

Брошенное в бойню Первой мировой войны — страшной катастрофы, предчувствие которой сказалось в пророческих видениях поразительной силы, — экспрессионистское поколение проповедует пришествие Нового человека. С 1916 г. оно все более склонно к пацифизму (не был исключением и Ганс Йост, в будущем образцовый нацистский автор). Вместе с провозглашением конца света Апокалипсис возвещает и о другом обстоятельстве: преображении, воскрешении. Перед лицом жестокости утопический идеализм многим кажется основой для возможного спасения. Оно видится не в общественно-политической борьбе, не в экономическом и политическом преобразовании общества, но во внутреннем обновлении Человека. Каждая личность призвана прийти к аскетизму и уверовать в высшее Добро.

Часть экспрессионистов (Людвиг Рубинер, Рудольф Леонхард, Людвиг Боймер, Иоганнес Р. Бехер, *активисты,* группирующиеся вокруг Курта Хиллера и его издания «Циль») вступает на путь политической ангажированности, принимающей различные формы. Революционные события, потрясавшие Германию с ноября 1918 г., у некоторых (Готфрида Бенна, Оскара Кокошки, Пауля Корнфельда) вызывают настороженность, но многие принимают в них активное участие: Людвиг Боймер — один из руководителей Бременских советов, Эрнст Толлер — в числе вождей Баварской советской республики, художник Конрад Феликсмюллер и драматург Фридрих Вольф — участники событий в Дрездене. Виланд Херцфельде и Франц Пфемферт брошены в берлинскую тюрьму при

победе контрреволюции, Карл Эйнштейн стал одним из организаторов солдатского совета в Брюсселе в ноябре 1918 г.

Герберт Кюн в 1919 г. усматривал в таких формах ангажированности, нередко сохраняющих, впрочем, религиозно-мистическую окраску, логическое следствие экспрессионизма: «Экспрессионизм — в точности как и социализм — громко протестует против Материи, против интеллектуального Варварства, против Машин, против Централизации и выступает в защиту Духа, Бога, Человека в Человеке. Они занимают одну и ту же духовную позицию, исповедуют одно и то же отношение к миру, и если именуются по-разному, то это объясняется тем, что у них не одно и то же поле деятельности. Нет экспрессионизма без социализма. Не случайна для нового искусства столь сильная открытость политике». Иван Голль в 1921 г. высказывается в том же смысле: «Экспрессионизм — это литература о войне и о революции, об интеллигенте, вступившем в схватку с сильными мира сего. Это бунт сознания против слепого повиновения, крик души против грохота бойни и молчания угнетенных».

Эти мнения, отличающиеся резкостью, разделяли не все, кто считался экспрессионистом (так, Герварт Вальден, чья политическая эволюция с конца 20-х гг. была отмечена приверженностью идеям коммунизма, в то время противостоял всякой политизации искусства), и даже среди тех, кто был с ними солидарен, существовали многочисленные идеологические разногласия. Можно с уверенностью утверждать лишь одно: поражения революции лишь ускоряют распад движения. В 1919—1920 гг. начинаются разброд и агония. Одни, поддавшись горечи, впадают в иррационализм. Другие приспосабливаются к духу времени, примыкают к революционным политическим организациям, в частности к германской коммунистической партии. Прекрасная мечта о Новом человеке рушится окончательно. С сарказмом, напоминающим о карикатурах Жоржа Гроса, Иван Голль в 1921 г. подводит следующие итоги: «Солидарность интеллигенции. Марширующее воинство поборников истины. Результат же — увы, не по вине экспрессионистов — Немецкая республика 1920 г. Вывеска: антракт. Выход направо».

Итак, исторические условия сыграли, бесспорно, определяющую роль в становлении немецкого экспрессионизма. Когда он уже практически исчерпал себя, его постепенно добивает новый кризис: послевоенная инфляция и обнищание. Единению художников с массами приходит конец. Германия голодает, Германия сходит с ума. Актеры устраивают забастовки, потому что зарплаты хватает на две пары башмаков. Таким образом, творческие силы поколения, уже пережившего крушение своих чаяний, раздавлены экономикой. Начинается другая эпоха — эпоха возвращения к порядку, отмеченная в литературе и живописи явлением, именуемым Новой Объективностью: Феликс Берто, известный германист межвоенного периода, весьма убедительно охарактеризовал эту тенденцию как *холодный порядок.*

Однако экспрессионизм умирает не сразу. Его последние залпы на протяжении нескольких лет еще слышны. В театре это постановки Леопольда Иесснера, в кино — сценарии Карла Майера. Но основополагающие устремления экспрессионизма сведены на нет, сохраняются лишь эстетические принципы, ставшие модными приемы, далекие от той внутренней необходимости, о которой говорил Кандинский, и граничащие с вызывающим снобизмом. Изломанные

линии, распад форм, дисгармоничность, диссонанс, буйство красок, нарочитое обращение к примитиву — все эти средства расчетливо используются лишь для того, чтобы вызвать у публики эмоциональный шок. Удивительно, но именно это и запомнилось в качестве отличительного признака экспрессионистского стиля.

В то же время очевидно, что многие писатели и художники, жившие в атмосфере экспрессионизма, при переходе в иную фазу творчества сохраняли в своей новой манере нечто от прежней. У Шёнберга, например, вплоть до «Моисея и Арона», сочинения, которое он писал в 1930—1932 гг., присутствует пафос, характерный для «Счастливой руки» (1909—1913). Бехер становится коммунистом, но при этом нескоро освобождается от взрывного, полного экстатичности языка. Архитекторы Эрих Мендельзон, Бруно Таут и Ганс Шарун, в свою очередь, не отказываются от индивидуальной творческой фантазии, стремясь обогатить ею область зодчества и градостроительства. Карл Штернхейм, эмигрировавший в Бельгию, в беседе с журналистом «Суар» в 1934 г. высказывается прямо в духе идеалов экспрессионизма, призывая «Нового Христа для того, чтобы возродить человечество». Он уточняет свою мысль: «Нам нужны сильные личности, люди, способные направить жизнь в метафизическое русло. Ибо жизнь не сводится к физике; она метафизична».

Вчера и сегодня

Подлинный экспрессионизм, поскольку он был тесно связан с историей Германии, с немецким обществом, почти не имел последователей в других странах, за исключением тех, что поддерживали прочные отношения с немецкой культурой. Например, в Венгрии Лайош Кассак, лично знакомый с Францем Пфемфертом, заявлял о своей приверженности эстетике экспрессионизма, а издаваемый им в 1917—1925 гг. журнал «Ма» поначалу казался во многом аналогичным «Акцион», по крайней мере во внешнем оформлении. В 1922 г. один из сотрудников журнала Шандор Барта подчеркивал, что его поколение нашло путь к преобразованию общества и социалистической концепции мира благодаря экспрессионизму. В Нидерландах и фламандской части Бельгии интеллектуальные контакты с Германией также способствовали знакомству с журналами и искусством экспрессионистов, и фламандское возрождение линогравюры, несомненно, многим обязано немецкому опыту. Во всяком случае, Франс Мазерель, наряду с Йорисом Минне, Генри ван Стратеном, Яном Кантре и Йозефом Кантре, занимает здесь особое место, обусловленное непосредственным сотрудничеством с немецкими экспрессионистами в связи с иллюстрированием произведений Бехера и Штернхейма; кроме того, идеалистический настрой и чувство космизма, а также социальная ангажированность в обращении к тематике города и восстания близки здесь устремлениям, проявлявшимся в кругу «Акцион».

Что касается Франции, необходимо учитывать политическую обстановку 1910—1925 гг. — примерно на этот отрезок времени приходится наиболее продуктивный период немецкого экспрессионизма. До 1914 г. существовали весьма плодотворные связи между художниками всех стран, что позволило Альфре-

ду Кубину справедливо говорить о братском единении молодых художников. Но французская интеллигенция в целом уже тогда не поддерживала этой общности. Страх перед империалистическими планами Вильгельма II усиливает антигерманские настроения. В то время как молодое поколение Германии проявляло открытость к внешнему миру, завязывая многочисленные международные контакты, французская молодежь замыкалась в национализме. Таково первое расхождение, помешавшее возможному освоению экспрессионизма. Затем началась война. Вплоть до 1920 г. культурные отношения между Францией и Германией носили эпизодический и непрочный характер. И наконец, в тот момент, когда экспрессионизм мог бы стать доступным для французов, он уже умирает.

В результате наиболее крупные журналы, ориентированные на широкий круг читателей, практически не обратили на экспрессионизм внимания ни до 1914 г., ни позднее. Только в более скромных изданиях — «Кларте», «Аксьон», «Эспри нуво», «Ревю эропеен» — ему посвящались материалы справочного характера или подборки произведений. Основным посредником был Иван Голль, двуязычный лотарингец, сотрудничавший в большинстве немецких экспрессионистских журналов. Даже сюрреалисты, увлекавшиеся романтиками Новалисом и Гофманом и представленные Вальденом в журнале «Штурм», об экспрессионизме ничего не знали. Если художники и поэты французского авангарда были широко известны в Германии, то во Франции только новое немецкое кино вызывало некоторый интерес.

Во франкоязычной Бельгии, напротив, писатели и художники открыто заявляли о своей близости к экспрессионизму, находя поддержку в таких журналах, как «Люмьер», «Ресюррексьон», «Ар либр», «Селексьон», «Са ира». При всех разногласиях они воспринимали экспрессионизм как воплощение новейшего искусства и придерживались двух основных ориентаций: одна из них близка журналу «Штурм», другая — журналу «Акцион». Статьи Андре де Риддера, позиции художников Констана Пермеке и Густава де Смета представляли гуманитарную тенденцию. В противоположность им, критик Жорж Марлье, художник Пауль Юстенс склонялись к абстракции. В послевоенный период передовые бельгийские журналы старались, кроме того, широко публиковать немецких поэтов. Заслуживает упоминания один пример: с 1918 г. глава журнала «Ресюррексьон», будущий дадаист Клеман Пансарс, переводит работы Карла Эйнштейна и Герварта Вальдена и снабжает их собственным комментарием.

В других странах экспрессионизм — уже не в зачаточных проявлениях, а в форме открытых деклараций — утверждается ближе к 20-м гг. Во фламандской Бельгии могут быть названы поэт Пауль ван Остайен и журнал «Хет гети» (1916—1924). В Югославии — группа во главе со Станиславом Винавером, автором манифеста экспрессионизма (Белград, 1921). В России Ипполит Соколов издает в 1919 г. книгу-манифест «Бунт экспрессиониста», а в Румынии несколько позднее выступает с манифестом художник Маттис-Тёйч. В Польше лозунги экспрессионизма выдвигает группа «Здруй», в Чехословакии — группа «Осма». Наконец, в Латинской Америке экспрессионизм становится предметом многочисленных статей и споров, касающихся живописи (Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос в Мексике; Сабогаль и Кодесидо в Перу; в Бразилии — Анита Мальфатти, учившаяся в Дрездене и Берлине) и литерату-

ры. Утверждалось даже, что модернистское движение в целом в период своего становления (1915 — 1930) носило здесь экспрессионистский характер.

После нашего беглого обзора остается выяснить главный вопрос: какова судьба экспрессионизма сегодня? Если ограничиться рассмотрением его как стиля, характерного для пластических искусств, то ясно, что он чрезвычайно жизнеспособен: после 1945 г. к нему могут быть отнесены нидерландская группа «Кобра», американец Поллок, французы Франсис Грюбер и Бернар Бюффе, датчанин Асгер Йорн и многие другие. Но что стало с экспрессионизмом как направлением? Подобно футуризму и сюрреализму, также распространившим свое влияние на все виды искусства, экспрессионизм составляет часть того, что теперь принято называть историческим авангардом. В этом качестве его начали по-настоящему открывать заново лишь в 60-е гг. Постепенно стало понятно, как много экспрессионизм может еще сказать. Ибо к нему восходит модернизм, здесь берут начало социальное искусство, эксперимент в сфере поэтического языка, абстракция в живописи, синтетизм в театре, диссонанс в современной музыке; он вобрал в себя все живые тенденции эпохи. Ни один «изм» XX в. не был так тесно переплетен с личными и общественными конфликтами своего времени, как экспрессионизм, ни один из них не пытался углубиться в самую суть противоречий, с тем чтобы их преодолеть.

Bilancio dell' espressionismo. Firenze, 1965. — *Chiarini Paolo.* L'espressionismo, storia e struttura. Firenze, 1969. — *Crohmalniceanu Ovidiu S.* Expressionismul si literatura română. Bucureşti, 1971. — *Demange Camille.* Orientations de la recherche sur l'expressionnisme depuis 1960, in: Etudes Germaniques, XXII. Paris, 1967. — Expressionism as an international literary Phenomenon, 21 essays and a bibliography. Paris, 1973. — *Fauchereau Serge.* Expressionnisme, dadaïsme, surréalisme et autres ismes, 2 vol. Paris, 1976. — *Hamann Richard, Hermand Jost.* Expressionismus. München, 1976. — *Kahnweiler Daniel Henry.* Confessions esthétiques. Paris, 1963. — *Koczogh Akos.* Az Expresszionizmus. Budapest, 1964. — *Markovič S. Z.* Eksprezionizam u jugoslavenskoj književnosti. Beograd, 1965. — *Mittner Ladislao.* L'espressionismo. Bari, 1965. — *Poertner Paul.* Literatur — Revolution 1910—1925 (Dokumente, Manifeste, Programme). Bd. 1. Neuwied / Rhein, 1960. — *Raabe Paul.* Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. München, 1965. — Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten, Freiburg, 1965. — *Richard Lionel.* Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération. Paris, 1974; L'expressionnisme allemand, in: Obliques, n 6—7, 1976; D'une apocalypse à l'autre. Paris, 1976; Sur l'expressionnisme allemand et sa réception critique en France de 1910 à 1925, in: Arcadia, n 3. Bonn, 1974. — *Rivas Pierre.* Eléments pour une histoire de l'expressionnisme en Amérique latine, in: Obliques, n 6—7, 1976. — *Schlenstedt Silvia.* Wegscheiden. Berlin, 1976. — *Sebisch Claude.* Erwin Piscator, l'expressionnisme et le dadaïsme, in: Obliques, n 6—7, 1976. — *Žmegač Viktor.* Zur Poetik der expressionistischen Phase der kroatischen Literatur, in: Welt der Slawen, XIV, 1969.

Живопись и графика

В 1905 г. заявляет о себе новое поколение. В Париже в Осеннем салоне были выставлены работы художников, объединившихся вокруг Анри Матисса. Публика была напугана мощной и вместе с тем схематичной манерой этих произведений, яркими красками, сопоставлением контрастных тонов. Среди полотен Матисса, Марке, Мангена, Камуэна, Ван Донгена, Фриеза, Пюи, Вламинка и Дерена экспонировался бюст ребенка, выполненный в традиционной манере. Критик Луи Воксель заметил по этому поводу: «Донателло среди диких зверей». Так родилась группа «диких» — *фовистов* (от фр. *fauve* — дикий зверь, хищник); вскоре у них появились последователи в других странах.

Кандинского и Явленского, среди прочих, эти события коснулись непосредственно, поскольку они показывали свои работы в тех же залах, что и французские живописцы, и ставили перед собой сходные задачи. В это же время в Дрездене возник кружок студентов-архитекторов под названием «Мост»; в своем творчестве его участники обращались к тем же образцам и источникам, что и фовисты, — к Ван Гогу, Гогену, Сёра.

Молодое поколение объединял общий настрой: его не устраивала идея *реальности* в традиционном смысле и то, как она была воплощена в импрессионизме. Художники начали осознавать, что описание внешнего мира позволяет отразить реальность лишь в ограниченных пределах и лишает возможности проникнуть в суть вещей. Они понимали, что анализ впечатления, при всей его тонкости, или описание душевного состояния не могут выразить всю полноту бытия. «Я ищу прежде всего экспрессии. Экспрессия, как она мне представляется, отличается от страсти, которая накладывает отпечаток на выражение лица или, к примеру, на жест, становящийся порывистым; экспрессия же, что существенно, влияет на все построение изображаемого на полотне. Пространство, заполненное телами, пустота вокруг них, пропорции — все это становится значимым». Высказав это мнение, Матисс продолжает: «Благороднейшая функция цвета должна состоять в том, чтобы по мере возможности служить экспрессии». Значит, экспрессия подразумевает воплощение опыта, пережитого в глубине

души, с помощью выбранных в данное мгновение красок. Предмет, мотив выступают в качестве повода для эмоции, которая, будучи основным компонентом реальности, должна войти в картину «без румян и прикрас». Таким образом, цель творчества заключается во взаимопроникновении внешней, чувственно воспринимаемой реальности и внутренней реальности переживаний художника, то есть в достижении «художественного синтеза», как говорил Кандинский.

Три предшественника: Сёра, Гоген, Ван Гог

Можно считать, что Сёра, Гоген и Ван Гог заложили основы для развития искусства экспрессии.

Жорж Сёра (1859—1891), человек точного логического ума, не удовлетворен спонтанностью импрессионизма, интуитивным разложением света. Работая в русле импрессионизма, он ищет метод, который помог бы освободить свет от бремени материи, получить чистые цвета спектра в живописи, одновременно «светящейся и красочной». Вдумчивое изучение научных теорий цвета и света, анализ контрастных соотношений между различными цветами приводят его к удивительному решению: цвета могут смешиваться не на палитре, а в глазу зрителя, созерцающего картину. Иными словами, живописец наносит на холст точечные мазки чистых цветов, соответствующих разложению света, а они затем

ЖОРЖ СЁРА. *Купание в Аньере. 1883 – 1884*

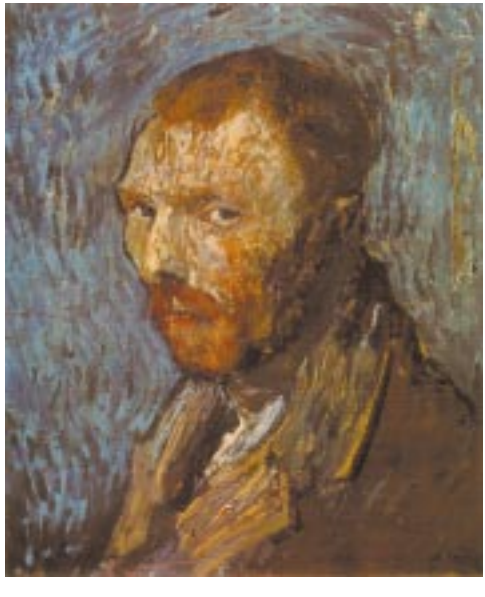
сливаются в хрусталике глаза зрителя, находящегося на определенном расстоянии от картины. Так художник обрел свободу создания гармонии благодаря лишь закону образования цвета, независимо от мгновенного впечатления. Образ уже не копировал натуру; напротив, он строился автономно, как живой организм, созданный линиями, цветовыми ритмами, контрастами. Художник мог всецело полагаться на самого себя, определяя характер произведения. По словам Поля Синьяка, подчиняя линии и краски чувству, которое его одушевляет, живописец становится поэтом, творцом. Именно в завоеванной таким способом свободе добиваться экспрессивного значения цвета заключается роль неоимпрессионистов (как называли себя Сёра и его ученики) для следующего поколения.

Поль Гоген (1848—1903) также был первооткрывателем новых путей в творчестве. Импрессионисты, чьи позиции он вначале разделял, оставались, с его точки зрения, слишком близкими к натуре. Они «пренебрегают сокровенным смыслом духовного, — писал Гоген. — Искусство есть абстракция; нужно извлекать ее из натуры, погружаясь в мечту». Гоген искал в портрете возможности

ПОЛЬ ГОГЕН. *Та Matete («Рынок»). 1892*

вновь придать живописи содержание, в котором усматривался бы обобщенный символ условий человеческого существования. В Понт-Авене (Бретань), где в 1888 г. вокруг него объединяется группа художников, а позднее на островах в Океании Гоген стремится к обретению источника подлинной экспрессии в первозданной жизни. Именно поэтому он живо интересовался первобытным искусством и фольклором, изучал модную в то время японскую гравюру. В результате этих поисков рождается, как средство передачи внутреннего опыта, декоративный стиль письма крупными цветовыми пятнами, в принципе отвергающий приемы иллюзионизма. Краска накладывается однородным пятном, при этом поле изображения тщательно ограничивается четким контуром. Плоскостность живописи, ритмичный декоративный рисунок представляют собой элементы, которые впоследствии получат решающее значение, как и убеждение Гогена в том, что колорит в живописи сопоставим с гармонией и тональностью в музыке. Таким образом, с учетом психического воздействия цвета стало возможным выразить некое содержание, избегая прямой описательности.

Винсент Ван Гог (1853—1890) встретился с Сёра и Гогеном в 1886 г. в парижской галерее своего брата Тео. Благодаря этим мастерам Ван Гог приобрел важные знания об экспрессивном значении цвета и чистой линии. Однако источником творчества была для него не теория искусства, а, напротив, экзистен-



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ. *Портрет художника. 1890*

ПОЛЬ ГОГЕН. *Автопортрет-шарж. 1889*

циальная необходимость. Живопись для Ван Гога стала единственным возможным способом выразить восторженную любовь к людям и предметам. Он всецело отдавал себя им, интуитивно проникал в самую суть вещей, оказываясь по ту сторону отражения внешнего мира и свидетельствуя об иной реальности, пережитой им в состоянии обострения всех чувств. Свое свидетельство он передавал интенсивностью кричащих цветов, динамичным и уверенным мазком, при этом стремительные движения кисти непосредственно отражали состояние души художника. Полностью отдавая себя миру ради познания его правды, Ван Гог быстро исчерпывает свои силы. Выбранный им путь: искать в искусстве ответа на экзистенциальную тоску и пожертвовать ради него самой жизнью, когда напряжение превысит предел переносимого, — стал воплощением трагической судьбы и уроком для художников последующих десятилетий, стремившихся к синтезу искусства и жизни.

Франция: поиски экспрессивности

Выставка 1905 г. была для фовистов итогом длительного развития. Безусловно, группа художников, собравшаяся вокруг Матисса, не составляла школы, не отстаивала никакой обязательной эстетической программы. Более того, каждый из художников должен был демонстрировать собственную оригинальность. Все они стремились к одной цели: создавать новые формы в противовес академизму и импрессионизму. Но если Матисс мечтал об искусстве «равновесия, чистоты, ясности, свободы от всякого рода противоречий», которое «порождает спокойствие духа» и «душевную умиротворенность», то Вламинк понимал фовизм как образ жизни, образ действий, образ мышления. Первая позиция означала систематическую разработку формально-технических средств, вторая — спонтанное, интуитивное творчество. Таким образом, мы видим, сколь широко понятие фовизма, охватывающее совершенно разные художественные тенденции. Это замечание в еще большей степени справедливо применительно к понятию экспрессионизма, подразумевающему собрание индивидуальностей, единство которых обусловлено менталитетом поколения.

Группа фовистов сформировалась благодаря дружеским связям. Матисс и Марке встретились в Париже в 1892 г. на вечерних занятиях в Школе декоративных искусств. В 1895 г. Матисс записался в Школу изящных искусств, Марке вскоре последовал его примеру. Здесь, в мастерской Гюстава Моро, их товарищами оказались, наряду с другими, Руо, Манген, Камуэн. В 1899 г., после смерти Моро, Матиссу пришлось уйти из Школы изящных искусств; он поступает в академию Карьера, которую посещают Дерен и Пюи. Дерен жил в Шату под Парижем, как и его друг Вламинк. Знакомство последнего с Матиссом состоялось по инициативе Дерена во время знаменитой выставки Ван Гога 1901 г. Пока Матисс и его друзья вместе работали в мастерской Мангена, Дерен и Вламинк писали в общей мастерской в Шату и поддерживали тесные контакты с гаврскими художниками: Фриезом, Дюфи и Браком. Группа, объединившаяся вокруг Матисса, начала выставляться в 1901 г. в Салоне независимых, а с 1903 г. — во вновь созданном Осеннем салоне. Ван Донген, Фриез и Дюфи также показывали свои работы на двух выставках Осеннего салона. Художники нашли точки

соприкосновения и в 1905 г. объединились. Брак последним примкнул к ним в 1906 г., хотя спустя всего два года ему предстоит пойти другим путем.

В выборе сюжетов живопись фовистов ограничивает себя пейзажем, человеческими фигурами и бытовыми реалиями. Сюжет, по сути дела, почти безразличен, так как речь идет не о подражании природе, не о создании оптической иллюзии, а, наоборот, об интерпретации натуры, пропущенной сквозь эмоцию, внутреннее переживание. Гармония видимого мира перестала увлекать художников, они уже не могли принимать ее за истину. Воображение должно было восторжествовать над наблюдательностью. Технические средства для совершения такого переворота были подготовлены: чистый цвет неоимпрессионизма, плоское цветовое пятно Гогена, сила экспрессии Ван Гога. Однако метод, разработанный Сёра, стал трактоваться по-новому — как способ наделить поверхность ритмом, придать ей динамизм с помощью мазка, подчиненного первому импульсу живописца. Жертвуя деталью, художники сводят контуры предметов к орнаментальному сочетанию линий, и этот смелый схематичный рисунок служит несущей конструкцией, средоточием экспрессии. Но сама экспрессия подчинена, в свою очередь, лишь языку чистых тонов, свободному от функции воспроизведения «местного колорита». Антинатуралистические сочетания красок,

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ. *Оливы. Сен-Реми. 1889*

их предельная интенсивность, подчеркнутая продуманными в своей агрессивности контрастами, несут новую художественную правду. В использовании этих средств живописцы доходят до неистовства, порой до какого-то безудержного разгула: безумство цвета, цветовая оргия — вот слова, которыми чаще всего характеризуют фовизм.

Но подобной экзальтации, порожденной юношеским энтузиазмом, хватило всего на несколько лет. Как сказал Брак, невозможно вечно пребывать в состоя-

ПАБЛО ПИКАССО. *Авиньонские девицы. 1906 – 1907*

нии пароксизма. С 1908 г. под влиянием Сезанна на первом плане оказывается потребность в четкой формальной конструкции, что приводит к кубизму. Некоторые из фовистов вступают на этот путь, другие возвращаются к своего рода импрессионизму. Только Матисс и Дюфи, достигнув для себя определенной ясности решаемых ими задач, продолжали развивать технику фовизма.

Руо избрал иное направление, связанное с экспрессивной живописью: выражение бытия и порывы сердца были не менее важны, чем художественная истина. Находясь в дружеских отношениях с фовистами, он выставлялся вместе с ними, но его живопись, полная глубоких экзистенциальных вопросов, стала откликом на нищету человеческого существования, обвинением обществу. Чувство христианского сострадания побуждало художника показывать страшные стороны реальности — то, что под силу вынести лишь верующему. Так Руо, с его насыщенными, жгучими видениями, стал значительным религиозным художником XX в.

Чувство жалости и человеческой солидарности питало и творчество Пикассо: в ранних произведениях он передает драму людских страданий с помощью интенсивного цвета. Впоследствии он отказывается от цветовых контрастов, концентрируя эмоциональное содержание картины в единственном цвете — голубом. В картине 1907 г. «Авиньонские девицы», которая дает ключ к кубизму, Пикассо достигает предельной силы выразительности, прибегая к радикальной деформации изображения предметов.

Робер Делоне сочетает деформацию как динамичный выразительный прием с изменчивыми красочными ритмами; его образы, созданные изломанными и ускользающими линиями, стали наиболее популярным примером экспрессивного искусства и имели значительное влияние, в частности в Германии, еще в 20-е гг. Подобно Делоне, Ле Фоконье использовал кубистское разложение форм не столько как метод анализа объекта, сколько как способ усиления экспрессивности, благодаря чему он приобрел широкую известность, особенно в Нидерландах.

Таков в общих чертах спектр творчества французских живописцев, стремившихся достичь повышенной экспрессивности. В том же духе работали и крупные художники-эмигранты: Модильяни, Шагал, Сутин, Купка.

Германия: начало развития экспрессионизма

Художественная эволюция, происходящая в Германии, параллельна французской. Решающей датой здесь также оказывается 1905 г. — год основания дрезденского объединения «Мост». Но, в отличие от Франции, события развертываются здесь не в одном городе (Париже) — они происходят в разных местах и захватывают множество действующих лиц, которые, совершенно независимо друг от друга, являются и наблюдателями и участниками процесса, развертывающегося в европейском масштабе. С одной стороны, разрабатываются тенденции, характерные для немецкой культуры (например, ар нуво и лирическое изображение природы), с другой — становятся известными все новшества, которые заявляют о себе во Франции. Кроме того, следует упомянуть о специфически германском начале, воплощенном в творчестве Энсора и Мунка.

ДЖЕЙМС ЭНСОР. *Старуха с масками. 1889*

Джеймс Энсор (1860—1949) в реалистическом или даже импрессионистском стиле изображал кошмарные маскарады, фантастические миры, населенные призраками. Замкнувшийся, чуждый людям и окружающей жизни, он был

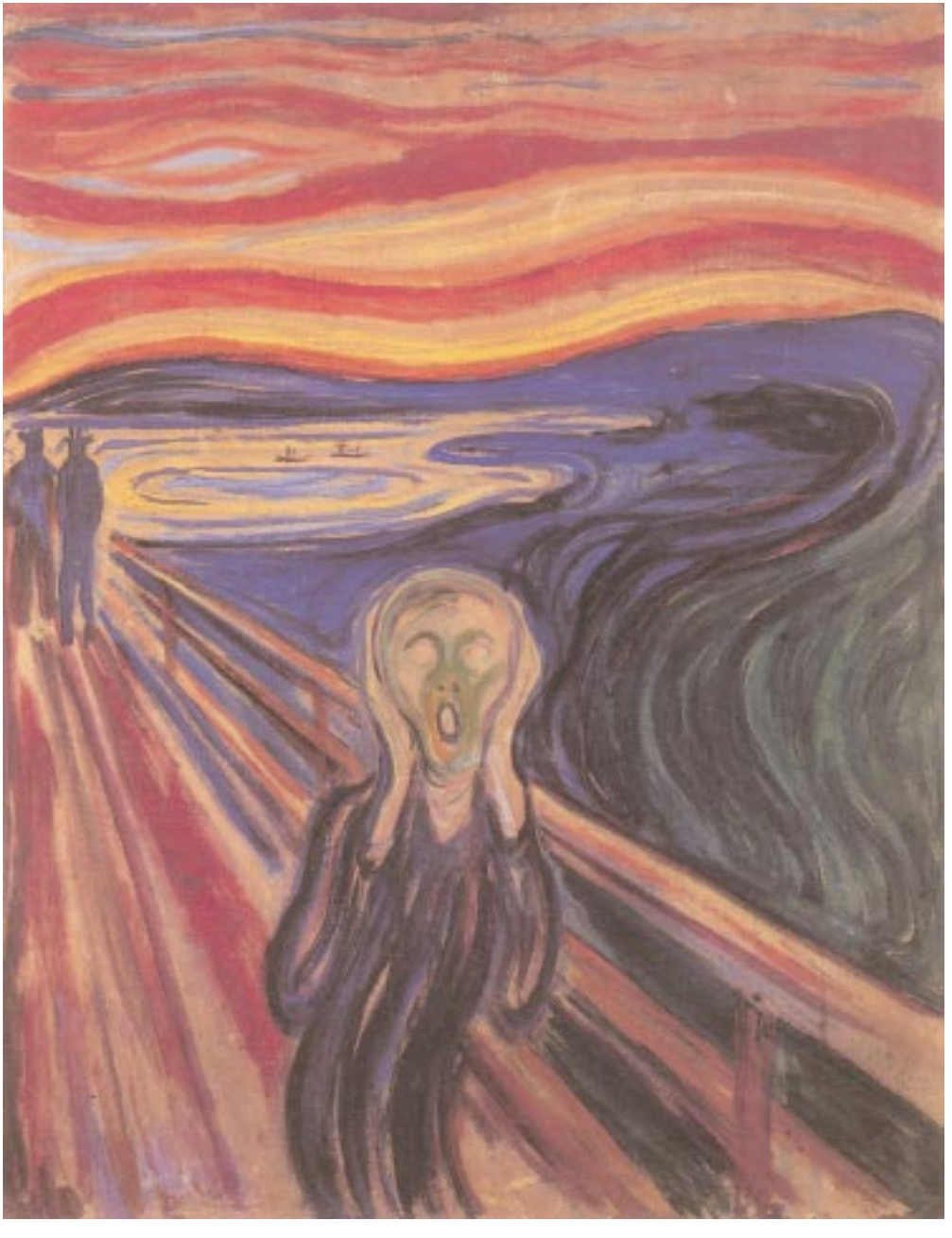
не способен воспринимать действительность. В видениях же ему представлялся страшный мир со скелетами, масками, оборотнями — мир, над которым нависла неминуемая угроза разрушения и гибели. В живописи Энсора отсутствует осознанное стремление любой ценой усилить экспрессию; сам художник находится во власти кошмарных образов, непосредственно отражающих состояние его души. Энсор полностью предается судьбе, и это отчасти сближает его с Ван Гогом, а также с Мунком.

Эдвард Мунк (1863—1944) получил определяющие творческие импульсы, сблизившись в Париже с окружением Ван Гога, Гогена и Тулуз-Лотрека. Он придает своим впечатлениям чувственную окраску, его живопись — это экспрессивное искусство, глубоко неоднозначное, полное тоски, что так характерно для Северной Европы. Мунк пишет пейзажи, овеянные дыханием тайных сил; его персонажами движут скрытые инстинкты, они мучимы страхом, ненавистью, ревностью, преследуемы одиночеством и смертью: все эти образы неизменно предстают как печальное олицетворение судьбы самого художника. Сознательное самообнажение, крик души, вобравший в себя и боль, и грусть, невротический характер творчества Мунка, его обращенность вовнутрь типичны для начала века. Одновременно Мунк внес решающий вклад в возрождение гравюры на дереве, получившей новый импульс в немецком экспрессионизме.

У истоков движения стояли трое мастеров из разных мест Северной Германии: Паула Модерзон-Беккер, Кристиан Рольфс и Эмиль Нольде. В основе творчества каждого из них — своеобразие восприятия окружающего пейзажа. Когда в 1898 г. Паула Модерзон-Беккер появилась в колонии художников Ворпсведе, ей было 22 года. Ворпсведе в окрестностях Бремена — одно из тех уединенных мест, куда художники уезжали в поисках гармонии с природой. Но вскоре для Паулы Модерзон-Беккер стали тесны рамки лирического стиля пейзажистов Ворпсведе. В ее творчестве изображение видимого мира начинает сводиться к формальной сути вещей, что рассматривается некоторыми живописцами группы как ошибка. Поездки в Париж, начиная с 1900 г., утвердили художницу в стремлении достичь «предельной простоты формы»; такое стремление отвечало ее любви к простой жизни, к скромным людям, которых она писала. Ей было отпущено всего шесть лет — с 1901 по 1907 г. — для совершенствования этой суровой, грубоватой формы, для выражения эмоций, сосредоточенных чаще всего на темах любви и материнства. Она сформировала стиль, свободный от случайностей натуры, стиль символических образов, насыщенных силой чувства.

О размахе развивающегося в это время движения красноречиво свидетельствует творческая биография Кристиана Рольфса (1849—1938). В течение 30 лет он писал камерные реалистические пейзажи, но, приближаясь к шестидесятилетнему возрасту, пережил бурную эволюцию и вплотную подошел к современной художественной проблематике. Итогом его исканий стала дематериализация цвета, наносимого на холст тончайшим слоем, при этом художник часто обращался к технике акварели и придавал произведению ритм с помощью ломаной линии, выражая в экспрессивном рисунке душевный порыв и лирическую эмоцию.

В творчестве крупнейшего из художников Северной Германии Эмиля Нольде господствует пейзаж. Как и Рольфс, Нольде был сыном крестьянина. Он вырос среди пустынного пейзажа, где постоянно ощущались опасность бури, бли-



ЭДВАРД МУНК. *Крик. 1893*

зость грозного моря. Фантазия художника одушевляет природные формы, преображая их в гротескных призраков и демонов. Тонкое восприятие природы и безыскусная набожность, опирающаяся на Священное Писание, определяют искусство Нольде. Все впечатления, доступные чувствам (включая крики животных), обретают в его воображении концентрированный цветовой эквивалент, властно требуют выражения в красках, приводя художника в состояние лихорадочного возбуждения. Подобно Вламинку, Нольде доверял только интуиции. Он убедился на опыте в том, что, если художник пытается творить исходя из определенной предвзятой идеи, он становится простым копиистом, рабом собственной индивидуальности. Именно поэтому Нольде ограничивал свой замысел общей колористической тональностью картины, что позволяло образу свободно развиваться в ходе творческого процесса. Так, образы природы превращаются у него в экспрессионистские видения, наполненные его духовно-нравственными переживаниями. Красочные бури, экстатические видения — плоды творческого выражения Нольде — оказали глубокое влияние на объединение «Мост».

Объединение «Мост»

Образы Нольде точно соответствовали целям творчества, сформулированным в 1906 г. в манифесте объединения художников «Мост»: «С нами все, кто спонтанно и без искажений передают то, что побуждает их к творчеству». Итак, в 1906 г. Нольде становится членом «Моста», но всего лишь два года спустя выходит из него. В 1905 г. в Дрездене четверо студентов-архитекторов (Эрнст Людвиг Кирхнер, Эрих Хеккель, Карл Шмидт-Ротлуфф и Фриц Блейль) объединились и образовали художественное общество, которое должно было — и в этом смысл самого слова «Мост» — привлечь всех революционно и новаторски настроенных художников и завоевать свободу творчества для нового поколения. Через год в объединение влились швейцарец Кюно Амье и финн Аксели Галлен-Каллела, но они лишь эпизодически участвовали в выставках. Вскоре к ним присоединился и Макс Пехштейн — лауреат Римской премии, окончивший Дрезденскую академию.

В 1910 г. живший в Берлине Отто Мюллер также был принят в кружок. Он учился в академиях Дрездена и Мюнхена и занимался литографией; к этому времени он уже обладал собственным стилем, почти ничего общего не имевшим со стилем художников «Моста», оперировавших ярким цветовым пятном. Однако ощутимая гармония между искусством и жизнью, которой он умел добиться, полностью отвечала устремлениям его друзей, и их союз казался естественным. Наконец, художник из Праги Богумил Кубишта примкнул к остальным в 1911 г., хотя тесных контактов между ним и другими членами объединения никогда не было.

Художники с жаром работали вместе в помещении мясной лавки одного из рабочих кварталов Дрездена. Сюжеты картин брались из повседневного окружения: пейзажи, портреты, жанровые сцены — в мастерской, на улице, из жизни рабочих. Эти произведения без преувеличения были полны жизненной непосредственности, дышали живым опытом. Как писал Кирхнер, «они рождались из очень наивной и чистой потребности привести в гармонию искусство и жизнь». Молодые живописцы находили источники вдохновения и творческие

образцы на организованных в Дрездене выставках Ван Гога (1905), Мунка, Нольде, Сёра, Гогена и Ван Гога (1906) и вновь Ван Гога в 1908 г., когда рядом с сотней его полотен демонстрировалось 60 картин фовистов, в частности Ван Донгена, которого затем пригласили участвовать в выставках «Моста».

То, что на первых порах интуитивно воплощалось в живописи как акт физической силы и революционное действие, когда духовная мощь цвета еще была замаскирована его материальностью, позднее со всей четкостью выкристаллизовалось в насыщенном экспрессией искусстве, основу которого составляли схематическая линия, композиция из крупных красочных пятен, чистый цвет. С самого начала, впрочем, имела большое значение и гравюра на дереве как путь к очищению формы. Одним из источников вдохновения для экспрессивной передачи внутреннего опыта стали деревянная скульптура с островов южных морей, с Каролинских островов, маски с архипелага Бисмарка, открытые Кирхнером в дрезденском Этнографическом музее и впоследствии вызвавшие у Нольде и Пехштейна желание отправиться в путешествие по южным широтам.

Коллективному творчеству способствовало то обстоятельство, что друзья на лето разлучались, после чего пережитое каждым в эти месяцы становилось предметом совместного изучения. Художники работали то в окрестностях Дрездена (в Гоппельне или на берегах Морицбургских озер), то в Дангасте на Северном море или на острове Фемарн, в Ниддене на Балтийском море или же в других местах.

Пейзаж, действие на фоне пейзажа (как проявления природы) — основные темы художников «Моста». Кроме этого, в качестве выражения особой интенсивности их привлекали цирк и театр. Но естественность и интенсивность — лишь повод для выхода за рамки традиционного буржуазного существования, с тем чтобы открыть путь к Новому человеку, о котором с оптимистическим пафосом возвещает экспрессионизм.

Воплощение этого универсального и в то же время конкретного начала достигается за счет раскрепощения цвета, освобожденного от описательности и используемого только в качестве основы выразительности, подчеркнутой и усиленной лаконичным шифром рисунка. В 1911 г. члены объединения «Мост» переехали в Берлин, где накануне Первой мировой войны сосредоточилось все то новое, что появлялось в современном искусстве. На смену обстановки наиболее живо отреагировал Кирхнер, передавший лихорадочный ритм, искушения и иллюзии большого города в ярких и сильных образах.

За шесть лет совместной работы каждый из художников обрел столь определенное творческое лицо, что внутренняя потребность в союзе оказалась исчерпанной. Пехштейн первым вышел из него, и в 1913 г. «Мост» был распущен. Каждый продолжал работать самостоятельно, но все оставались верны общему идеалу искренности, последовательности и ответственности как в творческом, так и в нравственном отношении.

В Мюнхене

Объединение художников мюнхенского авангарда сформировалось сравнительно поздно. В 1909 г. была основана группа под названием «Новый союз художников Мюнхена». Ее учредителями стали Явленский, Канольдт, Эрбслё,

Кандинский и Мюнтер. Формулируя свою программу, они имели возможность опираться на достигнутое в других культурных центрах: «Мы исходим из идеи, что художник, помимо впечатлений, связанных с внешним миром, с природой, постоянно накапливает и опыт своей внутренней жизни; поиск художественных форм, способных выразить взаимопроникновение всех разновидностей опыта, — форм, свободных от всего случайного и энергично выражающих самое главное, — иначе говоря, поиск художественного синтеза — под таким лозунгом, как нам кажется, объединяется сегодня все больше художников».

Новое объединение художников было по своему составу международным. Заметную роль в нем играли русские живописцы, принимавшие, кроме того, непосредственное участие в художественной жизни Парижа. Так, Кандинский с 1904 по 1908 г. выставлялся в Осеннем салоне и даже входил в состав его жюри во время годичного пребывания в Париже (1906—1907). Явленский также неоднократно бывал во Франции начиная с 1903 г. В 1905 г. он экспонировал десять полотен в Осеннем салоне вместе с фовистами и познакомился с Матиссом, а в 1907 г. работал в его мастерской. Соответственно представляется вполне логичным и вступление в мюнхенское объединение Ле Фоконье. Размах движения, подкрепленный международными контактами, проявился во время второй выставки Нового союза художников в 1910 г., когда Ле Фоконье, братья Бурлюки, Кандинский и Редон участвовали в составлении вводных статей к каталогу. Выставка дала возможность познакомиться, в частности, с произведениями Брака, Пикассо, Руо, Дерена, Вламинка и Ван Донгена.

Благодаря этой выставке завязывают отношения с объединением Марк и Макке. Однако в 1911 г. происходит раскол союза, и отделившиеся от него Кандинский, Марк и Мюнтер открывают в декабре того же года «первую выставку редакции «Синего всадника». В экспозиции, собранной поспешно и несколько случайно, оказались представлены произведения Руссо, Делоне, Кампендонка, Макке, братьев Бурлюков и других художников, а также организаторов выставки. Та же экспозиция, расширенная за счет работ Клее, Кубина и Явленского, позже, в 1912 г., была показана в Берлине Гервартом Вальденом в качестве первой выставки журнала «Штурм». Вторая и последняя выставка под названием «Синий всадник» была устроена в Мюнхене в 1912 г. Там были выставлены только гравюры мюнхенских художников, уже известных французских мастеров, членов «Моста», а также Арпа, Малевича, Нольде и ряда других художников. Таким образом, стало очевидно, что вся эта разносторонняя деятельность не связана с однородным составом объединения (впрочем, попыток основать что-либо в этом роде больше не предпринималось). Потребность в создании таких обществ уже была преодолена, поскольку повсюду заявляли о себе симптомы общеевропейского движения. Именно поэтому альманах «Синий всадник», выпущенный в 1912 г., не столько представил некую программу, сколько подводил итоги, свидетельствуя об уже завоеванных позициях.

Новый значительный импульс, полученный искусством экспрессионизма, благодаря прежде всего Кандинскому (и его последователям Явленскому, Марку и Клее), был связан с задачей полного освобождения образа от власти объекта. Ранее в этом направлении двигались Хёльцель и Кубин. Уже в 1898 г. Август Эндель отмечал, что искусство стоит на пороге совершенно новой эпохи — создания «форм, ничего не обозначающих, не изображающих и не вызываю-

щих в памяти, но так глубоко и сильно потрясающих душу, как это способна сделать одна лишь музыка». Найти ключ к созданию гармонии цветовых звучаний, которая была бы сопоставима с музыкальной гармонией, — такую задачу поставил перед собой Кандинский. Ее решения он предлагал начиная с 1912 г. Чистый формоцвет уже не был обозначением чувств или эмоций, вызванных сюжетом, — напротив, он соответствовал отзвуку внутренне пережитого художником, — отзвуку, который передавался зрителю как бы автоматически.

Клее называл этот прием «бессознательной импровизацией». Содержание картины выражалось в цветовой оркестровке и ритме форм. Во Франции в это же время к аналогичным результатам пришел Делоне (кстати, друживший с Кандинским). Вспыхнула Первая мировая война и прервала развитие этих поисков. Кандинский вернулся в Россию, Явленский эмигрировал в Швейцарию, Макке и Марк погибли во Франции.

На Рейне и в Берлине

Менее крупный центр нового искусства, который послужил защите и обоснованию его прав, хотя и не внес решающего вклада в его развитие (несмотря на то, что здесь работали Макке, Кампендонк, Науен, Рольфс и Моргнер — и это далеко не все имена), располагался в Рейнской области. Карл Эрнст Остхаус в 1902 г. на свои личные средства основал в Хагене музей, собравший за короткий срок значительную коллекцию картин экспрессионистов, а также произведений их предшественников. Тем самым был создан прецедент, влияние которого ощущалось еще долго. В 1909 г. в Дюссельдорфе образована Западногерманская ассоциация художников и любителей искусства: проект подразумевал деятельность, способствующую налаживанию связей между французским и немецким искусством. Результатом стала знаменитая выставка 1912 г. в Кёльне, впервые представившая под знаком общего понятия «экспрессионизм» панораму постимпрессионистского европейского искусства.

«Торжество экспрессионизма», по словам Кандинского, заставило отступить академическое искусство, которое вновь попыталось завоевать публику в 1911 г., что выразилось в «Протесте немецких художников», он был подписан многочисленными университетскими профессорами и направлен против якобы завышенной оценки французского искусства в Германии хранителями музеев и коллекционерами. Новое искусство утверждается в Берлине, на важнейшей художественной сцене страны. К берлинскому Сецессиону, основанному в 1898 г., принадлежали, в частности, Барлах, Бекман, Фейнингер, Кандинский, Мунк, Нольде, Рольфс, а также Боннар, Дени и Матисс. Сецессион предоставил возможность выставляться фовистам, членам «Моста» и Нового объединения художников. В 1910 г., после ухода Нольде, образовался Новый Сецессион, который сплотил молодых художников.

В том же году Герварт Вальден создал журнал «Штурм», издание полемической направленности, выступавшее в защиту новой литературы и живописи и достигшее вскоре удивительного тиража в 30 тысяч экземпляров. К журналу прибавилась в 1912 г. галерея живописи, открывшаяся выставкой «Синего всадника» и Кокошки. Вторая выставка была посвящена итальянским футуристам.

За нею последовали выставки «французских экспрессионистов», Ваутерса и Энсора, Делоне, Кандинского, Макке, Марка, пражан Филлы и Гутфрёйнда (и это далеко не полный перечень проведенных мероприятий).

Вальден всегда держал в поле зрения европейское искусство в целом, и вершиной его карьеры стала организация в 1913 г. первого немецкого Осеннего салона, где он собрал произведения 85 художников из 12 стран. Но финансовый крах помешал осуществлению им других начинаний в подобном духе. Вальден был выдающимся организатором и, несмотря на ограниченность средств, сумел устроить множество передвижных выставок (количество выставок, одновременно проводимых не только в Германии, но и в Скандинавских странах, в Лондоне и в Токио, доходило до двенадцати). Подобные пропагандистские усилия сыграли важнейшую роль в признании экспрессионизма.

Футуристы

Вклад Италии в расцвет молодого искусства Европы получил известность в 1912 г. благодаря выставке футуристов, показанной, в частности, в Париже, Берлине, Москве и Мадриде. Умберто Боччони, Карло Карра, Луиджи Руссоло, Джакомо Балла и Джино Северини были самыми значительными представителями этого течения. В 1910 г. они подписали Манифест живописи футуризма, зачитанный в одном из туринских театров в присутствии 3000 зрителей. Под эгидой поэта Маринетти родилось художественное направление, отличавшееся неслыханным радикализмом и даже распространявшее свои идеи в массах во время народных демонстраций. Итальянские художники и писатели воспринимали как позор тот факт, что в сфере искусства их страна уже несколько веков представляла собой провинцию. Национализм, доходящий до шовинизма, заставлял их возлагать политические упования на новую империю; такую же господствующую позицию Италия стремилась занять и в сфере творчества. Таким образом, задача, стоявшая перед искусством, превращалась здесь в национальную проблему, которая могла быть решена только путем культурной революции, радикального разрыва с традицией. «Италия слишком долго была гигантским рынком, отданным на откуп лавочникам, — заявлял Маринетти в первом манифесте футуристов, опубликованном в 1909 г. газетой «Фигаро». — Мы хотим избавить ее от бесчисленных музеев, которыми она усеяна, как кладбищами».

Традициям, подавляющим любой творческий порыв, противопоставлен футуризм — искусство будущего, воспевающее ритм современной жизни большого города, упоительную скорость, машину. «Гоночная машина прекраснее Ники Самофракийской», — провозглашал Маринетти, желая тем самым возвести динамизм современной жизни в ранг критерия творчества. Точное изображение неподвижного предмета вызывало меньший интерес, чем возможность, благодаря движению, интегрировать в образе основные компоненты объекта: его современное окружение, его прошлое и будущее. Визуальное восприятие вещи расширилось, превратив ее в усложненную реальность, нагруженную предчувствиями, эмоциями и воспоминаниями, причем все разнородные элементы представлялись как существующие одновременно. Сочетание движения и одновременности позволило показать взаимоналожение различных уровней реальнос-

ти и открыть новые пластические возможности для того, чтобы отразить «мощь улицы, жизни, желаний; порожденные городом страх и тоску, вызванное шумом чувство подавленности».

Футуристы шли от неоимпрессионизма, анализируя объект, обращались к экспериментам кубизма. В свою очередь, футуристский анализ движения как динамического начала обогатил искусство новыми представлениями, которым еще предстояло вызвать большой резонанс в Германии и во Франции в то время, когда Первая мировая война положила конец классическому футуризму.

Русские художники

Без участия русских художников едва ли мыслим «Синий всадник», а художественная жизнь Парижа была бы не столь богата. Развитие русского экспрессионизма восходит к 1907 г., когда родилось объединение «Голубая роза», в выставке которого участвовали Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, братья Бурлюки. В том же году художники показали свои произведения на выставке русского искусства в Осеннем салоне в Париже. Их творчество развивалось в тесном контакте с западноевропейским искусством. Новое французское искусство, к примеру, стало известно после выставки фовистов 1907 г. в Москве, главным образом благодаря обширным коллекциям Морозова и Щукина.

С 1910 г. братья Бурлюки образуют группу футуристов. Однако русские художники (и это заметно по альманаху «Синий всадник») чувствовали себя связанными не взаимной зависимостью, а своеобразным избирательным сродством. Их экспрессивное творчество опиралось на народное искусство, древние церковные фрески, иконопись: все эти художественные формы Кандинский пропагандировал также в кругу «Синего всадника». Ларионов, в частности, заимствовал из народной живописи наивный лаконизм жеста и на этой основе создал *примитивизм.* Точки соприкосновения между футуризмом и кубизмом помогли Ларионову и Гончаровой открыть *лучизм* — технику, заключавшуюся в разложении предметов и персонажей на диаграммы, пучки цветовых лучей, что в конечном итоге вело к чисто абстрактным формам.

В Праге

В тот же период, около 1912 г., чех Франтишек Купка, живший в Париже, перешел, минуя промежуточные стадии, от неоимпрессионизма к живописи, построенной исключительно на основе цвета, без каких-либо фигуративных элементов. Чешское искусство (центром его была Прага) стремилось упрочить отношения с Францией, поскольку последняя символизировала оппозицию Австро-Венгерской империи. В 1907—1908 гг. группа «8» — к ней принадлежали ведущие художники чешского авангарда Эмиль Филла, Богумил Кубишта, Антонин Прохазка — выставила в Праге произведения, в которых отразились некоторые идеи фовизма и экспрессионизма.

Пражские художники, работая в центре Европы, поддерживали тесные контакты с художниками других стран: начиная с 1911 г. они участвовали во всех

крупных выставках в Германии и в свою очередь организовывали выставки с участием всего французского авангарда и представителей «Моста». В Праге также вскоре сосредоточилось в результате ряда расколов несколько групп, основывающихся на почти идентичных предпосылках, однако непримиримо спорящих по вопросу теоретической интерпретации кубизма и его плодотворности для искусства. Во всяком случае, метод кубизма наложился на художественную технику, восходящую к традиции барокко, исторически характерной для страны, при явном предпочтении аллегорических сцен и образов, — и все это слилось в оригинальный стиль кубоэкспрессионизма.

Угасание экспрессионизма

В Нидерландах и Скандинавии, где Ван Гог, Энсор и Мунк предвосхитили пути европейского экспрессионизма, это течение проявилось в творчестве ряда художников — в частности, Фритса ван ден Берге, Констана Пермеке, Альберта Серваса и Густава де Смета. Но в других странах Европы цели, которые ставило перед собой искусство, резко изменились под влиянием ускоренной эволюции, вызванной потрясениями мировой войны.

Поколение художников, родившихся около 1880 г., достигшее к этому времени зрелости, утратило революционность своей юношеской веры. Фантазии, порожденные экзальтацией, поблекли рядом с ужасами реальности. Я художника, прославляемое до самоупоения, не могло подчинить себе яростные глубинные эмоции, еще труднее было сопрячь их с формой, несущей заряд экспрессивной силы. Перемены в мире вынуждали к большей сдержанности художественной формы, заставляли возвращаться к объекту как основе творчества.

Самое молодое поколение в Германии, например Дикс, Грос и Мейднер, те, для кого экспрессионизм воплощал порыв к новому, выход из тупика, продолжали еще некоторые время выражать его идеи. Но экспрессионистский пафос, по окончании войны служивший средством политической борьбы, свелся к громким словам и исчерпал себя в прокламациях и воззваниях. Экспрессионистский жест отныне стал утрачивать смысл, выродился в некий стилистический трюк. «Экспрессионизм уже не имеет ничего общего с устремлениями амбициозных молодых людей» — утверждалось в 1918 г. в Манифесте дадаистов. А Людвиг Мейднер тогда же заявил: «Что нужно для будущего, что необходимо нам — мне и всем остальным, — так это фанатичный, неистовый натурализм, страстное, мужественное, безоговорочное правдоподобие. Нам надлежит создавать грандиозные видения, и мы в этом преуспеем, только используя формы видимого мира».

Эти принципы привели к веризму в том смысле, какой придавали данному понятию Дикс и Грос. Возврат к реальности, доступной ощущениям, мог осуществиться лишь в духе неоклассицизма Пикассо или в формах классического реализма Дерена и итальянцев. Сопоставить искусство с миром вещей — такова была новая задача, к решению которой приступили художники Европы.

БАЛЛА Джакомо (Турин, 18.7.1871 — Рим, 1.3. 1958). Когда Балла в возрасте 14 лет вместе с матерью поселился в Риме, он уже имел опыт работы на фабрике литографий в Турине, где посещал также вечерние курсы рисования. В Риме он продолжал любительские занятия живописью и пытался, хотя и безуспешно, выставить свои работы на Венецианской биеннале 1899 г. В 1900 г. Балла провел несколько месяцев в Париже, где с особым интересом отнесся к неоимпрессионизму. Но именно в Риме, в процессе общения с Боччони и Северини, которых в 1901 г. посвятил в свои эксперименты, он окончательно сложился как художник. В последующие годы его живо-

ДЖАКОМО БАЛЛА. *Девочка, бегущая по балкону. 1912*

пись приобретает отпечаток дивизионизма. В 1910 г. Балла, наряду с другими художниками, подписал Манифест живописи футуризма. Будучи одним из ведущих представителей футуризма, он составлял многочисленные манифесты и участвовал в большинстве акций группы. В 1912 г. он получает заказ на выполнение стенных росписей в доме скрипача Лёвенштейна в Дюссельдорфе, в которых добивается геометрического оформления живописной поверхности. Одновременно он углубляется в анализ движения, пытается с помощью многослойного изображения передать временную последовательность, развернутую в пространстве. Движения и соответствующие им силовые поля вписываются в округлые, эллиптические формы, образуют диаграмму абстрактной динамики, что оказало значительное влияние на художников «Синего всадника», в особенности на Франца Марка. Балла, таким образом, выходит за рамки футуризма и смело вторгается в беспредметную реальность.

Crispolti E. Giacomo Balla. Torino, 1963. — *Fagiolo dell' Arco M.* Balla «le compenetrazioni iridescenti». Roma, 1968.

БАРЛАХ Эрнст (Ведель, Гольштейн, 2.1.1870 — Росток, 24.10.1938). В 1888 г. Эрнст Барлах поступает в Художественно-промышленное училище в Гамбурге, затем в 1891 г. уезжает в Дрезден, где учится в Академии художеств; продолжает образование в Париже в академии Жюлиана (1895—1896). Вновь едет в Париж в 1897 г. После этого живет в Гамбурге и Веделе, в 1904 г. занимает должность преподавателя Школы керамики в Гёре, в 1905 г. поселяется в Берлине.

Барлах обретает себя благодаря путешествию в Россию, которое он совершает в 1906 г. В скульптуре он открывает возможность организации компактных масс, становящихся носителями экспрессивного образа. По возвращении в Германию его излюбленными мотивами остаются русские крестьяне и нищие, символизирующие в глазах художника человеческий удел. В то же время (как и во всем последующем творчестве) он стремится конкретно показать в художественном произведении, что внешняя реальность совпадает с субъективным выражением натуры автора. Поэтому в его скульптурах и гравюрах нередко повторяются одни и те же сюжеты.

ЭРНСТ БАРЛАХ. *Автопортрет. 1928*

В 1907 г. Барлах заключает контракт с торговцем картинами Паулем Кассиром, который освобождает его от финансовых забот. В 1909 г. он работает на вилле Массимо во Флоренции. В

ЭРНСТ БАРЛАХ. *Соборы. 1920*

1912 г. Бруно Кассирер издает в Берлине первую драму Барлаха «Мертвый день», иллюстрированную серией литографий.

Уделяя особое внимание в своем творчестве экспрессии и синтезу, Барлах тем не менее враждебно относился к молодым современникам, ведущим параллельные поиски в том же направлении. С 1910 г. он жил уединенно в Гюстрове (Мекленбург) и в последующие годы продолжал варьировать свою прежнюю тематику, как в формальном, так и в содержательном плане, что в конечном итоге привело его к самоповторению. Его основные произведения

ЭРНСТ БАРЛАХ.
Похитительница собак. 1915

(памятники в Гюстрове, Киле, Магдебурге) были разрушены фашистами.

Barlach E. Ein selbsterzähltes Leben. Berlin, 1928. — *Watter R. von.* Ernst Barlach: eine Einführung in sein plastisches und graphisches Werk. Berlin, 1929. — *Dross F.* Ernst Barlach. Leben und Werk in seinen Briefen. München, 1952.

БЕКМАН Макс (Лейпциг, 12.2.1884 — Нью-Йорк, 27.12.1950). Долгое время Бекман не принимал художественной проблематики, занимавшей его поколение: уже в 1912 г. он выступил с полемикой против Франца Марка и современного искусства в журнале «Пан». Считая себя продолжателем традиций, отвергал радикальные формальные новшества и противопоставлял им стремление «углубляться в суть природы, выражать душу вещей».

В 1900 г. Бекман поступил в Веймарскую академию художеств, где получил основательное образование. В 1903 г. он ушел из академии, на полгода уехал в Париж. На него произвело сильнейшее впечатление творчество Мане и импрессионистов; Бекман открыл также Сезанна. В 1904 г. он поселился в Берлине. За большую многофигурную композицию, показанную в Веймаре на выставке Лиги художников, Бекман был удостоен премии «Вилла Романа», некоторое время совершенствовался в живописи во Флоренции. Он становится членом берлинского Сецессиона, избирается в состав его исполнительного комитета.

Бекман пытался выразить драму эпохи средствами исторической живописи, изображая на монументальных полотнах батальные сцены, эпизоды из Ветхого и Нового Заветов, современные события. Параллельно он работал над пейзажами и портретами малого формата. В 1913 г. это уже известный художник, ему посвящена монография, включающая каталог его произведе-

МАКС БЕКМАН. *Железный мостик. 1922*

МАКС БЕКМАН. *Сон. 1921*

МАКС БЕКМАН. *Автопортрет. 1922*

МАКС БЕКМАН. *Табарен. 1937*

ний. Однако Бекман отчетливо понимал, что используемые им средства не дают возможности выразить душу вещей.

В 1914 г., когда началась война, Бекман служит в армии санитаром. Его отправляют во Фландрию, здесь он встречается с Хеккелем. Вплотную столкнувшись со страхом и смертью, художник заглядывает в глубь собственной души. Он демобилизован из армии; состояние физического и психического шока заставляет его в 1915 г. уехать из Берлина во Франкфурт. Отныне в своих картинах Бекман пытается «преодолеть страх, страдание и одиночество», «вечную и неизбывную богооставленность». «Испытать сильную эмоцию — значит придать ей форму, а это уже способ достигнуть искупления», — пишет он. В этот период композиция его картин основана на остроугольных формах, заполняющих все пространство холста, колористическое решение сведено к локальному использованию цвета. Лишь воображая сцены, поставленные в театре вечности, художник был способен выносить жизнь. Это позволяло ему сохранять дистанцию по отношению к миру, который он изображал как гротескную, безрадостную комедию. Такого рода отстраненность и строгость построения картин помогла Бекману устоять под натиском тягостных чувств, а после 1923 г. — отказаться от искусства, обращенного исключительно к экспрессии.

МАКС БЕКМАН. *Снятие с креста. 1917*

Reifenberg. Benno, Hausenstein. Max Beckmann. München, 1949.

БЕРГЕ Фритс ван ден (Гент, 3.4.1883 — Гент, 23.9.1939). В 1897—1904 гг. Берге посещал Гентскую академию художеств. Учился и дружил с Альбертом Сервасом. В 1904 г. он едет в колонию художников в Синт-Мартенс-Латем, работает в одной мастерской с Сервасом. В то время ван ден Берге, как и его друзья Сервас, де Смет и Пермеке, пишет в импрессионистской манере, сохраняет этот стиль вплоть до 1916 г. С 1907 по 1911 г. он занимается живописной техникой в Гентской академии. В 1914 г. ван ден Берге путешествует по Америке, где его застает война; он возвращается в Нидерланды и живет здесь до 1922 г., иногда ненадолго выезжая. Часто работает вместе с де Сметом, позднее также с Пермеке. С 1917 г. ван ден Берге создает экспрессионистские картины, используя насыщенные, спонтанно накладываемые цвета. Подобно де Смету и Пермеке, испытав влияние кубизма благодаря Ле Фоконье, ван ден Берге разрабатывает живописные решения на основе угловой композиции и приглушенного красновато-коричневого колорита, что позволяет усилить выразительность произведения в целом.

ФРИТС ВАН ДЕН БЕРГЕ. *Воскресенье. 1924*

БОЧЧОНИ Умберто (Реджо ди Калабрия, 19.10.1882 — Верона, 16.8.1916). С 1898 г. Боччони жил в Риме; сначала работал помощником художника-плакатиста, одновременно посещал Академию художеств, осваивая технику изображения обнаженной натуры. В 1900 г. познакомился с Северини, благодаря которому приобщился к опыту неоимпрессионизма во время их совместной работы в мастерской Баллы (с 1901 г.). В 1902 г. Боччони совершает первую поездку в Париж, в 1904 г. едет в Россию. С 1906 по 1908 г. живет в Падуе и Венеции, затем устраивается в Милане, найдя работу художника по рекламе и иллюстратора. В 1909 г. происходит его встреча с Маринетти, который вдохновляет Карра, Боччони и Руссоло на написание Манифеста живописи футуризма, опубликованного в 1910 г. В том же году в Венеции состоялась первая персональная выставка произведений Боччони.

УМБЕРТО БОЧЧОНИ. *Уличный шум. 1911*

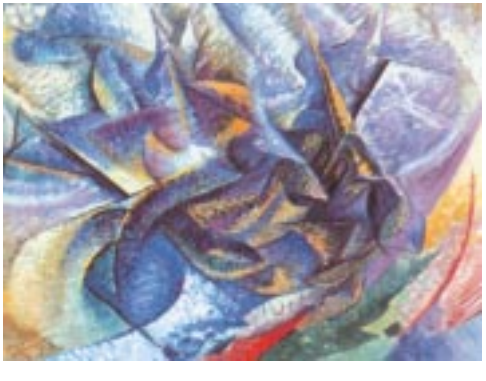
В 1911 г. художник вновь посещает Париж, где Северини знакомит его с Пикассо, Браком и кругом кубистов. Боччони не удовлетворяется участием в коллективной деятельности футуристов; наиболее одаренный среди них, он был одним из лидеров группы и внес самый весомый вклад в теоретическую разработку ее задач и их осуществление. В частности, в 1912 г. он пишет Технический манифест футуристической скульптуры. Практические итоги его размышлений экспонировались в Париже в 1913 г. В 1915 г. Боччони поступает на военную службу.

Стремясь представить в живописи «плоды нашей индустриальной эпохи», Боччони в 1909 г. изображает ок-

раинные кварталы больших городов, где очевидны приметы промышленной деятельности. В 1910 г. он расширяет тематику, его картины отражают движение в соответствии с требованиями футуризма, согласно которым живопись должна представлять динамичные сюжеты, объекты в действии. Боччони разлагает цвет с помощью оптической призмы, придавая ему экспрессивные нюансы; дезинтеграция форм, с которой познакомил его кубизм, служит у него передаче вибрации силовых линий, выражающих те или иные эмоционально-аффективные состояния. В 1911 г., сводя предметы, тела и сюжеты к динамичным силовым линиям, Боччони близок к абстракции. Однако богатство пластического воображения, свойственное художнику и заставившее его, как уже упоминалось, обратиться к скульптуре, требовало конкретных мотивов. Смерть Боччони, который погиб в 1916 г., находясь в армии, в результате падения с лошади, по существу, означала конец футуризма в живописи.

Ballo G. Boccioni. Milano, 1964. — *Palazzeschi A., Bruno G.* L'opera completa di Boccioni. Milano, 1969. — *Boccioni U.* Altri inediti e apparati critici, a cura di Zeno Birolli. Milano, 1972.

БРАК Жорж (Аржантей, 13.5.1882 — Париж, 31.8.1963). Родился в семье художников-декораторов, на досуге занимавшихся и живописью. В 1890 г. семья обосновалась в Гавре. В 15 лет, будучи школьником, Жорж Брак посещает вечерние занятия в муниципальной Школе изящных искусств, где его друзьями становятся Дюфи и Фриез. С 1897 г. Брак учится ремеслу декоратора, в 1900 г. продолжает обучение в Париже, где посещает также вечерние курсы. После службы в армии в 1902 г. поступает в академию Гумберта, здесь он знакомится с Мари Лорансен и Франсисом Пикабиа. Как и большинство художников его поколения, он пополняет свои знания, довольно часто посещая Лувр. Наряду с Пуссеном и Коро, особое внимание Брака привлекает египетская и греческая скульптура. В 1903 г. он учится в Школе изящных искусств, вновь встретившись здесь с Дюфи и Фриезом. Но два месяца спустя Брак возвращается в академию Гумберта. С 1904 г. работает как свободный художник. Пробует писать в мягкой импрессионистской манере, отчасти напоминающей Коро и раннего Моне, до тех пор, пока выставка фо-



УМБЕРТО БОЧЧОНИ.
Динамика велосипедиста. 1913

ЖОРЖ БРАК. *Антверпенский порт. 1906*

ЖОРЖ БРАК. *Пристань в порту Эстак. 1906*

вистов в Осеннем салоне 1905 г. не открывает ему глаза.
В 1906 г. вместе с Фриезом он пишет фовистские пейзажи в Антверпене. Фриез разъясняет ему возможности использования чистого цвета, но живопись Брака все еще сдержанна и не столь непосредственна, как картины его друга. Только средиземноморская природа, открытая им в Эстаке в 1906 г., оживляет его палитру. Когда в 1907 г. Брак выставил шесть картин в Салоне независимых, все они были распроданы. Ободренный успехом, в том же году Брак возвращается с Фриезом в ля Сьота и Эстак.

Теперь художник в своих полотнах уходит от мотива, линии образуют узор, имеющий не столько экспрессивное, сколько конструктивное значение. Отказываясь от чистого цвета, он предпочитает более темные тона. В 1907 г. торговец картинами Канвейлер заключает с Браком контракт и становится покупателем всех его произведений. Впечатления, полученные Браком от выставки Сезанна в Осеннем салоне, придают новое направление его творчеству. На той же выставке он встречается с поэтом Аполлинером, который знакомит его с Пикассо. После почти двухлетней работы в фовистской ма-

нере, итогом которой стало около двадцати картин, Брак отходит от фовизма. Работая вместе с Дюфи в Эстаке в 1908 г., он уже выстраивает поверхность холста с помощью геометрических форм и движется в сторону кубизма.

Brion M. Braque. Paris, 1957. — *Leymarie J.* Braque. Genève, 1961. — *Cogniat R.* Braque. Paris, 1971. — *Brunet C.* Braque et l'espace. Paris, 1972.

БУРЛЮК Давид (Давид Давидович) (Семиротовщина под Харьковом, 9(21).7.1882 — Лонг-Айленд, 10.2.1967). Он был неразлучен с младшим братом Владимиром (родившимся в Херсоне 15 марта 1888 г. и погибшим на войне в 1917 г. под Салониками). Их творческий союз сложился уже во время обучения в Казанском

ДАВИД БУРЛЮК. *Морской пейзаж. 1900-е*

художественном училище. В 1903 г. братья отправляются в Мюнхен и становятся учениками частной художественной школы А. Ажбе. В 1904—1905 гг., приехав в Париж, работают в мастерской Ф. Кормона в Школе изящных искусств. В 1907 г. вместе с Ларионовым и Гончаровой устраивают первые выставки русского авангарда в Москве; они послужили началом широкого выставочного движения, сопровождавшегося образованием различных художественных обществ и литературных кружков. В 1910 г. братья знакомятся в Одессе с Кандинским, затем принимают участие в выставках Нового союза художников и «Синего всадника», в альманахе которого они представлены как лидеры молодого русского искусства. С 1911 г. Давид Бурлюк возглавляет течение футуризма в России вплоть до выезда из страны в 1920 г. и эмиграции в США (через Японию).

Голлербах Э. Искусство Д. Бурлюка. Нью-Йорк, 1930. — *David Burljuk.* 55 years of painting. N. Y., 1962.

ВАЙСГЕРБЕР Альберт (Сент-Ингберт, 21.4.1878 — Фромель-Ипр, 10.5.1915). С 1891 г. А. Вайсгербер обучался в Архитектурном училище Кайзерслаутерна, с 1894 г. работал как художник-декоратор во Франкфурте, затем в Мюнхенском художественно-промышленном училище. В 1897—1901 гг. он посещал занятия в Мюнхенской академии художеств, был учеником Ф. фон Штука. В его творчестве преобладает религиозно-мифологическая живопись, одолевающие его эмоции и предчувствия он пытается передать в экспрессивных картинах-видениях, но ему не удается сделать цвет основой выразительности. С 1909 г. он был членом Нового союза художников Мюнхена, а в 1913 г. стал президентом Нового Сецессиона. Погиб в бою под Ипром в 1915 г.

ВЛАМИНК Морис де (Париж, 4.4.1876 — Рюэй-ля-Гадельер, 11.10.1958). Если определение «дикий» применительно к живописцу считать оправданным, то его можно отнести именно к Вламинку. Его родители были музыкантами; мать — француженка, отец имел фламандские корни. Вламинк провел детство в Везине, где занимался живописью у художника Робишона с 1888 по 1891 г. С 1892 г. жил в Шату. Здесь он пытался зарабатывать на жизнь сначала велосипедным спортом, затем ремеслом механи-

МОРИС ДЕ ВЛАМИНК.
Мужчина с трубкой. 1900

ка, но в 1896 г. из-за серьезного заболевания вынужден был сменить род занятий. Вламинк становится музыкантом. В 1900 г. он попадает в железнодорожную катастрофу и случайно встречает Дерена, с которым у него быстро завязывается тесная дружба; они работают в общей мастерской в Шату. В то время Вламинк занимался журналистикой, сочинял фривольные романы, они издавались с иллюстрациями Дерена. Неистовый живописец, Вламинк выплескивает краски на свои первые холсты с неудержимой жизненной силой.

Знакомство в 1901 г. с творчеством Ван Гога стало для него важнейшим событием в жизни. Страсть, открытая им в живописи Ван Гога, утвердила его на пути спонтанного, максимально раскованного самовыражения в искусстве. На выставке Ван Гога Вламинк знакомится с Матиссом, который посещает его в Шату в 1904 г. и предоставляет ему возможность выставиться в Салоне независимых и в Осеннем салоне 1905 г. «в клетке с дикими зверями». Вплоть до 1907 г. Вламинк использует краски непосредственно из тюбика, не

МОРИС ДЕ ВЛАМИНК. *Барки на Сене. 1907*

МОРИС ДЕ ВЛАМИНК. *Пейзаж в Овере. 1925*

смешивая их на палитре, применяя технику динамичного мазка, воспринятую от Ван Гога. Он пишет со страстью, подчиняясь лишь интуиции, достигая сильнейшей экспрессии в воплощении свободного, полного жизненной энергии мира. Фовизм не был для Вламинка найденным приемом, позицией — это был способ жить, думать, дышать: «Фовизм — это я!»

В 1906 г. все его произведения закупает торговец картинами Воллар, который в 1910 г. устраивает первую персональную выставку Вламинка. С 1906 г. художник общался с Пикассо, ван Донгеном и группой Бато-Лавуар. Его палитра после 1908 г. под влиянием Сезанна становится более сдержанной, он пробует также создать несколько кубистских композиций. Однако для темперамента, прежде всего стремившегося к экспрессии, которым был наделен Вламинк, это был лишь мимолетный этап. В дальнейшем Вламинк, обратившись к новой технике экспрессивной пейзажной живописи, драматизирует контрасты светотени.

Genevoix M. Vlaminck. Paris, 1967. — *Selz J.* Vlaminck. Paris, 1967. — *Boudaille G.* Vlaminck. Paris, 1968.

ГОНЧАРОВА Наталия Сергеевна (Ладышкино, Тульской губ., 4(16).6.1881 — Париж, 17.10.1962). Родилась в обеспеченной семье архитектора, получила среднее образование в Москве, затем (с 1896 г.) изучала историю, зоо-

НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА. *Зелено-желтый лес. 1912*

логию, ботанику, медицину. Наконец в 1898 г. поступила в класс скульптуры Московского училища живописи, ваяния и зодчества; в живописи была самоучкой. В 1900 г. познакомилась с Михаилом Ларионовым. С 1902 г., после ухода Гончаровой из училища, творческая эволюция двух художников идет параллельно. В 1903—1906 гг. Гончарова работает одновременно над импрессионистскими и дивизионистскими картинами, показывает их на русской художественной выставке 1906 г. в Париже. Вплоть до 1911 г. она вместе с Ларионовым разрабатывает примитивизм, участвует в выставках «Синего всадника» (Мюнхен) и первого немецкого Осеннего салона (Берлин). С 1913 г. пишет в стиле лучизма (русская разновидность кубоэкспрессионизма), близком к абстрактной живописи. В том же году начинает работать в области театра, знакомится с Дягилевым и до 1929 г. сотрудничает с ним, создавая костюмы и декорации. В 1914 г. она поселяется с Ларионовым в Париже. Этому предшествовала ее ретроспективная выставка в Москве, где было собрано 249 произведений.

Chamot M. Natalie Gontcharova. Paris, 1972.

ГРОМЕР Марсель (Нуайель-сюр-Самбр, 24.7.1892 — Париж, 11.4.1971). Родился в семье француза и бельгийки. В Париж он приехал для изучения права. Учился в нескольких академиях живописи, в том числе в академии де ля Палетт, возглавляемой Ле Фоконье. Два года спустя он полностью отдается живописи, занимается самообразованием. Вначале увлекся Сезанном и фовистами, позже посещает кружок Матисса. В 1911 г. он впервые выставляется в Салоне независимых. В 1914—1916 гг. участвует в боевых действиях, ранен на Сомме, в 1919 г. возвращается в Париж. Начиная с этого

МАРСЕЛЬ ГРОМЕР. *Париж: остров Сите*

МАРСЕЛЬ ГРОМЕР. *Линии ладони. 1935*

времени Громер становится учеником Леже. Поиски, которые он ведет с 1920 г., увенчались созданием мрачно-монументального экспрессионистского стиля, явно отмеченного фламандскими чертами. Что касается тематики, то он отдает предпочтение пейзажу, изобра-

жению рабочих, крестьян, обнаженной натуры. На основе этих сюжетов художник создает большие полотна, сочетая декоративное и изобразительно-пластическое начала.

Casson J. Marcel Gromaire. Paris, 1926. — *George W.* Gromaire. Paris, 1928.

ДЕЛОНЕ Робер (Париж, 12.4.1885 — Монпелье, 25.8.1941). Воспитывался дядей — землевладельцем и живописцем академического толка. Не стремясь к получению высшего образования, он в 1902 г. поступает на два года в мастерскую декоративного искусства в Бельвиле, специализирующуюся в области театральной декорации, а в 1904 г. совершает путешествие в Бретань, где пишет первые пейзажи в импрессионистской манере. Подход к цвету, вначале интуитивный, меняется в 1905 г., когда Делоне знакомится с неоимпрессионизмом. В 1906 г. возникает его дружба с Метценже, в 1907 г. происходит встреча с Анри Руссо. Под влиянием творчества Сезанна Делоне в 1908 г. приходит к геометрическому упрощению формы, моделируя ее цветом, что сближает его с кубизмом.

Но прежде всего художника интересуют проблемы ритма и динамики цвета. Так в 1909 г. появляется первая серия картин на тему «Сен-Северен»: здесь автору удается выразить динамику через деформацию. Именно эти картины, ставшие известными в Германии в 1911 г., оказали влияние на немецкий экспрессионизм, в частности на киноискусство 20-х гг. В 1910 г. Делоне приступает к созданию серии «Эйфелева башня». Подчеркивая живость и жизненную силу красок, форма здесь дробится, а затем опять достигает единства экспрессионистского видения. В том же году художник женится на Соне Терк. В 1911 г. он участвует в первой выставке «Синего всадника» в Мюнхене, сохраняя тесные контакты с членами этого объединения как в личном, так и в творческом плане в последующие годы. Он знакомится также с Аполлинером, Ле Фоконье, Глезом.

В 1912 г. живописец уходит от предметных форм, ритм и движение создаются исключительно цветом. Картины, сюжеты которых едва различимы, строятся путем взаимоналожения прозрачных и вместе с тем контрастных по тону цветовых пятен. Если прежде Делоне находил сюжеты в современной среде (дирижабли, самолеты, Эйфелева башня, футбол), то с 1912 г. он предпочитает чисто абстрактные решения: диски, составленные из окружностей, организованных по принципу цветового контраста. В 1913 г. вместе с Аполлинером он едет в Берлин, где

РОБЕР ДЕЛОНЕ. *Церковь Сен-Северен. 1909*

РОБЕР ДЕЛОНЕ. *Город Париж. 1910 – 1912. Деталь*

дважды участвует в крупных коллективных выставках.

Cassou J. Robert Delaunay, première époque. Paris, 1961. — *Hoog M.* Robert Delaunay. Paris, 1976.

ДЕЛОНЕ-ТЕРК Соня (Украина, 14 (26).11.1885 — Париж, 5.12.1979). С 1890 г. ее детство проходит в Санкт-Петербурге, где начинаются и ее художественные занятия. В 1905 г. она отправляется в Карлсруэ на два года обучаться рисованию, в том же году переезжает в Париж, продолжает обучение в академии де ля Палетт. Знакомится там с Озанфаном и Дюнуайе де Сегонзаком. Под влиянием Ван Гога и Гогена ведет поиски выразительной техники, работая с чистым цветом, близко подходит к фовизму. В 1906—1907 гг. пишет картины в Финляндии. В 1908 г. становится женой немецкого писателя и коллекционера Вильгельма Уде, устроившего выставку художницы в своей галерее. Первая встреча Сони с Делоне состоялась в 1907 г., а в 1909 г. они принимают решение заняться совместной творческой деятельностью. Год спустя она выходит за него замуж. В ее работах заметно влияние Делоне. Она применяет с большим успехом его абстрактно-геометрический стиль не только в живописи, но и в сфере прикладного искусства. Проектирует ковры, книжные переплеты, мебель, одежду, интерьеры и получает признание как самостоятельный мастер. В первом немецком Осеннем салоне 1913 г. в Берлине она была представлена двадцатью произведениями.

Hoog M. Robert et Sonia Delaunay. Paris, 1967. — *Delaunay S.* Rythmes et coulers. Paris, 1971.

ДЕРЕН Андре (Шату, 10.6.1880 — Шамбурси, 8.9.1954). Родители Дерена хотели видеть его офицером или инженером. Он учился в лицее Шапталь в Париже, затем поступил в горный институт. С 15 лет его приобщил к живописи живший в Шату художник: он научил юношу писать пейзажи. Впоследствии пейзаж останется любимым жанром Дерена. В 1898—1900 гг. он посещал академию Карьера, где познакомился с Матиссом.

АНДРЕ ДЕРЕН.
Автопортрет в мягкой шляпе. 1905

Еще более значимой стала для Дерена встреча в Вламинком. Друзья поселились вместе в Шату. Пылкий энтузиаст Вламинк увлекает Дерена своей идеей: средством выразительности живописи должен быть чистый цвет. В 1901 г. в галерее Бернхейма-младшего демонстрируется выставка Ван Гога, которая произвела на Дерена глубокое впечатление. Однако он не смог воплотить его в творчестве, так как был

АНДРЕ ДЕРЕН. *Вестминстерский мост. 1905*

призван на военную службу (1901—1904).

Демобилизовавшись, он становится последователем Матисса, вместе с ним работает летом 1905 г. в Кольюре. Поскольку Дерену уже известны Ван Гог и неоимпрессионизм, некоторых указаний Матисса достаточно, чтобы молодой живописец сумел выразить декоративную гармонию пейзажа. В этом же году картины Дерена выставлены в Осеннем салоне. В 1905—1906 гг. он едет в Лондон, летом 1906 г. работает в Эстаке. Он очерчивает четким контуром поверхность размытого красочного пятна, стремясь таким образом перейти от эмоции к конструкции. С 1907 г. завязывается его дружба с Пикассо. Художник подписывает контракт с галереей Канвейлера.

В 1909 г. Дерен пишет вместе с Браком в Карьер-Сен-Дени, в 1910 г. едет работать в Кадаке с Пикассо. Это означало для него отход от фовизма, переход к более сдержанному использованию цвета. Однако он недолго шел вместе с друзьями по пути кубизма, найдя, благодаря влиянию Сезанна,

свой собственный путь преломления света и схематизации пространства, при сохранении целостности полотна. После войны 1914 г. Дерен — независимый художник-одиночка — осуждает эстетические эксперименты, к которым он был некогда причастен. Его творчество тяготеет к неоклассицизму, сближаясь то с живописью Карраччи или Коро, то с искусством Помпеи.

Diehl G. Derain. Paris, 1964.

ДИКС Отто (Унтермхаус, Тюрингия, 2.12.1891 — Зинген, 25.7.1969). Осваивает начала профессии художника-декоратора в Гере (1905—1909). В 1910 г. приезжает в Дрезден, один из очагов экспрессионизма, поступает в Школу прикладного искусства, где учится до 1914 г. Знакомится с творчеством «Синего всадника», «Моста», футуристов. В 1913 г. непосредственное влияние на его творчество оказывает выставка Ван Гога.

С началом военных действий отправляется на фронт добровольцем: он хочет быть свидетелем конца эпохи и крушения буржуазного общества, к чему, по мнению многих художников, непосредственно должна привести война. Используя интенсивный цвет, пишет в технике экспрессионизма,

АНДРЕ ДЕРЕН. *Мост через Темзу. 1906*

ОТТО ДИКС. *Большой город. Триптих (средняя часть). 1927 – 1928*

изображает солдат, самого себя в виде Марса. В многочисленных рисунках и гуашах он запечатлевает свои апокалипсические переживания, воплощая их в образах, исполненных страстной патетики. Когда художник создает иллюзию саморазрушения формы, когда он придает агрессивный импульс силовым линиям картины, для него это далеко не стилистические упражнения, а единственно возможный способ передать глобальный характер грандиозного события, потрясающего до основания и разрушающего мир. Есть справедливость в утверждении, что программа футуризма выражена в военных картинах Дикса.

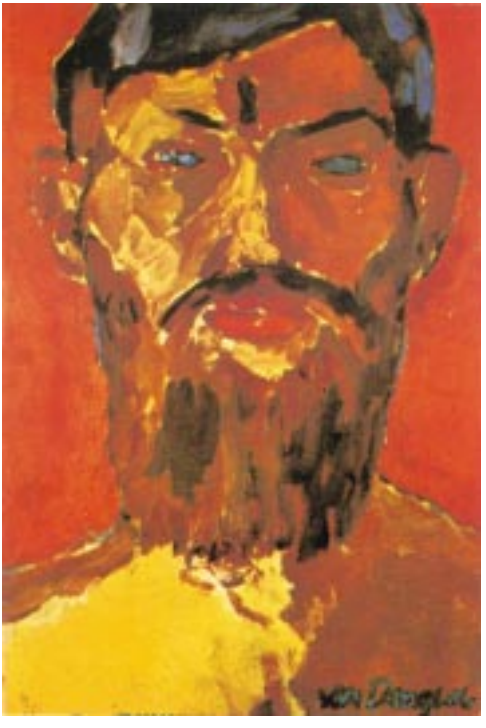
В 1919 г. он возвращается к занятиям в дрезденской Академии художеств, становится соучредителем «Группы 19», задача которой — «по-новому выра-

ОТТО ДИКС.
Автопортрет в облике солдата. 1914

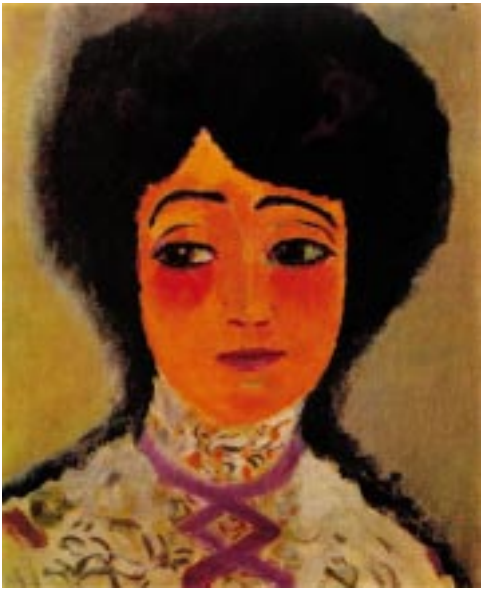
зить... окружающий нас мир». Творчество Отто Дикса по-прежнему сконцентрировано на теме войны, однако патетика уступает место убеждению, что зло и кошмар победили. Эта новая истина, требовавшая объективно-реалистического подхода, привела художника к веризму.

Conzelmann O. Otto Dix. Hannover, 1959.

ДОНГЕН Кес ван (наст. имя Корнелиус) (Ван Донген Кес) (Делфтхавен, близ Роттердама, 26.1.1877 — Монако, 1968). Посещает школу прикладного искусства, готовясь стать дизайнером, хотя его чувственному темпераменту в большей степени соответствует живопись. В 1895 г., устроившись стюардом, отправляется в США, рабо-



КЕС ВАН ДОНГЕН. *Автопортрет. 1903*



КЕС ВАН ДОНГЕН. *Испанка. Ок. 1910*

КЕС ВАН ДОНГЕН. *Дама в черных перчатках. 1908 – 1919*

тает художником в «Роттердам Ньюсблад». В 1897 г. появляется в Париже; вначале зарабатывает на жизнь разнообразными способами, в том числе иллюстрациями для журналов, например для «Асьет-о-бер». Ищет собственный стиль, ориентируясь на Стейнлена, Форена, Тулуз-Лотрека. В 1905 г. ван Донген занимает одну из мастерских в Бато-Лавуар по соседству с Пикассо.

Подобно всем живописцам, позднее обратившимся к фовизму, ван Донген прошел через период импрессионизма, когда он писал в основном пейзажи. Для них характерны яркий колорит, свобода композиции, заимствованная у Ван Гога техника интенсивного мазка, оставляющего на холсте сгустки пастозной массы. В 1904 г. художник участвует в Салоне независимых и организует большую выставку своих произведений у Воллара. Он самостоятельно открыл принцип цветового контраста, что сблизило его с живописцами круга Матисса. Вместе с ними он выставляется в 1905 г. в Осеннем салоне. С этого года он идет по пути укрупнения цветового пятна, подчеркивая его границу контуром. С 1906 по 1913 г. его живопись определяют чистые цвета. Будучи одним из первоотк-

рывателей фовистской манеры, ван Донген наиболее долго сохранял ей верность. Самым важным для него было передать чувственное впечатление, а собственно художественные проблемы отступали на второй план. В 1907 г. он заключил контракт с галереей Канвейлера, в 1908-м вступил в дрезденское объединение «Мост». Ван Донген писал главным образом женщин: танцовщиц, обнаженную натуру, портреты. Его привлекает скорее физическое обаяние модели, нежели ее психологическое своеобразие. Персонаж размещается на переднем плане картины на фоне пустого пространства. Темпераментность, внутренняя динамика постепенно уходят из картин ван Донгена, но они все более шокируют современников; одна из них, представленная в Осеннем салоне 1913 г., была отклонена полицией за непристойность. Спустя некоторое время ван Донген прослыл одним из самых модных мастеров женского портрета, а также ню, моделями которых были светские дамы.

Dorival B. Les peintre du XXe siècle. Paris, 1957. — *Diehl G.* Van Dongen. Paris, 1968. — *Melas-Kyriazi J.* Van Dongen et le Fauvisme. Paris, 1971.

ДЮФИ Рауль (Гавр, 3.6.1877 — Форкалькье, 23.3.1953). В 14 лет Дюфи поступает учеником в фирму, импортирующую кофе. С 1892 г. он одновременно посещает вечерние занятия в муниципальной школе рисования, где учится у Шарля Люийе. Там он знакомится с Отоном Фриезом и Жоржем Браком. В 1900 г. городские власти Гавра присуждают ему стипендию, позволяющую продолжить образование в парижской Школе изящных искусств. Здесь в мастерской Бонна учился также Фриез. Дюфи занимался у Бонна до 1904 г., его привлекала не столько сама учеба, сколько возможность работать в студии и не оплачивать натурщиков. Он писал парижские пейзажи, навеянные Писсарро, прибрежные виды, напоминающие работы Будена. В 1902 г. в галерее Берты Вейль он знакомится с Матиссом и Марке. В следующем году впервые выставляется в Салоне независимых. Оставив, под влиянием Матисса, импрессионистский реализм, Дюфи использует чистый цвет, направляясь по пути, подсказанному воображением. Ему близки поиски Марке: вместе с ним Дюфи работает в 1904 г. в Фекане, в 1906-м — в Трувиле. В 1905 и 1906 гг. Дюфи побывал с Фриезом в Фалезе, в 1906-м — в Дюртале вместе с Браком. Преодолевая поверхностную объективность, художник подчеркивает интенсивность цвета. Он высказывает глубокое внутреннее убеждение, что следует творить мир, исходя из невидимых вещей. Поэтому набрасываемый на холст рисунок не только намечает контуры, но и содержит зачаток выразительной формы.
В 1906 г. он выставляется в галерее Берты Вейль и в Осеннем салоне. В 1908 г. вместе с Браком путешествует в Эстак. Его стиль полностью меняется под влиянием живописи Сезанна. Он отказывается от чистого цвета, увлекается проблематикой кубистской композиции. Однако строгость кубизма противоречит живости темперамента, жизнерадостности Дюфи, и его непродолжительный кубистский период остается позади. В 1909 г. художник едет в Мюнхен вместе с Фриезом: его творческий путь отмечен мимолетной встречей с немецким экспрессионизмом.

Roger-Marx C. Raoul Dufy. Paris, 1950. — *Courthion P.* Raoul Dufy. Genève, 1951. — *Werner A.* Dufy. New York, 1953. — *Lassaigne J.* Dufy. Genève, 1954. — *Cogniat R.* Dufy. Paris, 1962.

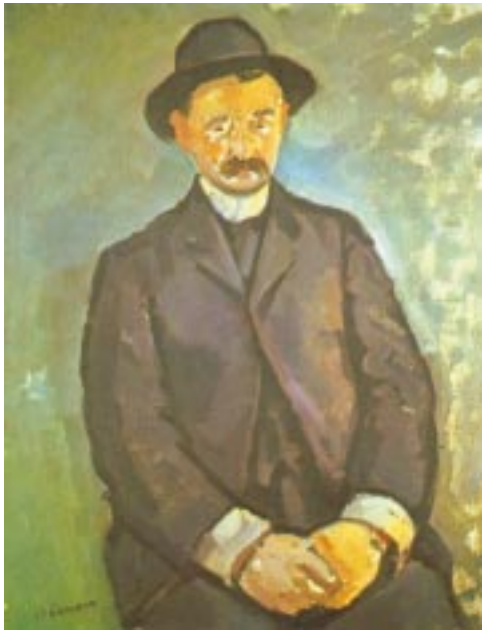
РАУЛЬ ДЮФИ. *Ярмарочное гулянье. 1906*

РАУЛЬ ДЮФИ. *14 июля в Довиле. 1933*

КАМПЕНДОНК Генрих (Крефельд, 3.11.1889 — Амстердам, 9.5.1957). Готовясь к профессии художника по тканям, Кампендонк поступает в 1905 г. в Школу художественных ремесел Крефельда к Яну Торн-Приккеру. Он занимается здесь до 1909 г., затем обращается к живописи; работает в одной мастерской с Гельмутом Макке, двоюродным братом Августа Макке. В 1911 г. он знакомится с Францем Марком и получает приглашение приехать в Верхнюю Баварию. Кампендонк соглашается; его творческие взгляды близки убеждениям Марка. В 1911 г. он принимает участие в первой выставке «Синего всадника», в 1913 г. — в первом немецком Осеннем салоне, состоявшемся в Берлине. Его творческий путь определяется принадлежностью к «Синему всаднику». Вслед за Марком Кампендонк пытается высвободить экспрессивные возможности цвета для выражения мира в целом, во всей его сложности, однако сам он остается пленником декоративного, окрашенного юмором мира волшебной сказки, который захватывает художника еще сильнее после встречи с Шагалом, состоявшейся в 1914 г. в Берлине.

Wember P. Heinrich Campendonk. Krefeld, 1960.

ГЕНРИХ КАМПЕНДОНК. *В лесу. Ок. 1919*



ШАРЛЬ КАМУЭН.
Портрет Альбера Марке. 1904

КАМУЭН (КАМОЭН) Шарль (Марсель, 23.9.1879 — Париж, 20.5.1965). Сын торговца художественными и декоративными принадлежностями, Камуэн в 1895 г. поступил в коммерческое училище в Марселе, одновременно посещал вечерние занятия в Школе изящных искусств. В 1897 г. он уехал в Париж, начал учиться в Школе изящных искусств в мастерской Гюстава Моро, где подружился с Матиссом, Марке и Пюи. В 1900 г. Камуэн проходил военную службу в Арле и в его живописи стало ощутимо влияние Ван Гога. В 1902 г. он знакомится с Сезанном в Экс-ан-Провансе, продолжает с ним переписку до самой смерти мэтра. В 1903 г. он посещает Моне. Тогда же впервые выставляется в Салоне независимых. В 1903 и 1905 гг. Камуэн работает вместе с Марке в Шасси и Сен-Тропезе. В 1905 г. он участвует в выставке так называемых «диких». В 1907 г. вместе с Марке и Фриезом он едет в Лондон. В 1908 г. состоялась его первая персональная выставка в галерее Канвейлера, а в 1910 г. — во Франкфурте у Шамеса. В 1912 г. он совершает путешествие в Танжер с Матиссом и Марке. Камуэн никогда не считал себя фовистом. Это был колорист, полный оптимизма и жизнерадостности, творческие интересы которого ограничены внешним обликом мира.

КАНДИНСКИЙ Василий Васильевич (Москва, 4(16).12.1866 — Нёйи-сюр-Сен, 13.12.1944). С 1886 по 1892 г. Кандинский изучает в Москве право и политическую экономию, начинает преподавать в университете. Со школьных лет он занимался живописью, позднее, в университете, страстно увлекался искусством. На выставке французских импрессионистов в Москве (1895) он очарован серией картин Моне «Стог сена», потому что при первоначальном рассмотрении предмет здесь оказывается неразличимым. С этого времени его начинает занимать живопись, из которой как бы уходит объективное.

В 1896 г., отказавшись от предложенного ему места в Дерптском университете, Кандинский решает целиком посвятить себя живописи и поселяется в Мюнхене. В последние годы XIX в. этот город стал одним из важнейших центров художественного образования и привлекал главным образом молодежь из Северной и Восточной Европы. Кроме того, Мюнхен был очагом ар нуво. В 1895 г. здесь стали выходить журналы «Югенд» и «Симплициссимус». Такие художники, как Герман Обрист, Анри ван де Вельде, Август Эндель и Адольф Хёльцель, подготавливали почву для расцвета искусства,

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ. *Церковь в Мурнау. 1908 – 1909*

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ.
Мечтательная импровизация. 1913

которое «не должно ничего обозначать, изображать или напоминать».

Кандинский познакомился в Мюнхене с концепциями, предвосхищавшими то, к чему он смутно стремился. Он записался в школу Антона Ажбе, где встретил своих соотечественников Явленского и Веревкину. В 1900 г. он стал учеником Франца фон Штука в Академии художеств.

Покинув академию, он преподает в школе группы «Фаланга», которую возглавляет в 1902—1904 гг. Первой его ученицей была Габриеле Мюнтер, ставшая подругой художника: их союз длился до 1916 г. Группа «Фаланга» устраивала выставки; одна из них, посвященная французскому неоимпрессионизму, имела для Кандинского большое значение. Действительно, ар нуво и неоимпрессионизм сыграли в последующие годы важную роль в его поисках.

Кандинский писал пейзажи в ярко выраженном пуантилистском стиле и многофигурные композиции — феерические сцены на темы, навеянные историей или фольклором. Параллельно работал над гравюрами в духе ар нуво. Он много путешествовал, стремясь расширить свой кругозор: в 1903 г. побывал в Венеции, Одессе и Москве; в 1904—1905 гг. провел несколько месяцев в Тунисе, четыре месяца работал в Рапалло; затем прожил год в Севре под Парижем (1906—1907), в следующем году был в Берлине (1907—1908). Путешествия не мешали ему регулярно участвовать в выставках, например в выставке берлинского Сецессиона (1902), Осеннего салона (1904), где он входил в состав жюри; наконец, во второй выставке «Моста», состоявшейся в Дрездене в 1906 г.

В 1908 г. он возвращается в Мюнхен. Проводит лето в Мурнау в обществе Явленского, Мюнтер и Веревкиной. Среди различных влияний, испытанных им, наиболее важны уроки, почерпнутые у Матисса, Сезанна, Писсарро. В бесчисленных пейзажах он пытается высвободить первичную силу цвета. Народное искусство Баварии подсказывает ему путь к простоте. На основе стремительно разбросанных пятен и молниеносных штрихов, покрывая поверхность холста красным, синим, желтым и зеленым, резко сталкивая между собой цвета, живописец создает произведения, сохраняющие лишь отдаленную связь с объектом изображения. Он близок к осуществлению синтеза между внешней реальностью и внутренним миром художника.

В 1909 г. Кандинский — один из учредителей Нового союза художников Мюнхена, в программе которого такого рода синтез провозглашен главной задачей. В 1910 г. в Одессе происходит встреча Кандинского с Францем Марком и братьями Бурлюками. Он завершает многолетнюю работу над трактатом «О духовном в искусстве».

Оставалось сделать последний решительный шаг. В своей живописи он все еще исходит из мотива, однако методически подчиняет природные формы ритмическим эффектам, отводит им подсобную роль в структурировании целого. Его картины уже не поддаются толкованию в плане соответствия изображаемого объекту, который превращается в нечто излишнее и ненужное. Лишь Явленский и Марк были готовы разделять его взгляды, что приводит к расколу в рядах Нового союза художников. Кандинский и Марк выходят из ассоциации и организуют в 1911—1912 гг. выставки «Синего всадника». В 1912 г. они публикуют альманах под тем же названием, выступая в качестве редакторов. Тогда же Кандинский издает трактат «О духовном в искусстве», а в 1913 г. — «Взгляд назад» и «Созвучия». Пытаясь выразить ощущения, затерянные в глубинах внутреннего мира, он не мог уйти от при-

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ. *Корова. 1910*

роды и использовать «придуманные» формы — он использует лишь те формы, что возникают спонтанно в воображении, так что художнику остается только фиксировать их. Поэтому наряду с абстрактными работами он продолжает писать картины, изображавшие те или иные объекты; но к 1913—1914 гг. его воображение достигает такой силы концентрации, что последние признаки объекта полностью исчезают из его живописи. Это вершинный этап абстрактного творчества Кандинского. Война заставляет его выехать из Германии и вернуться в Москву. Когда после нескольких лет культурно-политической деятельности в России Кандинский возвращается работать в Германию, согласившись стать преподавателем в Баухаузе (1922), его искусство уже претерпевает изменения, устремляясь к новым задачам.

Приход к власти нацистов вынуждает его в 1933 г. уехать во Францию, где он остается до конца жизни.

Bill M. Kandinsky. Paris, 1951. — *Grohmann W.* Kandinsky. Paris, 1959. — *Brion M.* Kandinsky. Paris, 1960. — *Lassaigne J.* Kandinsky. Genève, 1964. — *Brikmann H.* W. Kandinski als Dichter. Köln, 1980.

КАРРА Карло (Кварньенто, Александрия, 11.2.1881 — Милан, 13.4.1966). Художник-декоратор, он, вынужденный зарабатывать на жизнь, приобщился к этому ремеслу с 12 лет. В Милан приехал в 1895 г.; не прекращая работы, посещал вечерние занятия в Академии Брера. В 1899 г. он отправился

КАРЛО КАРРА. *Этюд к «Похоронам анархиста Галли». 1910*

в Париж, надеясь найти работу в связи с организацией Всемирной выставки, а также познакомиться с французской живописью. Его интересовали прежде всего импрессионисты, Сезанн и Гоген. В 1900 г. он совершил путешествие в Лондон, открыл для себя творчество Тёрнера и Констебля. Затем возвратился в Милан. В 1903 г. бросает свою «хлебную» профессию и поступает в Школу декоративного искусства Кастелло Сфорцеско. В 1906 г. учится в Академии Брера у Чезаре Таллоне, который вновь прививает ему интерес к неоимпрессионистам. В 1908 г. на выставке Карра знакомится с Боччони, в 1909 г. — с Маринетти. Вместе с Боччони и Руссоло составляет «Манифест живописи футуризма», опубликованный в 1910 г. Вплоть до 1915 г. участвует в выставках и других акциях футуристов. В 1911-м, 1912-м, 1914 гг. посещает Париж, сближается с кругом кубистов. Хотя по своему темпераменту он был склонен к строгой, сложной форме, влияние французского искусства ускорило его отход от футуризма. С 1913 г. Карра увлекается искусством Джотто и Уччелло. Будучи на военной службе, в 1916 г. он встречает в Ферраре Де Кирико. Под его влиянием Карра обращается к метафизической живописи и находит свой индивидуальный стиль.

Bigongiari P., Carra M. L'opera completa di Carra dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico, 1910—1930. Milano, 1970.

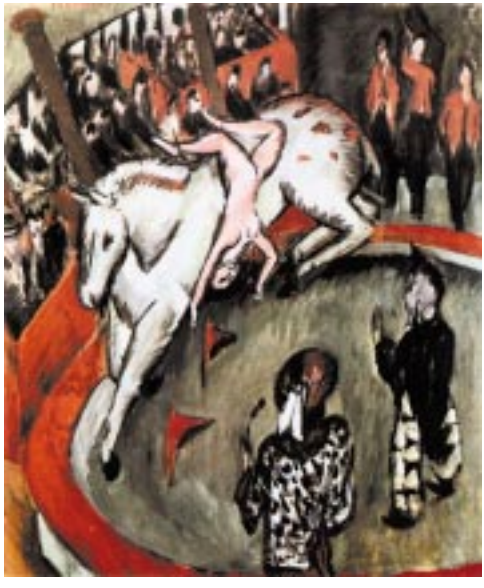
КИРХНЕР Эрнст Людвиг (Ашаффенбург, 6.5.1880 — Фрауэнкирх, близ Давоса, 15.6.1938). С 1901 г. учится на архитектора в дрезденском Высшем техническом училище. В 1903 г., выдержав предварительный экзамен, поступает в Учебно-экспериментальную мастерскую свободного и прикладного искусства Дебшица и Обриста в Мюнхене; обучается здесь в течение двух семестров. В результате он попадает в центр мюнхенского ар нуво, отнюдь не ограниченного в своих устремлениях формальными аспектами искусства. Требования Обриста, добивавшегося не мимолетного впечатления, а более глубокой выразительности, понимавшего искусство как особую глубинно-интенсивную жизнь, сильно повлияли на Кирхнера.

В Мюнхене зарождается грандиозный кирхнеровский идеал, основанный на желании обновить немецкое искусство. Для художника стало очевидным, что живопись, создаваемая в стенах мастерской, далека от подлинной жизни. Он ставит перед собой задачу найти живую жизнь, достичь соответствия между жизнью и искусством. Найти

ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР. *Женщина перед зеркалом. 1912*

путь к решению этой задачи он постарается в рисунках Рембрандта. Он начинает фиксировать то, что видит, крупными смелыми штрихами, всюду, где это возможно, в любое время; подобному методу работы он следует всю жизнь. В стремительном, захватывающем процессе творчества рождаются новые экспрессивные формы; контролировать, упрощать, закреплять их художнику позволяет рисунок — основной результат его концепции, а также гравюра на дереве. Первые опыты ксилографии относятся к мюнхенскому периоду; впоследствии этот жанр приобретает огромное значение в творчестве Кирхнера; более того, техника гравюры на дереве не без влияния Валлотона и Мунка становится одной из ведущих в немецком экспрессионизме в целом.

Выставка французских неоимпрессионистов, организованная группой художников «Фаланга» под председательством Кандинского, привлекла внимание Кирхнера к проблеме чистого цвета. В 1904 г., вернувшись в Дрезден, он познакомился с Эрихом Хеккелем. Сосредоточившись на занятиях архитектурой, Кирхнер в 1905 г. завершает прерванное образование. Теперь он может полностью посвятить себя живописи; в 1905 г. вместе с Фрицем Блейлем, Эрихом Хеккелем и Карлом Шмидтом-Ротлуффом он создает художественное объединение «Мост», к которому в 1906 г. присоединяются Пехштейн и Нольде. Художники интенсивно работают в коллективных мастерских, заимствуя сюжеты из окружающей их жизни. Они пишут городские виды, пейзажи, портреты друзей, позже — композиции на темы цирка и мюзик-холла, а больше всего обнаженную натуру. Ими досконально изучено творчество Сёра, Гогена, Ван Гога, Мунка, влияние которых с очевидностью прослеживается в структурно-ритмических особенностях живописной техники вплоть до 1908 г. В этом году Кирхнер впервые отправляется в путешествие на Балтийское море — на остров Фемарн. В общении с природой он разрабатывает знаковое письмо, называя его иероглифическим. Это «иероглифы — в том смысле, что транскрипция природных форм сведена к простым плоскостям, о значении которых догадывается зритель. Переживание порождает все новые иероглифы, они выделяются из совокупности линий, казалось бы хаотичных, и превращаются в почти геометрические символы», — поясняет Кирхнер. Так из стремления к экспрессии возникает упрощенная, при необходимости искаженная форма, способная придать ясность и величие выражаемой мысли. На основе простых и четких контуров, покрывая чистым цветом большие по-



ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР. *Наездница. 1912*

ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР. *Утро на берегу озера. 1906*

верхности, художник развивает в 1910 г. принцип плоскостной композиции, характерный и для манеры других художников объединения «Мост», что дало основание говорить о «стилистике «Моста».

Тогда же Кирхнер открывает в Дрезденском этнографическом музее скульптуру южных морей; лапидарность формы, передающей суть первобытной жизни, производит на него глубокое впечатление. Стремясь приобщиться к простоте первозданного бытия, художник проводит летние месяцы на Морицбургских озерах близ Дрездена вместе с Эрихом Хеккелем; написанный им обнаженный человек на фоне пейзажа символизирует ностальгию по естественной гармонии человека и природы. В это время Кирхнер доводит до совершенства свойственное ему колористическое мастерство, с неповторимыми акцентами розового и лилового. В 1910 г. он вступает в берлинский Новый Сецессион; сближается с Отто Мюллером, в 1911 г. они вместе путешествуют по Богемии. В октябре этого года Кирхнер поселяется в Берлине, вместе с Пехштейном создает институт живописи, который, однако, не имеет успеха.

С 1912 по 1914 г. в летний период он снова едет работать на Фемарн, развивает тематику, навеянную Морицбургом. Он воспринимает человека как часть творения. Этому миру явно про-

ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР. *Зеленый дом*

ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР. *Автопортрет. 1902*

тивостоит опыт жизни в большом современном городе: с одной стороны, естественная свобода среди гармоничного пейзажа, ностальгия по Новому человеку, с другой — экзистенциальная тюрьма, чувство ущемленности, одиночество современного человека. Душа художника бурно реагирует на все это, что находит выражение в его творчестве. Взрывая форму, нервными, лихорадочными линиями он создает образ искусственного, активного, динамичного существования большого города, с его пороками и показным весельем, обнажает противоестественность урбанистической жизни. В уличных сценах, относящихся к 1914—1915 гг., ему удается запечатлеть портрет современности, обладающий убедительностью притчи и по-своему неповторимый, как все подлинные шедевры. Взятая им на себя миссия — «создать из хаоса картину эпохи» — выполнена.

Напряженная жизнь, которую он ведет, после распада «Моста» в 1913 г. оборачивается экзистенциальным кризисом. В 1914 г. Кирхнер идет добровольцем в армию, но вскоре оказывается полностью сломленным физически и психически. Художник, стремившийся в своем творчестве «засвидетельствовать любовь к людям, ничем их не обременяя», словно повторил судьбу Ван Гога. В 1917 г. друзья привезли его, полупарализованного, в Давос, лечение вновь дает ему силы жить, но в 1938 г. он кончает жизнь самоубийством.

Grohmann W. Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. München, 1926. — *Heynig A.* E. L. Kirchner. Graphik. München, 1961.

КЛЕЕ Пауль (Мюнхенбухзее, близ Берна, 18.12.1879 — Муральто-Локарно, 29.6.1940). Пауль Клее родился в семье музыкантов, детство проводит в Берне. В 1898 г. он приезжает в Мюнхен обучаться живописи — сначала в частной школе Книрра, затем (с 1900 г.) в Академии художеств у Франца фон Штука. В 1901 г. он совершает путешествие по Италии в обществе скульптора Германа Халлера, в следующем году возвращается в Берн. В 1905 г. он едет в Париж навестить Луи Муайе, а с 1906 г. окончательно поселяется в Мюнхене.

Клее интересуют те же мастера, что и художников его поколения, однако произведения, которые он видит, не оказывают непосредственного влияния на его собственное творчество. Напротив, искусство других помогает ему познать самого себя, определить цель своих стилистических поисков. Клее рано осознает необходимость связать воедино два мира — внутренний и внешний. В процессе исканий он уделяет особое внимание линии, оценив ее самостоятельную конструктивную силу

ПАУЛЬ КЛЕЕ. *Сен-Жермен в Тунисе. 1914*

благодаря творчеству Ван Гога и Энсора. «Почерпнув новые силы в моих занятиях натуралиста, я готов отважиться еще на один шаг в том, что касается спонтанной импровизации. Там, где вмешательство внешней природы лишь косвенно, я способен попытаться придать новую форму всему, что давит на мой внутренний мир; зафиксировать переживание, готовое самостоятельно воплотиться в линии» (Клее, 1908).

Начиная с 1909 г. он создает композиции на основе крайне нервной, лихорадочной линии, представляющие собой плод фантазии в чистом виде, отражение чувств, грез, состояний души.

В 1910 г. организуется передвижная выставка его произведений в Швейцарии, в 1911 г. — выставка в Мюнхене. Тогда же он вступает в группу «Зема», где состоят Кубин и Шиле; благодаря Муайе знакомится с Макке, Марком и Кандинским. Участвует во второй выставке «Синего всадника». Встреча с Кандинским и Марком имела для него решающее значение. Он убедился в правильности поставленной цели: идти от образца к первообразу. Кроме того, он осознает необходимость обратиться к проблемам чистого цвета.

В 1912 г. Клее вторично побывал в Париже, где видел преимущественно работы кубистов, а также познакомился с Делоне и Ле Фоконье. Именно встреча с Делоне, чье эссе, посвященное цвету, Клее перевел для журнала «Штурм», заставляет его углубиться в

ПАУЛЬ КЛЕЕ. *Абстракция: цветные круги, соединенные цветными лентами. 1914*

изучение законов, определяющих возможности использования цвета. Однако художник еще не мог обобщить весь этот новый опыт. Путешествие 1914 г. в Тунис, которое он совершил вместе с Макке и Муайе, привело его к фундаментальному открытию — он обнаруживает автономный язык цвета; отныне он чувствует потребность испытать возможности этого языка. Теперь он строит свои картины на основе цветовых масс, создает с помощью нюансировки красок выразительную их комбинацию, ритмически организуя форму, наполненную поэтическим чувством.

Мобилизованный в армию с 1916 по 1918 г., Клее не оставляет живописи: это период красочных поэм, космических пейзажей. В 1920 г. Гропиус приглашает художника в Баухауз, где его преподавательская деятельность продлится десять лет.

Read H. Klee (1879—1940). London, 1948. — *Haftmann W.* Paul Klee. München, 1950. — *Grohmann W.* Paul Klee. Stuttgart, 1954. — *Grohmann W.* Paul Klee, sa vie, son oeuvre, son enseignement. Paris, 1970.

ОСКАР КОКОШКА. *Трагедия человека. 1908*

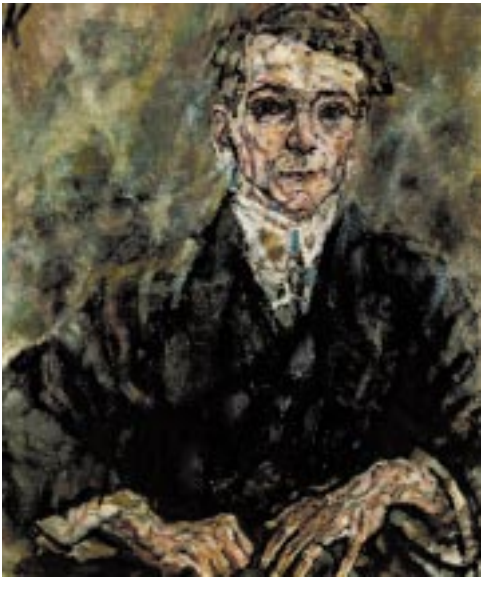
КОКОШКА Оскар (Пёхларн, близ Вены, 1.3.1886 — Монтрё, 22.2.1980). Сын золотых дел мастера, рано научившийся рисовать, Кокошка тем не менее мечтал стать химиком. Однако в 1905 г. он получает стипендию, позволяющую обучаться в Венской художественно-промышленной школе, и склоняется к профессии педагога. Он осваивает самые разнообразные виды художественной техники, но в живописи остается самоучкой. В 1906 г. на него оказывает сильное влияние выставка Ван Гога. Кокошка интересуется дальневосточным искусством, а также изучает творчество Климта.

С 1907 г. он сотрудничает в «Венских мастерских»: здесь в 1908 г. издается его первая книга «Дети мечтают». В 1909 г. в «Винер Кунстшау» состоялась премьера его одноактной пьесы «Убийца, надежда женщин», вызвавшая много шума и споров. Кокошка привлек внимание архитектора Адольфа Лооса, который представляет его Карлу Краусу. Благодаря им Кокошка получает заказы на портреты, что позволяет ему уйти из Художественно-промышленной школы и «Венских мастерских» в надежде зарабатывать на жизнь свободным творчеством. Но особенности метода художника, проецирующего на модель свои собственные терзания в стремлении придать ей эмоциональную выразительность, его дефор-

ОСКАР КОКОШКА. *Катя. 1918*

мирующий взгляд не могли привести к успеху.

В 1910 г. он едет в Берлин и становится участником группы «Штурм». Это не улучшает его финансового положения, однако приносит ему известность. Галерея Пауля Кассирера устраивает его первую персональную выставку. В 1911 г. Кокошка возвращается в Вену. Однако его творческая деятельность особенно активно развивается в Герма-



ОСКАР КОКОШКА. *Автопортрет*

ОСКАР КОКОШКА. *Сила музыки. 1918 – 1920*

нии: он участвует в выставках «Штурма» и берлинского Сецессиона, в работе кёльнского «Зондербунда», Нового Сецессиона в Мюнхене. В 1913 г. в Лейпциге издана первая посвященная ему монография «Оскар Кокошка. Драмы и картины». В этот период он пишет преимущественно крупные многофигурные композиции, обращаясь иногда к религиозным сюжетам. Его полотна будто покрыты своеобразной призматической сеткой, состоящей из цветовых плоскостей и линий, цвет для него — конкретный носитель экспрессивности. В 1913 г. в обществе Альмы Малер-Верфель Кокошка путешествует по Италии, где его внимание привлекает прежде всего венецианская живопись. Ее изучение побуждает мастера усилить насыщенность своей палитры, что подчеркивает значение цвета как универсального выразительного средства.

В 1914 г. Кокошка идет добровольцем в армию, в 1915 г. он тяжело ранен. По выздоровлении в 1917 г. поселяется в Дрездене. Нервное, лихорадочное письмо, приглушенный колорит произведений тех лет свидетельствуют о тяжелом физическом и психическом состоянии художника. В 1919 г., став профессором Дрезденской академии художеств, он вновь возвращается к яркому, насыщенному цвету.

Westheim P. Oskar Kokoschka. Das Werk Kokoschkas. Berlin, 1925. — *Hoffmann E.* Kokoschka. Life and Work. London, 1947. — *Kokoschka O.* Schriften, 1907—1953. München, 1956.

ОСКАР КОКОШКА. *Дрезден, новый город. 1922*

КОРИНТ Ловис (Тапиау, Восточная Пруссия, 21.7.1858 — Зандвоорт, Нидерланды, 17.7.1925). Ловис Коринт остро ощутил хрупкую прозрачность внешнего мира, на опыте познав страдание: перенеся удар в 1911 г., он прожил более десяти лет под знаком постоянной близости смерти. Уже в предыдущий период его искусство, мощное, иногда резкое, выходило за рамки

ЛОВИС КОРИНТ.
Последний автопортрет. 1925

ЛОВИС КОРИНТ. *Люцернское озеро днем. 1924*

пленэрной живописи. Он осознал, будучи одним из мэтров экспрессионистского поколения (в числе его учеников был Макке), что картина должна выражать не реальность природы, а реальность внутреннего мира художника. Хотя Коринт всегда опирался в своем творчестве на зримый внешний мир, он с особой интенсивностью использовал цвет для выражения субъективных переживаний, его манере письма присуща патетика; экспрессивный характер созданных им образов сравним с манерой Нольде, Кокошки, Бекмана.

Corinth L. Selbstbiographie. Leipzig, 1926. — *Osten von der G.* Lovis Corinth. München, 1955.

КУБИН Альфред (Лейтмериц, Богемия, 10.4.1877 — Цвикледт, 20.8.1959). Кубин вырос в Зальцбурге, здесь учился в 1891—1892 гг. в Академии художеств. Затем — в 1892—1896 гг. — осваивает профессию фотографа, занимаясь у Клагенфурта. В 1898 г. он приезжает в Мюнхен, учится в частной художественной школе, потом поступает в Академию художеств, где обучается до 1901 г. Увлекается творчеством Мунка, Энсора, Редона, а также Гойи и Ропса.

Вскоре Кубин получает известность как иллюстратор и рисовальщик; впервые выставляет свои работы в Берлине в 1902 г. В 1905—1906 гг. он путе-

шествует по Франции и Италии. Тогда же приобретает небольшой замок (Цвикледт в Верхней Австрии), в котором живет до конца дней. В 1906 г.

АЛЬФРЕД КУБИН. *Монах. 1906 – 1908*

АЛЬФРЕД КУБИН. *Фигура в лесу. 1906 – 1908*

он начинает писать темперой необычные картины; не обращаясь в поисках творческого импульса к окружающей реальности, он создает композиции, где различимы паруса, световые лучи, фрагменты, напоминающие кристаллы или раковины, лоскуты кожи, клочья мяса, кружево листвы и многое другое. В этих произведениях нет предметов, их форма рождалась непосредственно в процессе творчества, без какого-либо предварительного замысла, как прямое отражение воспоминаний, преследовавших художника.

В 1908 г. Кубин опубликовал роман «По ту сторону», где описаны абстрактные грезы в красках. Воображение Кубина созвучно мыслям и устремлениям Кандинского. Поэтому в 1909 г. он вступает в Новый союз художников Мюнхена, участвует в его выставках, а позднее — во второй выставке «Синего всадника». В 1913 г. Кубин работает над иллюстрациями к Библии — в этой работе должны были участвовать также Кандинский, Клее, Хеккель и Кокошка. Война помешала осуществлению этого замысла; Кубин — единственный, кто завершил свою часть проекта, посвященную Книге пророка Даниила. Эти иллюстрации изданы в 1918 г.

Schneditz W. Alfred Kubin und seine magische Welt. Salzburg, 1949. — *Schmied W.* Der Zeichner Alfred Kubin. Salzburg, 1967.

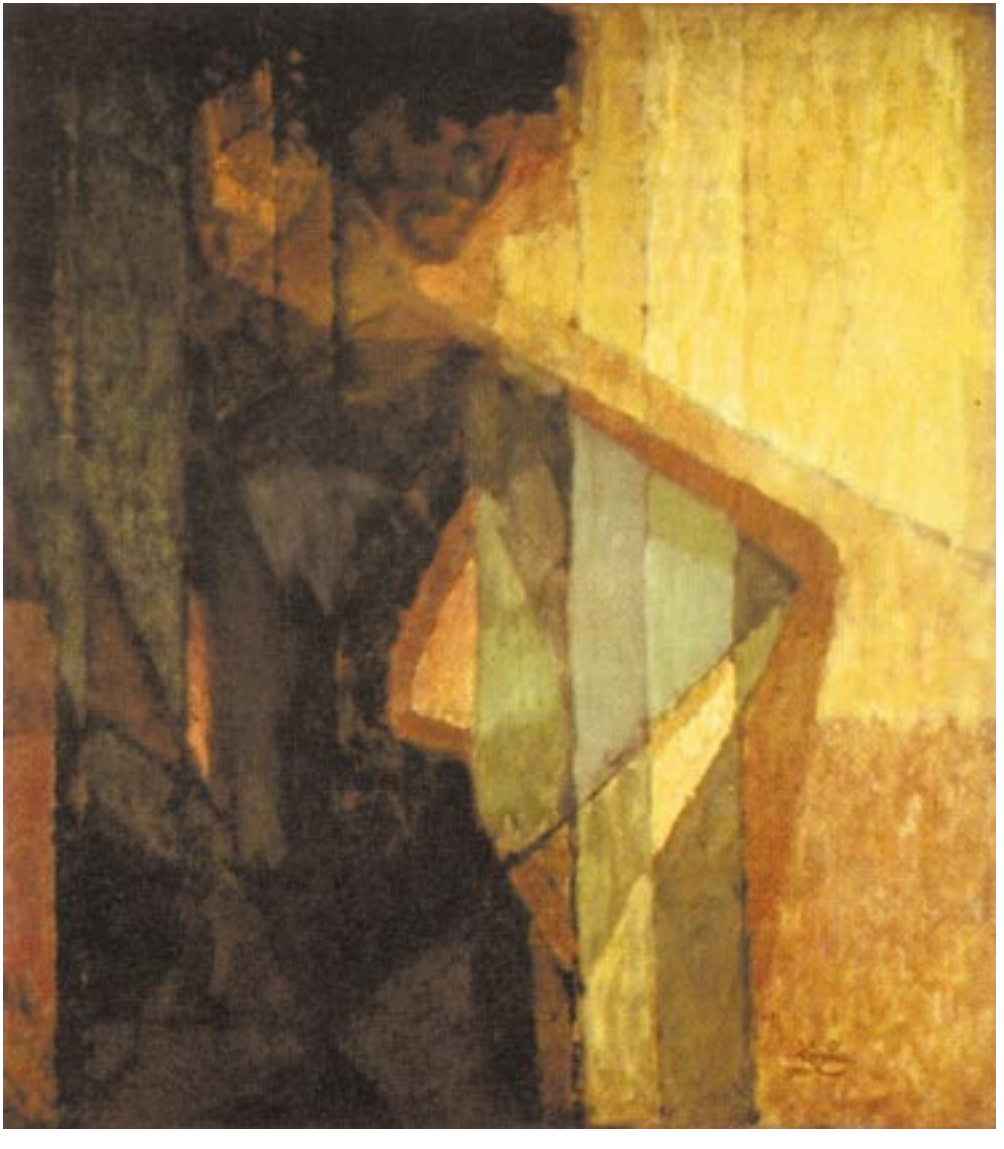
КУБИШТА Богумил (Влчковице, Богемия, 21.8.1884 — Прага, 27.11.1918). Учился в Праге: сначала в училище декоративного искусства, затем в Академии художеств. Долго жил во Флоренции, где также посещал занятия в Академии художеств. В 1907 г. участвовал в организации пражской группы «8», вместе с ней экспонировал свои работы, выполненные под влиянием фовистов. В 1911 г. знако-

БОГУМИЛ КУБИШТА. *Игроки. 1909*

мится в Праге с Кирхнером и Мюллером и вступает в группу «Мост». С 1911 г. выставляется в Германии. Кубишта — строгий рационалист, стремившийся методически следовать законам гармонии ар нуво. В 1910 г. новые творческие импульсы, полученные от Сезанна, приводят художника к кубизму. Но в его картинах строгость построения сочетается с экспрессивной символикой, отражающей экзистенциальную тревогу. Кубишта внес значительный вклад в развитие теории искусства и художественной критики. Однако в 1913 г. финансовые обстоятельства заставляют его поступить на военную службу. Вскоре после окончания Первой мировой войны он умирает от испанки — болезни, унесшей и жизнь Эгона Шиле.

Bohumil Kubista. Praha, 1941.

КУПКА Франтишек (Опочно, Богемия, 23.9.1871 — Пюто, 21.6.1957). С 1887 г. учился в Пражской академии художеств, в 1891 г. продолжил образование в Венской академии. В 1895 г. поселился в Париже, стал известным рисовальщиком, иллюстратором, мастером рекламной графики. В его живописи заметно влияние ар нуво; художнику близок символизм в духе Редона. Картины Купки пользуются успехом. С 1904 г. он живет в Пюто. В



ФРАНТИШЕК КУПКА. *Цветовые планы. 1910 – 1911*

1906 г. принимает участие в Осеннем салоне; испытав влияние Тулуз-Лотрека, начал работать в фовистской манере. Этот этап продолжался примерно до 1910 г. С ранних лет Купка интересовался проблемой передачи движения; пытался ее решить, разделив поверхность полотна на вертикальные

МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. *Ссора в кабачке. 1911*

цветовые полосы. На основе подобной организации пространства с помощью цвета Купка создает абстрактные картины, которые впервые выставляет в Осеннем салоне в 1912 г.

Cassou J. Kupka. Paris, 1964. — *Fedit D.* L'oeuvre de Kupka. Paris, 1966.

ЛАРИОНОВ Михаил Федорович (Тирасполь, 3.6 (22.5).1881 — Фонтенэ-о-Роз, под Парижем, 10.5.1964). Он прослыл прежде всего самым одаренным русским импрессионистом. С 1898 г. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где в 1900 г. встретил Наталию Гончарову, ставшую его женой и верным спутником на всю жизнь. В 1903 г. Ларионов увлекся творчеством Сёра и в последующие годы работал в стиле пуантилизма. В 1906 г. он был участником Русской художественной выставки в Париже, совершил путешествие в Лондон. В 1907 г. подружился с Давидом Бурлюком; организовал в Москве первую выставку «Золотого руна», где было представлено новейшее французское искусство. В дальнейшем Ларионов освобождается от французского влияния и находит самобытный художественный язык, обращаясь к примитивизму, основанному на русском народном искусстве. В 1912 г. его привлекает футуризм, из которого развивается ларионовский лучизм — направление, датируемое 1913 г., годом написания «Манифеста лучизма и фу-

МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. *Лучизм. 1912 – 1913*

МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. *Композиция. 1919*

туризма». В 1914 г. Ларионов и Гончарова поселяются в Париже, где работают над декорациями к балетным постановкам Дягилева.

George W. Larionov. Paris, 1966. — *Loguine T.* Gontcharova et Larionov. Cinquante ans de Saint-Germain-des-Prés. Paris, 1972.

ЛЕ ФОКОНЬЕ Анри (Эсден, 12.12.1881 — Париж, 25.12.1945). В 1900 г. приехал в Париж, чтобы изучать право и политические науки. В 1901 г. его планы меняются: он обращается к живописи, поступает в мастерскую Ж. П. Лорана. В 1905 г. продолжает обучение в академии Жюлиана. Он пишет под влиянием неоимпрессионизма и в 1905 г. выставляется в Салоне независимых. В 1906 г., совершив путешествие в Бретань, вдохновляется фовистской манерой Дерена и Матисса и развивает на этой основе стиль весьма экономный в своей экспрессивности. В 1909 г. он работает в манере, близкой к кубизму, однако это особая разновидность «полунатуралистического кубизма, опирающегося на природу и архитектуру» (Озанфан). В 1910 г. Ле

АНРИ ЛЕ ФОКОНЬЕ. *Портрет Пьера Жана Жува. 1909*

АВГУСТ МАККЕ. *Люди на голубом озере. 1913*

Фоконье выставляет свои работы в Осеннем салоне вместе с Делоне и Метценже. В то же время он вступает в мюнхенский Новый союз художников, оплачивает статью для выпускаемого этим объединением каталога. В последующие годы он также поддерживает контакты с кругом «Синего всадника». В 1912 г. становится директором академии де ля Палетт. В том же году работает с учениками в Бретани; посещает Амстердам; Марк и Макке приезжают к нему в Париж. В 1913 г. Ле Фоконье постепенно отходит от кубизма и склоняется к визионерскому экспрессионизму. В 1914—1919 гг. он живет в Нидерландах, где встречается с Мондрианом. Приобретает определенное влияние на бельгийских экспрессионистов, в частности на де Смета и ван ден Берге. В 1920 г. Ле Фоконье возвращается в Париж.

Vingt aquarelles de Le Fauconnier. Paris, 1945.

МАККЕ (МАКЕ) Август (Мешеде, 3.1.1887 — Перт-ле-Юрлю, 26.9.1914). Близкий друг Франца Марка, Макке участвовал в деятельности «Синего всадника», хотя его вкусы (и он это ясно осознавал) расходились с направленностью мюнхенского объединения. Его интересовала земная жизнь, к потустороннему миру он был совершенно равнодушен. Размышления о метафизических проблемах казались ему бесполезной потерей времени; все свое свободное время он посвящал удовлетворению огромной жажды жизни.

В 1904—1906 гг. Макке учится в дюссельдорфской Академии художеств, одновременно рисует костюмы и декорации для городского театра. В 1907 г. едет в Париж изучать искусство импрессионистов. Особое впечатление производит на него творчество Моне и Дега. Он экспериментирует с чистыми цветами, не упуская ни малейшей возможности расширить свои познания и развить способности.

В 1907—1908 гг. он проводит полгода в Берлине, где становится учеником Коринта. Летом 1908 г. возвращается в Париж, занимается изучением живописи Сёра, Сезанна и Гогена. В 1909 г. отправляется на год на озеро Тегерн в Верхней Баварии; написав здесь двести картин, он открывает для себя цель творчества: «Работать для меня — значит воспевать природу».

Воплощая впечатления от видимого мира, необходимо, считал он, сердцем прикоснуться к вещам, почувствовать в них некую тайну, восхититься природой. Макке испытал влияние Матисса в работе с чистым цветом, а в композиции картин опирался на принципы «Синего всадника» и особенно ку-

АВГУСТ МАККЕ. *Автопортрет в костюме клоуна. 1913*

АВГУСТ МАККЕ. *В саду*

бизма — Пикассо, Ле Фоконье, Делоне; однако он никогда не был просто подражателем. Отталкиваясь от реальности, он по мере необходимости интуитивно использовал в творчестве известные ему формальные новшества и так избежал опасности, о которой предупреждал Кандинского и Марка, — гипертрофии формы, не наполненной чувством.

В 1910 г. завязывается дружба между Макке и Францем Марком. Это приводит к сближению Макке с Новым союзом художников Мюнхена. В 1911 г. он участвует в подготовке альманаха «Синий всадник», публикует в нем свою статью. В 1912 г. вместе с Марком едет в Париж, где они встречаются с Делоне. Начавшаяся дружба с Делоне (который вместе с Аполлинером приезжает в 1913 г. в Рим, чтобы повидаться с немецким художником) обогащает Августа Макке новыми знаниями в области соотношений между цветом, с одной стороны, пространством и движением — с другой.

Осенью 1913 г. он едет в Швейцарию, проводит восемь месяцев на озере Тун. Теперь мастер владеет средствами, позволяющими выразить всю прелесть природы, ее богатство и радость, воспеть мир в «визуальной поэме». Именно здесь у него зарождается замысел путешествия в Тунис вместе с Клее и Муайе. Их знаменитая поездка, состоявшаяся в апреле 1914 г., продлилась

АВГУСТ МАККЕ. *Турецкая кофейня. 1914*

АВГУСТ МАККЕ. *Внутренний двор сельского дома в Сен-Жермене. 1914*

две недели. За это время Макке создал сотни рисунков, импровизировал в технике акварели.
Однако обработать этот обширный материал он уже не успел. 8 августа Макке был мобилизован в армию, а через полтора месяца его не стало.

Vriesen G. August Macke. Stuttgart, 1953. — *Holzhausen W.* August Macke. München, 1956.

МАНГЕН Анри (Париж, 23.3.1874 — Сен-Тропез, 25.9.1949). В 1894 г. он поступил в Школу изящных искусств и стал учеником Гюстава Моро; в его мастерской подружился с Матиссом, Марке, Камуэном, Пюи и Руо. Манген происходил из обеспеченной буржуазной семьи и в 1899 г. смог обзавестись собственной мастерской на улице Бурсо и оплачивать натурщиков. Матисс, Марке и Пюи собирались у друга для совместной работы. Манген был далек от какого-либо теоретизирования, однако это был прирожденный колорист: подчиняясь собственному артистическому темпераменту, он использует яркую сочную палитру. Он первым в кругу своих друзей открыл Сезанна, но его восхищала не столько композиция картин мастера, сколько используемый последним метод передачи света. С 1904 г. Манген выставлялся в Осеннем салоне, в 1906 г. экспонировал свои произведения у Дрюэ. С 1905 г. постоянно работает в летние месяцы в Сен-Тропезе. В том же году он знакомится с Синьяком, позднее — с Кроссом и ван Рейселберге. В 1909 г. совершает путешествие в Неаполь вместе с Марке. Манген всегда сохранял близость к природе, понимая и выражая ее как часть собственного Я, как источник чувственной радости. «Манген вос-

АНРИ МАНГЕН. *У окна. 1904*

АНРИ МАНГЕН. *Сен-Тропез. 1905*

принимал пейзаж во всей его непосредственности. Он живо ощущал его и находил в нем очарование, мелодию, песнь любви» (Боннар).

Cabanne P. Henri Manguin. Neuchâtel, Paris, 1964.

МАРК Франц (Мюнхен, 8.2.1880 — Верден, 4.3.1916). Вначале Марк изучал теологию, затем филологию, а в 1900 г. внезапно решил последовать примеру отца и стать художником. Сожалея о всеобщем упадке веры, Марк надеялся в искусстве обрести путь к новому братству. По его убеждению, вне религиозного духа никогда не было и не могло быть великого искусства. До 1903 г. он учился в мюнхенской Академии художеств, затем, в том же году, отправился впервые в Париж; его живо заинтересовали импрессионисты, однако это открытие никак не отразилось на живописи Марка. То же повторяется в 1907 г.: он восхищен импрессионистами, но только Ван Гог оказывает на его творчество глубокое влияние, заметное лишь с 1909 г.

Марк уже понимал, что самое главное — это выражать «внутреннюю правду вещей» и что прийти к ней невозможно ни умозрительно, ни через изучение природы. Единственно верное направление поиска указывало воображение. Поэтому в последующие годы он стремился развить силу воображения, стараясь проникнуть в сердце природы. Он вникал в анатомию животных, постигая законы природы, разви-

ФРАНЦ МАРК. *Башня голубых лошадей. 1913*

ФРАНЦ МАРК. *Сражающиеся фигуры. 1914*

вал способность создавать в своем воображении новые существа, которые были бы вполне реальны, ибо сотворены в соответствии с законами естества. Он шел к упрощению формы, чтобы выразить в символико-патетических образах тайны природы.

К 1910 г. ему удается решить эту задачу лишь в плане построения картины; цвет, связанный с предметом изображения, по-прежнему сохраняет случайный характер и противоречит выразительности. В этом году Марк впервые выставляет свои пленэрные работы, где живописный фон создается с помощью светлых тонов; отзывы критиков были благожелательны. Тогда же Марк знакомится с Августом Макке и благодаря ему открывает автономную экспрессивную силу чистого цвета. Марк углубляется в проблемы цвета с той же страстью, с какой прежде отдавался проблемам композиции, разрабатывает собственную теорию выразительного назначения красок. Встретившись с Кандинским, он в 1911 г. вступает в Новый союз художников Мюнхена. Знакомство с близкими ему поисками новых друзей, в чем-то опередивших его собственные искания, заставляет Марка быстрее двигаться вперед. В то же время он все больше сосредоточивается на композициях с изображением животных. Он пытался писать обнаженную натуру, но без особого успеха. «Окружавшие меня безбожные люди (в основном мужского пола) не пробуждали во мне подлинных чувств,

ФРАНЦ МАРК. *Птицы. 1914*

тогда как невинная чувствительность животных отзывалась в моей душе добротой ко всему миру». Вот почему он ставит перед собой задачу «анимализации искусства», то есть слияния форм, присущих животным и пейзажу, в нераздельное органическое целое, порождающее космический ритм, уравновешенный чистым экспрессивным цветом.

ФРАНЦ МАРК. *Синяя лошадка. 1912*

Некоторые находки кубистов помогли ему органично вписать предмет в окружающую среду, а новшества футуристов использовались им в создании точно выверенных ритмических эффектов. В 1911 г., выйдя из Нового союза художников, Марк и Кандинский занялись организацией выставок «Синего всадника» и изданием одноименного альманаха. В 1913 г. Марк и Макке едут в Париж, где встречаются с Делоне. Франц Марк уделял большое внимание отбору и развеске картин, представленных на первом берлинском Осеннем салоне. Поездки в Париж и Берлин укрепили в нем убеждение, что он еще не обрел синтеза внешнего и внутреннего мира. Полагая, что формы являются воспоминаниями, художник в 1914 г. окончательно отходит от изображения объектов и создает абстрактные полотна, источником которых служит лишь воображение. В 1914 г. он был мобилизован, а в 1916 г. погиб под Верденом.

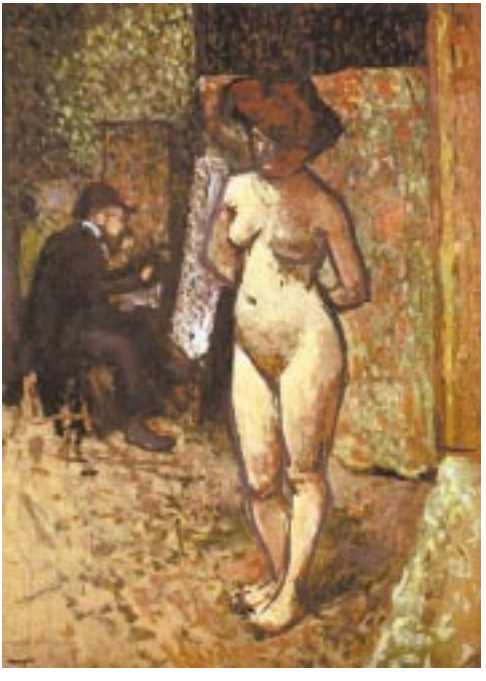
Schardt A. J. Franz Marc. Berlin, 1936.

МАРКЕ Альбер (Бордо, 27.3.1875 — Париж, 14.6.1947). В 1890 г. Марке приезжает в Париж, начинает зани-

маться в Школе декоративных искусств. Познакомившись в 1892 г. с Матиссом, он на всю жизнь остается его другом. В 1895 г. поступает в Школу изящных искусств, учится у Моро и Кормона. В 1898 г. приходит в мастерскую Гюстава Моро, где обучались кроме Матисса также Руо, Камуэн, Манген. Марке солидарен с интеллектуальными поисками Матисса и под влиянием неоимпрессионизма обращается к чистому цвету. Но его живопись, со свойственными ей контрастами светлых и темных тонов, остается более традиционной.

В 1898—1899 гг. Марке посещает академию Карьера вместе с Матиссом; с Камуэном рисует уличные сцены. В 1900 г. они сотрудничают в выполнении декоративных фресок для Гран-Пале. С 1910 г. друзья выставляются в Салоне независимых, в 1903 г. становятся соучредителями Осеннего салона. Марке не упускал возможности путешествовать: в 1904—1906 гг. он едет с Дереном в Нормандию, в 1906 г. странствует по югу Франции, встречаясь с Камуэном, Мангеном, Синьяком и Кроссом; в 1907 г. совершает поездку в Лондон с Фриезом; в 1909 г. побывал в Неаполе и Гамбурге с Мангеном, в 1910 г. — в Мюнхене с Матиссом, — таковы первые маршруты этого любителя путешествий.

В 1907 г. галерея Дрюэ устраивает первую выставку произведений Марке. Он проявляет себя прежде всего как мастер пленэра, которого привлекают преимущественно приморские пейзажи, набережные Парижа, пляжи, гавани. Художник обычно смотрит на вещи сверху, что позволяет расширить перспективу пейзажа и подчеркнуть ее глубину диагональными линиями. Его рисунок скор, лаконичен и в то же время точен. Марке начинал писать яркими, сияющими красками, но, завершая



АЛЬБЕР МАРКЕ. *Матисс, пишущий модель в мастерской Мангена. 1905*

АЛЬБЕР МАРКЕ. *Пляж в Фекане. 1906*

АЛЬБЕР МАРКЕ.
Портрет Андре Рувейра. 1904

работу, часто использовал серый цвет. Углубляя цветовые акценты, он не стремился к экспрессии, его задача — достичь умиротворения, ясной упорядоченности изображения с помощью четких контуров. Тем самым он дистанцируется от фовизма как такового и приходит к спокойному, лаконичному импрессионизму, отличающемуся смягченным колоритом. На протяжении всего творческого пути он сохраняет приверженность этому стилю.

Jourdain F. Albert Marquet. Paris, 1959. — *Marquet M.* Marquet. Voyages. Paris, 1968.

МАТИСС Анри (Ле Като-Камбрези, 31.12.1869 — Симьез, близ Ниццы, 3.11.1954). Подобно Кандинскому, он занимался изучением юриспруденции, прежде чем — случайно — пришел к живописи. В 1891 г. он стал посещать занятия в академии Жюлиана, готовясь к поступлению в парижскую Школу изящных искусств. Кроме этого, учился на вечерних курсах Школы декоративных искусств, где встретил Альбера Марке, — с тех пор их связала дружба, продолжавшаяся всю жизнь. В 1895 г. Матисс привлек внимание Гюстава Моро и стал его учеником.

В мастерской Моро работало много талантливых художников, в том числе

АНРИ МАТИСС. *Сидящая женщина. 1908*

АНРИ МАТИСС.
Автопортрет с трубкой. 1919

Руо, Камуэн, Манген, несколько позднее — Марке. Моро-педагог стремился не столько укрепить руку, техническое мастерство молодого художника, сколько развить его глаз — умение видеть. Ученики должны были копировать произведения, выставленные в Лувре, делать зарисовки на улице, в кафе. Матисс обучался в мастерской Моро до 1898 г., быстро заняв место лидера среди его учеников. В 1896 г. он испытывает влияние импрессионизма, обращает внимание на возможности цвета, его эволюцию в этом направлении поддерживают встреча с Писсарро и знакомство с творчеством Тёрнера в Лондоне. В 1898 г. Матисс в течение нескольких месяцев работает на Корсике — открытие средиземноморского света приводит живописца к чистому цвету и одновременно к упрощению сюжета.

В 1899 г. он посещает академию Карьера, где знакомится с Дереном и Пюи. Изучает в основном обнаженную натуру, пишет серию ню яркими красками, сопровождая изображение черным контуром. Осваивает также технику лепки. В 1904 г. впервые выставляет у Воллара сорок шесть работ.

В том же году его озаряют новые живописные идеи. Проводя лето в Сен-Тропезе, где работает с Синьяком и Кроссом, он открывает новый способ нанесения краски. Товарищи по работе подсказывают Матиссу метод использования цвета в духе неоимпрес-

АНРИ МАТИСС. *Молодой моряк. 1906*

АНРИ МАТИСС. *Букет цветов в белой вазе. 1909*

сионизма, в соответствии с продуманной задачей. Однако необходимость наносить чистые краски, постепенно смягчая тона, привела Матисса к решению усилить цвет, придавая ему большую выразительность, и оттенить его с помощью контраста. Линия не растворена светом, она преображается в цветовую арабеску. Выставки памяти Сёра и Ван Гога в Салоне независимых 1905 г., в подготовке которых Матисс участвовал в качестве председателя жюри, утвердили его в выбранном пути. Лето 1905 г. он проводит в обществе Дерена в Кольюре. Там происходит прорыв к фовизму. Пуантилистская техника сменяется техникой красочного пятна, контрастно подчеркнутого дополнительными тонами. Нервный мазок становится вскоре спокойным. Цвет, наносимый плоским пятном, дематериализуется и лишается какого-либо реалистического значения, ритм форм создается благодаря изящному контуру. Упрощение формы и стремление к ее чистоте рождают декоративный плоскостной стиль, в рамках которого единство цвета и линии придает целому чрезвычайно острую выразительность. «Мы стремимся обрести состояние безмятежности, упрощая идеи и сглаживая рельефность. Гармо-

АНРИ МАТИСС. *Цыганка. 1905 – 1906*

ния целого — наш единственный идеал» (Матисс).

Чем больше искусство Матисса тяготело к обобщению и масштабности, тем дальше отходил он от художественных течений эпохи. Тем не менее в 1908 г. по предложению немецкого художника Ганса Пуррмана была основана академия Матисса, просуществовавшая до 1911 г., где обучалось более сотни учеников. Однако в этом учебном заведении не было создано ничего, кроме поверхностных подражаний мастеру. Матисс, увлекший за собой целое поколение, так и остался художником-одиночкой.

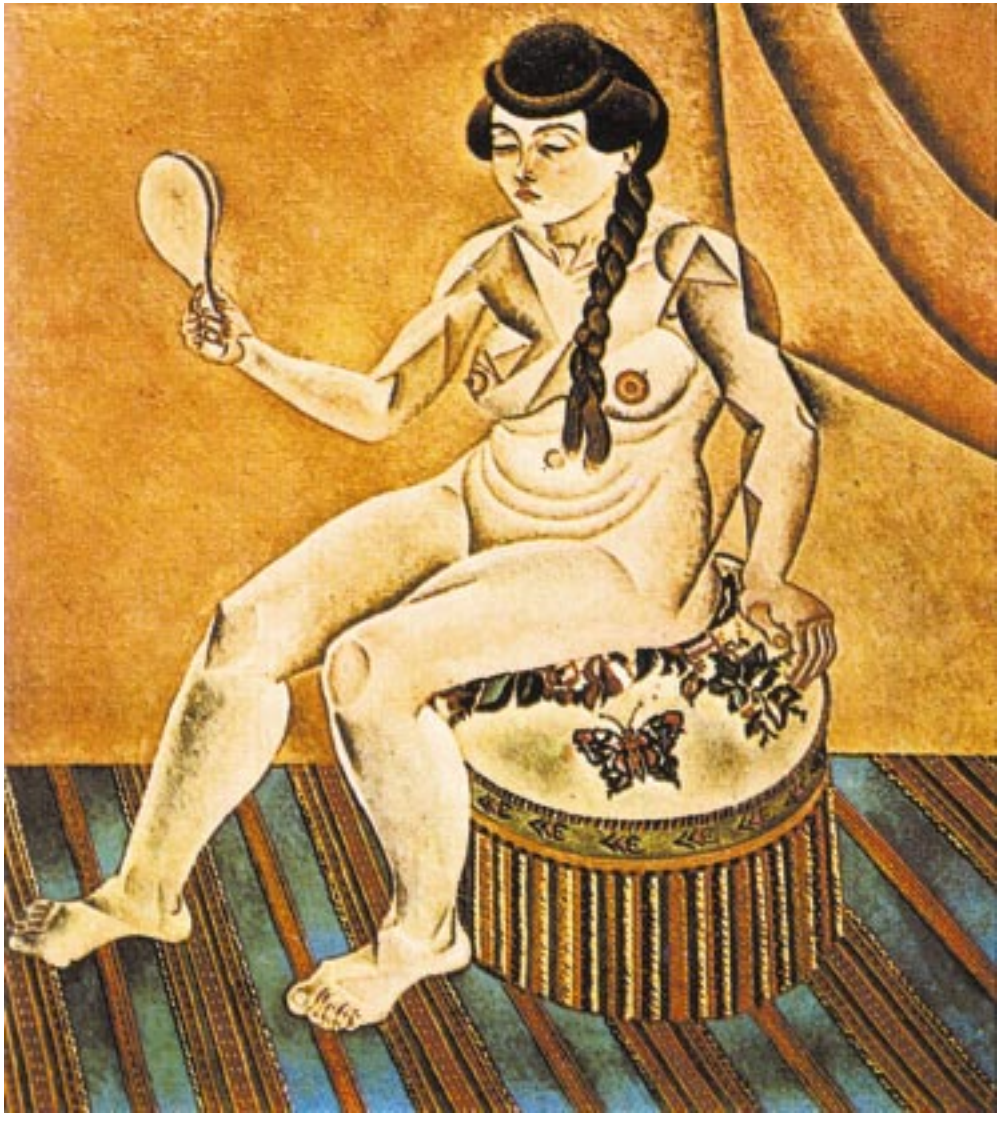
Basler A. Henri Matisse. Leipzig, 1924. — *Barnes A., Mazia V. de.* The art of Henri Matisse. New York, 1933. — *Diehl G.* Henri Matisse. Paris, 1954. — *Lassaigne J.* Matisse. Genève, 1959. — *Selz J.* Matisse. Paris, 1963. — *Aragon L.* Henri Matisse, roman. Paris, 1971 (рус. перев. — М., 1981).

МЕЙДНЕР Людвиг (Бернштадт, Силезия, 18.4.1884 — Дармштадт, 14.5.1966). В 1912 г. Герварт Вальден представил в берлинской галерее «Штурм» выставку, посвященную недолговечному художественному объединению, — «Патетики». Наиболее талантливым среди ее участников был Людвиг Мейднер. В 1903—1905 гг. он учился в Королевской художественной школе в Бреслау. В 1906 г. жил в Берлине, работал модельером; затем отправился в Париж и поступил в академию Жюлиана. Будучи другом Модильяни, Мейднер тем не менее оставался в стороне от художественных проблем эпохи.

Вернувшись в Берлин в 1908 г., он жил в нищете. Берлинские выставки Делоне и футуристов побудили его дать волю своему страстному темпераменту, что придало его творчеству порывистый и экстатический характер. Не

ЛЮДВИГ МЕЙДНЕР. *Я и город. 1913*

приемля никакой дисциплины, демонстрируя полное безразличие к проблемам формы, лихорадочно работая карандашом и кистью, Мейднер изображал пригрезившиеся ему апокалипсические ландшафты, объятые пламенем города. Столь же патетичны и деформированны его портреты писателей,



ЖОАН МИРО. *Обнаженная с зеркалом. 1919*

актеров, художников: автор создает бесконечную череду экспрессивных образов, несущих печать страдания и горечи. «Крик сентября. — Гимны, молитвы, проклятия» — таково красноречивое название одной из книг, в которых, так же как в живописи и рисунках, Мейднер передает свой эмоциональный настрой. Он испытывал неудержимую потребность в обнажении души.

В 1916—1918 гг. Мейднер служит в армии. Открывшаяся на войне страшная реальность заставила поблекнуть в его глазах все прежние видения, экзальтированные образы потеряли для него убедительность. Весь прежний путь предстал перед ним как ошибочный; после десятилетней художественной деятельности он обращается к иудаизму. В 1923 г. Мейднер отрекается от произведений, созданных в молодости, считая их «фальшь» и «бесстыдство» неприемлемыми.

Brieger L. Ludwig Meidner. Leipzig, 1919 (Junge Kunst, Nr. 4).

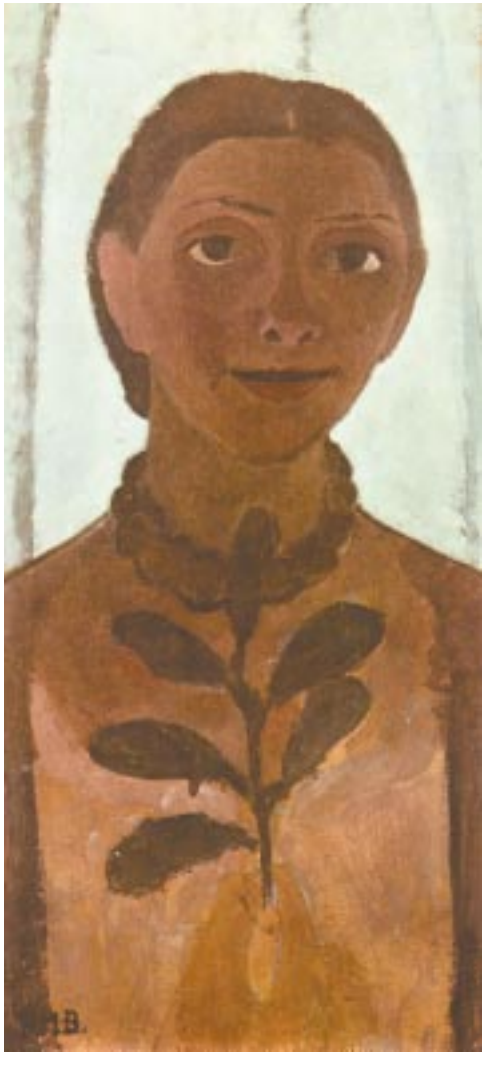
МИРО Жоан (Барселона, 20.4.1893 — Пальма де Мальорка, 25.12.1983). Сын золотых дел мастера, Миро рисовал всегда и уже в возрасте 14 лет был допущен к занятиям в барселонской Школе изящных искусств. Однако по настоянию родителей в 1910 г. начинает работать конторским служащим в одном из торговых домов. В 1912 г. он возвращается к живописи, продолжает обучение в частной художественной школе Гали вплоть до 1915 г. Усвоенное художником влияние фовизма заметно в ряде пейзажей и натюрмортов, построение которых отмечено близостью к кубизму. Но краски Миро — более темные и насыщенные, организующим началом его живописи является пронизанная экспрессией деформированная структура, тяготеющая к яркой экспрессии. В 1917 г. Миро знакомится с Пикабиа. В следующем году он устраивает первую персональную выставку в галерее Далмау в Барселоне. Стиль, рожденный спонтанной эмоциональностью, исчерпан. Отныне Миро обращается к пейзажу, тщательно, со всей точностью выписывая детали. В 1919 г. художник уезжает в Париж, где и продолжает свое творчество.

Lossaigne J. Miró. Genève, 1963. — *Penrose R.* Miró. London, 1970. — *Diehl G.* Miró. Paris, 1974.

МОДЕРЗОН-БЕККЕР Паула (Дрезден, 8.2.1876 — Ворпсведе, 20.11.1907). Все произведения Паулы Модерзон-

ПАУЛА МОДЕРЗОН-БЕККЕР.
Девочка в зеленом ожерелье. 1904

Беккер созданы ею практически всего за шесть лет. Сначала она осваивала профессию педагога в Бремене, затем в 1896 г. поселилась в Берлине, где поступила на женские курсы художественной школы. Впервые приехав в Ворпсведе в 1897 г., чтобы работать здесь вместе с Ф. Макензеном, Паула встречает своего будущего мужа Отто Модерзона. В 1898 г. она путешествует по Скандинавии, затем возвращается в Ворпсведе.



ПАУЛА МОДЕРЗОН-БЕККЕР.
Автопортрет. 1907

В начале 1900 г. живет в Париже, посещает занятия в академии Колароссси, работает в одной мастерской с Кларой Вестхофф, которая станет женой Рильке. В 1903 г. Паула вновь приезжает в Париж к Колароссси, и Рильке представляет ее Родену. В следующий приезд в Париж, в 1905 г., художница занимается в академии Жюлиана. Последняя поездка в Париж относится к 1906 г. — Паула проводит во Франции около года, а весной 1907 г. возвращается в Ворпсведе. 2 ноября у нее рождается дочь, и вскоре, не оправившись от родов, художница умирает.

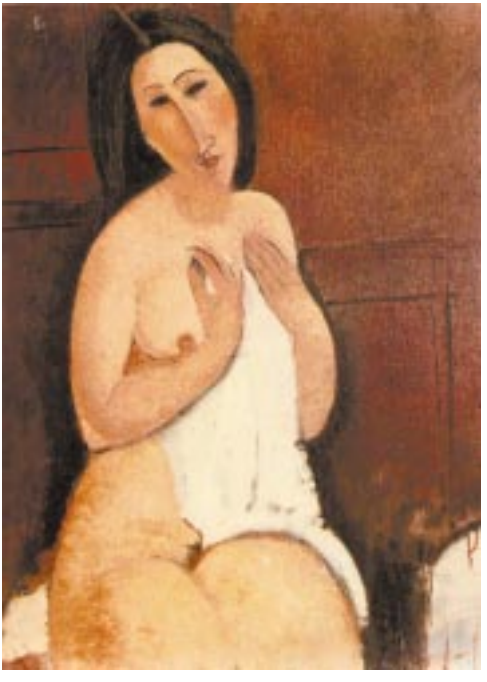
Начав с лирических пейзажей, воспевающих природу, Паула Модерзон-Беккер быстро преодолевает этот этап благодаря урокам, полученным во Франции. Ее живописи присущи внутренний свет и упрощенная форма, найденная художницей под влиянием Сезанна. В то же время она использовала экспрессивные возможности цвета для выражения своих чувств, тем самым предвосхитив путь, по которому вскоре пойдут немецкие экспрессионисты.

Gallwitz S. D. (hg). Briefe und Tagebuchblätter von Paula Modersohn-Becker. Berlin, 1920.

МОДИЛЬЯНИ Амедео (Ливорно, 12.7.1884 — Париж, 25.1.1920). Потомок евреев-коммерсантов, Модильяни в 1898 г. начал обучение в Школе изящных искусств Ливорно. Из-за болезни вынужден был в 1901 г. прервать занятия и возобновил их в следующем году во флорентийской Академии художеств под руководством Фаттори. В 1903 г. перешел в венецианскую Ака-

демию. В 1906 г. приехал в Париж, где познакомился с Максом Жакобом, Аполлинером и Пикассо. В 1908 г. впервые выставился в Салоне независимых. С самого начала творческого пути его излюбленным жанром был портрет; впоследствии он много работал также над обнаженной натурой. Его ранние работы отмечены влиянием Тулуз-Лотрека и фовистов. В 1909 г. он встречает Бранкузи, что побуждает его заняться скульптурой. В 1912 г. скульптуры Модильяни выставлены в Осеннем салоне. Под влиянием африканской скульптуры и творчества Сезанна художник приходит к острой

АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ.
Хаим Сутин. 1917



АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ.
Обнаженная с рубашкой

выразительности формы, в которой скрыт некий эмоциональный излом. К 1916 г. стиль Модильяни, с характерно вытянутыми формами, сложился окончательно. В 1917 г. галерея Берты Вейль организует первую выставку его произведений. В 1918 г. Модильяни совершает поездку в Канн и Ниццу, пробует себя в пейзаже; однако он остается прежде всего создателем лирических портретных образов, написанных в сдержанной цветовой гамме.

Salmon A. La vie passionnée de Modigliani. Paris, 1956. — *Roy C.* Modigliani. Genève, 1958. — *Diehl G.* Modigliani. Paris, 1971. — *Cachin F., Ceroni A.* Tout l'oeuvre peint de Modigliani. Paris, 1972.

МОРГНЕР Вильгельм (Зёст, 27.1.1891 — Лангемарк, 12.8.1917). Говорят, что в детстве он видел, как работал Кристиан Рольфс. Приехав в 1908 г. в Ворпсведе, Моргнер становится учеником Георга Тапперта. Он шел от натурализма и испытал сильное влияние неоимпрессионистов и Ван Гога. Благодаря своему учителю Моргнер с 1911 г. получил возможность выставляться в берлинском Новом Сецессионе, а также участвовать во второй выставке «Синего всадника» и в выставке «Зондербунда» (Кёльн, 1912). Стремясь выразить бурные порывы чувств, художник прибегает к декоративно-ритмической стилизации. Под влиянием Явленского и Кандинского он вступает на путь абстракции, считая, что только такая форма способна адекватно передать внутреннюю патетику. «Цвет для меня — средство самовыражения. Правильно пользуясь цветом, я хочу показать, как во мне самым непосредственным образом живет Бог», — говорил художник. Однако он не успел осуществить свои планы. В 1913 г. его призвали в армию; он воевал с самого начала боевых действий; вернуться домой ему было не суждено.

ВИЛЬГЕЛЬМ МОРГНЕР.
Астральная композиция XIV. 1912

Wilhelm Morgner. Aquarell, Zeichnung, Graphik. Wuppertal, 1958.

МЮЛЛЕР Отто (Либава, 16.10.1874 — Бреслау, 24.9.1930). Четыре года он обучался литографии в Гёрлице, затем поступил в дрезденскую Академию художеств (1894—1896). В 1896—1897 гг. путешествовал по Италии и Швейцарии вместе со своим родственником, писателем Герхартом Гауптманом. Затем продолжал обучение в мюнхенской Академии, был учеником Франца фон Штука (1898—1899). Вернулся в Дрезден, где Гауптманы помогли ему с мастерской. До переезда в Берлин (1908) Отто Мюллер часто уезжает в Исполиновы горы, пишет в Богемии, в окрестностях Дрездена. Однако работы этого периода остались

ОТТО МЮЛЛЕР. *Автопортрет. 1921*

ОТТО МЮЛЛЕР. *Три девушки в лесу. Ок. 1920*

неизвестными: они были уничтожены художником.

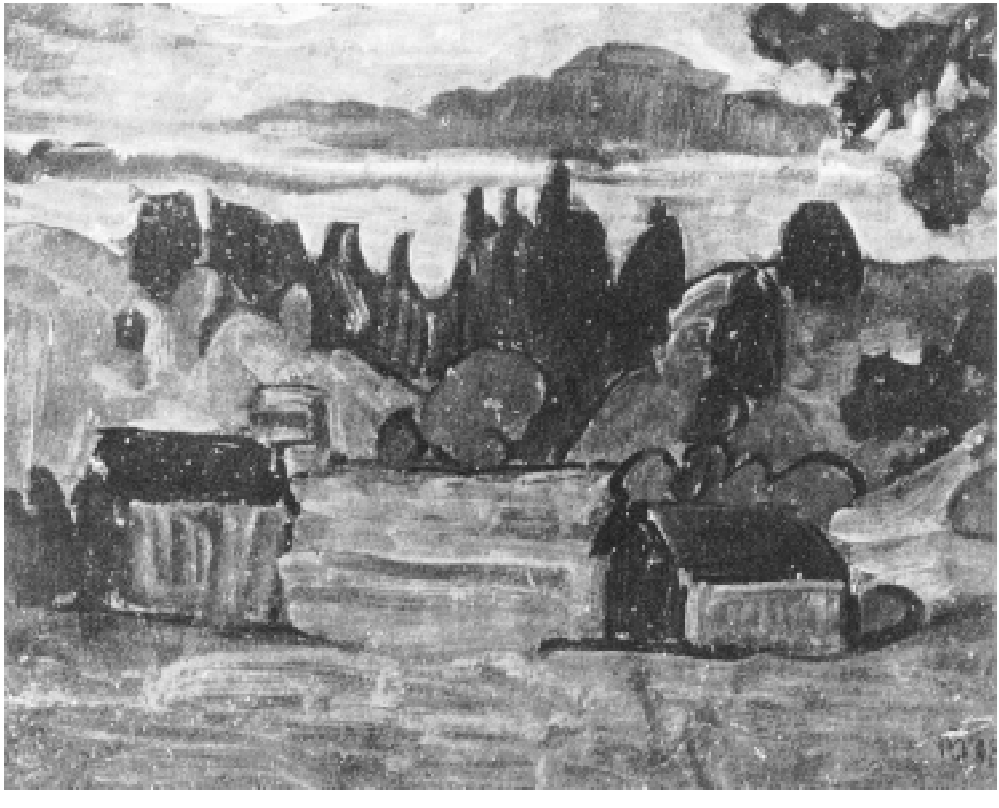
Сильное влияние на Мюллера оказало творчество Бёклина, в особенности мифологизация природы и заключенные в его живописи возможности организации красочных поверхностей. И напротив, он был вполне равнодушен к своим предшественникам, искавшим выразительности в контрасте чистых цветов. У Мюллера цвет подчинен другой задаче — создать впечатление покоя; он не уходит от изображаемого объекта, и целостность его полотен достигается гармонизацией тонов. Но стремление к простому, первозданному бытию сближало Мюллера с художниками его поколения. «Я стремлюсь с предельной простотой выразить мое восприятие пейзажа и человека», — говорил он. Выражение естественной гармонии человека и природы — цент-

ральная тема творчества Мюллера после 1910 г., когда он знакомится с художниками «Моста».

Кирхнер, Хеккель и Пехштейн преследовали те же цели, что, вполне естественно, побудило Мюллера примкнуть к их группе. В это время он уже пишет схематично-плоскостные обнаженные фигуры, но контуры их еще мягки, округлы и гармоничны. Под влиянием творчества друзей (в 1911 г. Мюллер вместе с Кирхнером работает в Богемии) линии на его полотнах становятся более сухими, угловатыми, а организация самой поверхности полотен обретает ясность. Однажды найденный мотив обнаженной фигуры на фоне пейзажа остается главным в творчестве художника. Кроме того, он пишет пейзажи без фигур, иногда портреты, а в 20-е годы обращается к цыганской теме. Самодостаточный мастер, Отто Мюллер остается верен своей тематике и практически не меняет стиля. В 1919 г. ему предлагают занять должность профессора в Академии художеств Бреслау.

Troeger E. Otto Mueller. Freiburg (im Breisgau), 1949.

МЮНТЕР Габриеле (Берлин, 19.2.1877 — Мурнау, 19.5.1962). Приехав в Мюнхен в 1901 г., Габриеле Мюнтер сначала посещала курсы, организованные Ассоциацией жен-



щин-художников, поскольку в академии художеств женщин не принимали. В 1902 г. она поступает в школу группы «Фаланга» и становится ученицей, а затем спутницей жизни Кандинского (1903 — 1916).

Все эти годы она сопровождает его в странствиях. Оставаясь ученицей Кандинского, Габриеле свободна от амбициозности, и способность без особой рефлексии следовать своему недюжинному дарованию позволяет ей сохранить известную творческую независимость. Источником вдохновения было для нее искусство Ван Гога, которое она узнала благодаря Явленскому, а также живопись самого Явленского. Она находит собственный стиль в 1908 г. в Мурнау, где проводит лето в обществе Кандинского, Явленского и Веревкиной. Открыв в Париже фовистов, художница сумела оценить экспрессивную силу цвета, заключенную в народном баварском искусстве витража. У Явленского на нее произвело впечатление сопоставление ярких цветовых плоскостей, подчеркнутых контуром, что становится характерным и для ее живописи. В натюрмортах и пейзажах Габриеле выражала свои чувства, смешанную с грустью мечтательность.

В 1909 г. она участвовала в организации Нового союза художников Мюнхена, была членом «Синего всадника» и участницей всех крупных выставок, состоявшихся в Германии до 1914 г. В этом году Кандинский вынужден покинуть Германию. Габриеле Мюнтер снова встретилась с ним в Стокгольме, прежде чем они окончательно расстались в 1916 г. Тогда она на долгие годы оставила живопись.

Eicher J. Kandinsky und Gabriele Münter von Ursprüngen moderner Kunst. München, 1957.

НАУЕН Генрих (Крефельд, 1.6.1880 — Калькар, 26.11.1940). В первую очередь одаренный колорист, Науен принадлежал к типу рейнских художников, искавших синтеза немецкого и французского начал. Вначале он занимался в дюссельдорфской Академии художеств (с 1898 г.), затем, с 1902 г., посещал курсы совершенствования мастерства Леопольда фон Калькройта в Штутгартской академии, после чего отправился в Синт-Мартенс-Латем. Здесь он работал рядом с будущими бельгийскими экспрессионистами. В 1906—1911 гг. жил в Берлине, был связан с «Мостом» и «Синим всадником». В 1911 г. поселяется в Дильборне. Под влиянием Ван Гога Науен в ранний

ГЕНРИХ НАУЕН. *Добрый самаритянин. 1914*

ГАБРИЕЛЕ МЮНТЕР. *Луга в Мурнау. 1908*

период творчества стремился к экспрессии, однако знакомство с творчеством Матисса склонило его к сдержанному фовизму. Среди декоративных композиций Науена, решенных в плоскостно-красочном ключе и отличающихся спокойной и гармоничной ритмикой, — пейзажи, натюрморты и портреты.

Wember P. Heinrich Nauen. Düsseldorf, 1948.

НОЛЬДЕ Эмиль (Нольде, Шлезвиг, 7.8.1867 — Зеебюль, 13.4.1956). Сын крестьянина из северного Шлезвига, Эмиль Хансен в 1901 г. избрал своим псевдонимом название родного селения. Когда он понял, что не расположен к земледелию, Хансен поступает на мебельную фабрику обучаться работам по дереву (1884). Так проходят четыре года. Затем он приезжает в Карлсруэ, где работает краснодеревщиком и одновременно учится в Художественно-ремесленной школе. В 1890 г. он поселяется в Берлине, занимается проектированием мебели. Много рисует в музеях; в особенности его привлекает ассирийское и египетское искусство.
С 1892 г. он преподает индустриальный дизайн и орнаменталистику в Школе прикладного искусства в Санкт-Галлене. Сильное впечатление на него оказывает творчество Ходлера и Бёклина. Аллегорическое изображение природы, характерное для Бёклина, особенно ему близко, так как перекликается с его собственными поисками. В 1894 г. он рисует швейцарские горы, олицетворяя их, придавая им черты гротескных масок. Эти работы, напечатанные в виде почтовых открыток, принесли ему такой финансовый успех, что он получил возможность стать свободным художником.
В 1898 г. он едет в Мюнхен, берет частные уроки рисования, в том же году занимается живописью у Хёльцеля в

ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ. *Автопортрет. 1911*

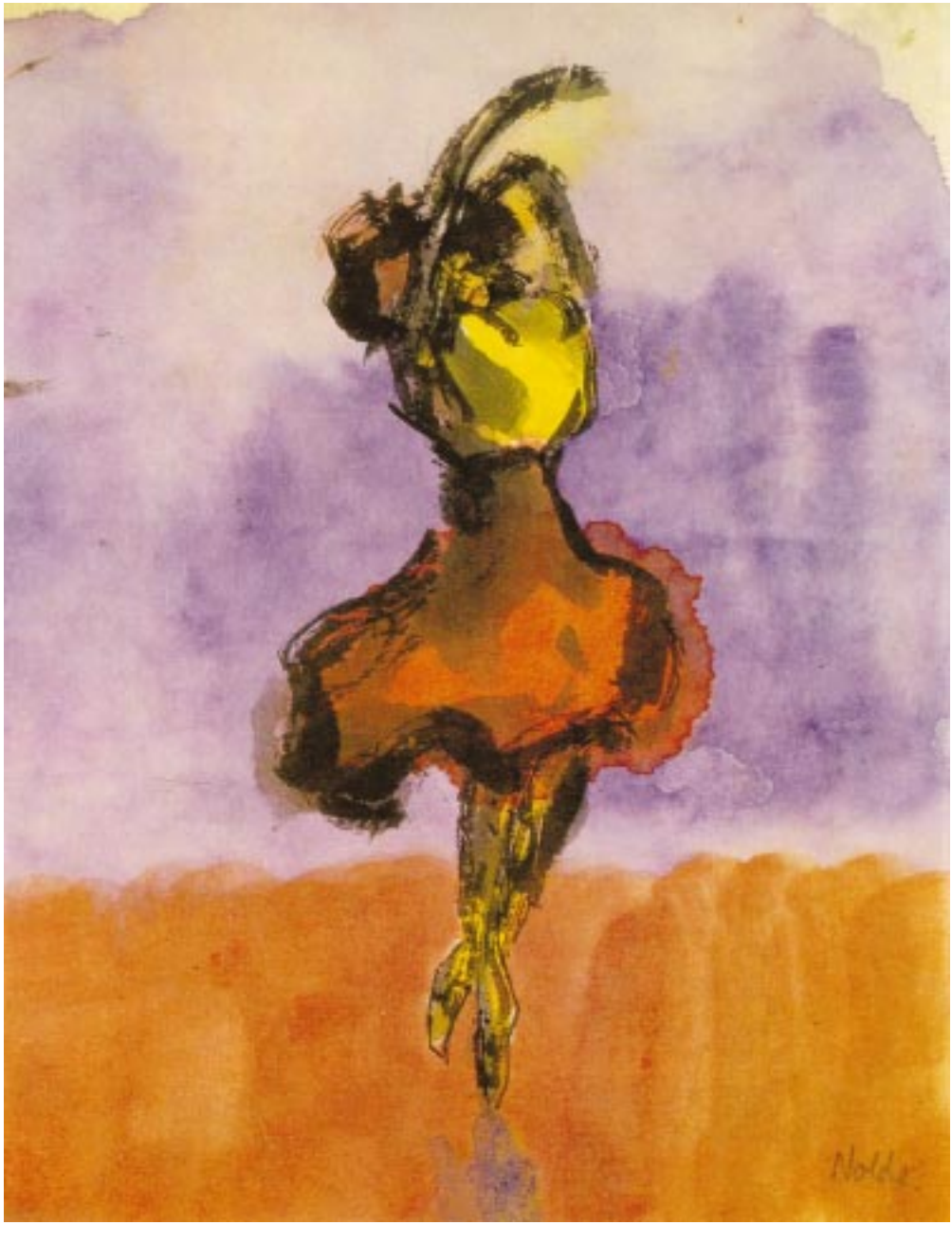
ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ. *Голубая и красная рыбки в аквариуме. 1923 – 1924*

ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ. *Гости на каникулах. 1911*

Дахау. Затем девять месяцев проводит в Париже, посещает академию Жюлиана, пристально интересуется импрессионизмом. Летом 1900 г. возвращается на родину, в последующие годы путешествует, в частности посещает Копенгаген и Берлин, и наконец поселяется на острове Альзен (1903).

Нольде инстинктивно выражает цветом образы, подсказанные его фантазией. Работая на природе, он испытывает чувство, близкое к экстазу. Нанося на холст краску, сияющая яркость которой полна экспрессии, заряжена внутренней силой, художник работает то пальцами, то кистью, то обрывками картона. Этот цветовой вихрь, так восхищавший художников объединения «Мост», получил наименование экстатического или драматического импрессионизма.

В 1906 г. Нольде принимает приглашение вступить в объединение «Мост» и в 1906—1907 гг. участвует в его выставках. Во время длительной поездки в Дрезден в 1907 г. он близко знакомит-



ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ. *Танцовщица. 1910 – 1911*

ся с членами «Моста». Он передает молодым художникам секреты техники плоского офорта, осваивает благодаря коллегам гравюру на дереве и литографию. В этом же году Нольде выходит из состава «Моста», но поддерживает с участниками объединения дружеские отношения и в 1910 г., как и они, вступает в берлинский Новый Сецессион.

До 1909 г., беря за основу видимую реальность, Нольде пишет портреты, пейзажи, сады. Цвету он отводит все большее значение, поверхность его холстов напоминает разостланный ковер; художник продолжает стремиться к большой простоте и насыщенности, стараясь, по его собственному выражению, «внести новые тона в природу, проецируя на нее свою эмоциональную и духовную жизнь». В 1909 г., оправившись от тяжелой болезни, он испытывает настоятельную потребность передать в картинах горячую и глубокую веру. Он черпает сюжеты своих первых религиозных произведений в воспоминаниях и в фантазии — их форма предельно лаконична, кажется,

ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ. *Цветы и облака. 1933*

эти видения сотканы лишь из цвета и света. В этот период Нольде летом работает на Альзене, а зиму проводит в Берлине, накапливая творческие силы. Большой город его завораживает. В 1910 г. ему удается изобразить на бумаге свои впечатления от гамбургского порта — эти наброски полны шумной кипящей жизни. Именно бурление жизни привлекало Нольде в ресторанах, кафе, кабаре Берлина, и он старался передать его в живописи.

Однако главным для него остается религиозное творчество. Выражая простейшие чувства, он сгущает краски, работает красочным пятном, отказывается от каких-либо эффектов, предпочитая изображение внешнего мира. Эти произведения вызывают бурные споры, и Нольде отходит от современной художественной жизни, после 1913 г. с неохотой соглашается участвовать в выставках.

Желание добиться первозданной выразительности, придать форму первичным ощущениям вызывает у Нольде в 1911—1912 гг. углубленный интерес к примитивизму. В 1913 г. художник участвует в экспедиции, организованной Министерством колоний в тогда еще сохранявшиеся германские владения в южных морях; он возвращается незадолго до начала войны. В последующие годы жизнь Нольде достигает равновесия, позволившего его творчеству развиваться в достаточно определенных формально-тематических рамках, сохраняя насыщенность и гармоничность.

Sauerland M. Emil Nolde. München, 1921. — *Nolde E.* Das eigene Leben. Berlin, 1931.

ПЕРМЕКЕ Констан (Антверпен, 31.7.1886 — Остенде, 4.1.1952). Его отец был художником-маринистом. В 1903 г. Пермеке учится в Академии художеств Брюгге, через год отправляется в Гент, где обретает друзей — ван ден Берге, Серваса и де Смета. После прохождения военной службы он присоединяется к друзьям в Синт-Мартенс-Латеме, где образовалась колония художников, все еще захваченных проблемами, которые поставил импрессионизм. В 1912 г. Пермеке уезжает в Остенде, его все больше привлекает экспрессивный стиль. В начале войны он призван в армию, затем ранен и эвакуирован в Англию. В 1918 г. он возвращается в Остенде. Теперь он предпочитает писать пейзажи, массивные фигуры крестьян, рыбаков. Какая-то неудержимая сила заставляет изображаемые им формы упрощаться, сводя их к остроугольным плоскостям. В палитре Пермеке преобладают темные, землистые тона, придавая безрадостное настроение его полотнам, где нередко звучат социальные мотивы.

КОНСТАН ПЕРМЕКЕ.
Жених и невеста. 1923

Avermaete R. Permeke. Bruxelles, 1970.

МАКС ПЕХШТЕЙН. *Автопортрет. 1922*

ПЕХШТЕЙН Макс (Цвиккау, Саксония, 31.12.1881 — Берлин, 19.6.1955). Пехштейн был разносторонне одарен. Проработав четыре года учеником в мастерской художника-декоратора в Цвиккау, он в 1900 г. переезжает в Дрезден, где посещает Школу прикладного искусства. В 1902 г., участвуя там же в конкурсах по шести предметам, получает пять первых премий и одну вторую. Ему предлагают остаться в школе преподавателем, но он отказы-

МАКС ПЕХШТЕЙН. *Речной пейзаж. Ок. 1907*

МАКС ПЕХШТЕЙН. *Мост в Лебе. 1922*

вается и решает поступить в Академию художеств, где совершенствует свое мастерство до 1906 г. В том же году награжден премией Саксонии.

Пехштейн знакомится с Хеккелем и становится членом объединения «Мост». Осенью 1907 г. он совершает путешествие в Италию, в 1908 г. на обратном пути останавливается на полгода в Париже; позднее поселяется в Берлине. Таким образом, период тесного сотрудничества с членами «Моста» длился всего год. Пехштейн быстро усвоил открытия друзей, и ему не пришлось повторять их путь мучительных поисков.

Будучи в Париже, Пехштейн встретился с ван Донгеном, который принадлежал к объединению «Мост». В 1908 г. ван Донген знакомит его с творчеством Матисса: прямое влияние французского мастера заметно в картинах Пехштейна 1911—1912 гг. Сочетая яркие краски, распределенные по обширным плоскостям, художник выражает первозданную мощь своего темперамента. Красочное изображение мира насыщено смыслом, однако лишено какого-либо символического или мифологического второго плана. Лучшие работы написаны летом 1910 г. на берегу Морицбургских озер в окрестно-

стях Дрездена, где Пехштейн находился вместе с Кирхнером и Хеккелем, после чего он отправился с Хеккелем в Дангаст к Шмидту-Ротлуффу. Но произведения, созданные в последующие годы в Ниддене на Балтийском взморье, куда Пехштейн с 1909 г. стал приезжать для работы каждое лето (например, серия картин, изображающих купальщиц в дюнах), кажутся излишне плоскостными из-за их декоративности и прозрачности ритма. В 1910 г. художник стал одним из учредителей Нового Сецессиона в Берлине, избран председателем объединения. После возвращения в прежний Сецессион в 1912 г. он был исключен из объединения «Мост».

В 1914 г. он едет в Океанию, на острова Палау в южных морях. Здесь Пехштейн обретает то единство человека и природы, к которому стремился в уединении Ниддена, а также в рыбацкой деревеньке под Генуей в 1913 г. Скоро война прервала эту беззаботную жизнь, и Пехштейн оказался в плену у японцев. В 1915 г. ему удается при рискованных обстоятельствах устроить побег и вернуться в Германию.

Fechter P. Das graphische Werk Max Pechsteins. Berlin, 1921. — *Pechstein M.* Erinnerungen. Wiesbaden, 1960.

МАКС ПЕХШТЕЙН. *Автопортрет лежа. 1910*

ПИКАССО Пабло (Малага, 25.10.1881 — Мужен, 8.4.1973). Рисовал с десяти лет, а в пятнадцать был принят в барселонскую художественную школу, где его отец преподавал живопись. В 1896 г. Пикассо начинает работать в своей первой мастерской. Через год он сдал вступительный экзамен в Академию дона Фернандо, но остался в ней ненадолго. В Барселоне был вхож в круг художественного и интеллектуального авангарда. В 1900 г. впервые на три месяца приехал в Париж. Под влиянием Тулуз-Лотрека, Стейнлена и Мунка, чье творчество он изучал в Барселоне, Пикассо изображал жизнь бедных кварталов, горе и нищету.

Прожив некоторое время в Мадриде, в 1901 г. он возвращается в Париж. Знакомство с искусством Сёра и Ван Гога помогло ему обрести опыт энергичного владения цветом. Широкими мазками он наносит на холст яркие краски, работая в стиле, предвосхищающем фовизм; затем переходит к «витражной» технике, компонуя на полотне упорядоченные, подчеркнутые контуром цветовые плоскости, — метод, напоминающий о живописи Гогена. Воллар организует первую выставку работ Пикассо.

К концу 1901 г. художник отказывается от цветовых контрастов, сведя свою палитру к единственному цвету — голубому. Он становится главным средством выражения переполняющего Пикассо сострадания. Тема картин — человеческая нищета, боль и отчаяние. В 1902—1903 гг. Пикассо живет то в Париже, то в Барселоне, наконец поселяется в Бато-Лавуар на Монмартре и вплоть до 1939 г. остается парижанином. В 1905 г. он встречает Фернанду Оливье, которая становится его подругой; знакомится с Аполлинером и сестрами Стайн. В том же году художник совершает путешествие в Нидерланды, во время которого претерпела изменения его концепция человеческого тела.

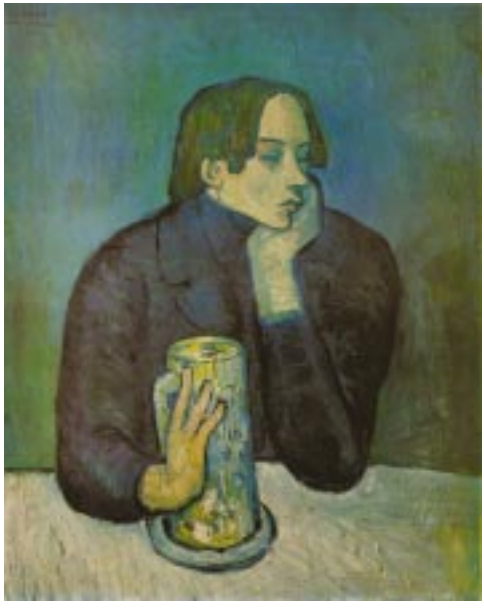
В этот период Пикассо создает первые скульптуры. В живописи возобновляется главенство цвета — начинается «розовый период». Одновременно изменяется тип персонажа. Теперь художника привлекают цирк, арлекины, бродячие артисты и акробаты. В 1906 г. он знакомится с Матиссом и Дереном, проводит лето в Госоле (Андорра). Под влиянием иберийской скульптуры и живописи Эль Греко он приходит к деформации тел и объектов, стремясь усилить их выразительность, и в «Авиньонских девицах» (1907)

ПАБЛО ПИКАССО. *Старый гитарист. 1903*

ПАБЛО ПИКАССО. *Три женщины. 1908—1909*

сила экспрессии достигает кульминации.

Это одно из наиболее значительных произведений Пикассо. Оно бросает вызов современной живописи. Пикассо задумал картину как подведение «итога всего западного искусства», которое противопоставлено искусству негритянскому. Этот холст намечает для Пикассо новое направление твор-



ПАБЛО ПИКАССО.
Портрет поэта Сабартеса. 1901

ческих поисков, которые касаются передачи объемов. Речь идет о периоде кубизма, исчерпавшего себя к началу войны 1914 г.

Zervos C. Picasso. Paris, 1932. — *Raynal M.* Picasso. Genève, 1955. — *Diehl G.* Picasso. Paris, 1960. — *Daix P.* Picasso. Paris, 1964, 1973. — *Brassai.* Conversations avec Picasso. Paris, 1964. — *Rubin W.* Picasso in the collection of the Museum of Modern Art., New York, 1972. — *Cassou J.* Pablo Picasso. Paris, 1975. — *Cabanne P.* Le siècle de Picasso. Paris, 1975.

ПРОХАЗКА Антонин (Вазаны, Моравия, 5.6.1882 — Брно, 5.6.1945). Приехав в Прагу в 1902 г., поступает в Академию художеств, оканчивает ее в 1906 г. Образование дополнили путешествия в Германию, Бельгию, Францию и Италию. В 1907 г. Прохазка — в числе соучредителей группы «8» в Праге. По своей экспрессивной образности художник близок Ван Гогу и Мунку. С 1910 г. Прохазка преподает рисование в Остраве, причем среди чешских художников он одним из первых воспринял влияние кубизма. Многое схватывал интуитивно, однако не смог осуществить глубокую разработку проблем и преодолеть поверхностность своей манеры.

ПЮИ Жан (Роан, 8.11.1876 — Роан, 8.10.1960). В 19 лет приезжает в Лион, изучает архитектуру в Школе изящных искусств. В 1896 г. поступает в мастерскую Толле и обращается к живописи. Спустя два года продолжает обучение в парижской Академии Жюлиана, а в 1899 г. в академии Карьера, где встре-

АНТОНИН ПРОХАЗКА. *Портрет молодого человека. 1909*

ЖАН ПЮИ.
Пейзаж Сент-Альбан-лез-О. Ок. 1904

чает Матисса и Дерена. Примыкает к группе друзей, собиравшейся для общей работы в мастерской Мангена. Под влиянием Матисса Пюи пишет пейзажи в духе умеренного фовизма, а также обнаженную натуру, интерьеры и натюрморты. Наряду с Матиссом выставлялся в Осеннем салоне 1905 г. как «дикий». Благосклонно был принят прессой, так как его стилю присуща относительная сдержанность. В 1907 г. в Париже организуется его первая персональная выставка, в том же году за ней следует вторая. Однако творчество Пюи перестает эволюционировать, и интерес к нему быстро угасает. Следующая его выставка состоялась лишь в 1930 г.

Gay P. Jean Puy. Paris, 1944.

РОЛЬФС Кристиан (Ниндорф, Гольштейн, 22.12.1849 — Хаген, 8.1.1938). В 1901 г. Рольфс приехал в Хаген, чтобы принять участие в создании первого музея современного искусства. Впечатление от коллекции музея побудило художника продолжить и углубить творческие поиски. Мастер, проживший тридцать лет в Веймаре и писавший реалистические пейзажи, усваивает новшества Сёра и Ван Гога, сохраняя приверженность к конкретной красоте предметного мира. С 1904 г. он часто работает в Зёсте, где в 1905 г. встречает Нольде. Рольфс черпает вдохновение в сюжетах средневекового искусства — ими навеяны его живописные произведения, интенсивные по колориту и лишенные перспективы. С 1913 г. он использует сложную экспрессивную технику, при которой основным средством воплощения мотива становится сама красочная поверхность. Он не пытался выразить страсть — напротив, передавал душевный мир и тишину. Поэтому в его картинах цвет

КРИСТИАН РОЛЬФС.
Ecce Homo[1]

[1] *Се Человек (лат.).*

КРИСТИАН РОЛЬФС. *Церковь Св. Петра в Сёсте. 1918*

дематериализован и подчинен линии, несущей ритмические эффекты, служащей контуром и одновременно наделенной выразительностью арабески.

Vogt P. Christian Rohlfs. Das graphische Werk. Recklinghausen, 1960.

РУО Жорж Анри (Париж, 27.5.1871 — Париж, 13.2.1958). Источники творчества Руо — мучительный душевный опыт и сострадание к людям. Сын краснодеревщика, он в 14 лет стал учеником художника по стеклу. До 1890 г. он накапливал впечатления и знания, занимаясь реставрацией средневековых витражей в мастерской учителя. Еще раньше дед, собиравший репродукции, познакомил его с живописью Мане, Курбе и Домье. С 1885 г. Руо посещал вечерние курсы в парижской Школе декоративных искусств. В 1890 г. он поступил в Школу изящных искусств, начал заниматься в мастерской Эли Делоне. В 1891 г. руководство мастерской перешло к Гюставу Моро, и Руо стал его любимым учеником.

Пронзительные тона, смелые эффекты рано привлекают внимание Руо; он научился свободно следовать внутреннему ви́дению, отказавшись от работы по заранее обдуманному плану. Скоро между учителем и учеником возникла тесная дружба. В отличие от Матисса и Марке, обучавшихся вместе с ним у Моро, Руо черпал вдохновение в творчестве Рембрандта.

В 1898 г. Моро умирает, и Руо переживает глубокий кризис. Он не мог продолжать писать на религиозные темы, но, стремясь выразить веру, укрепив-

ЖОРЖ РУО. *Одалиска. 1907*

шуюся благодаря дружбе с писателем Леоном Блуа, художник изображает проституток, клоунов, акробатов, олицетворяющих падший мир. Реальность, к которой обращается Руо, вызывает ужас и отвращение, и, изображая ее, живописец проповедует, обличает общественные пороки.

В 1903 г. Руо становится хранителем музея Гюстава Моро; вместе с Матиссом и другими художниками он учреждает Осенний салон. Художник выставляется в нем с друзьями Матисса и, как и его товарищи, получает репутацию фовиста. Однако это определение носит чисто внешний характер. Творчество Руо диаметрально противоположно фовизму, а сам художник квалифицировал его так: «Крик, огласивший ночь! Сдавленное рыдание! Смех, вставший поперек горла!»

До 1910 г. Руо работал в основном над прозрачными акварелями в светлых тонах, используя технику интенсивного мазка. К его излюбленным сюжетам добавились сцены суда, напоминающие Домье. В 1910 г. состоялась первая выставка Руо в галерее Дрюэ. В 1913 г. все созданные им произведения приобретены Волларом.

В послевоенный период мастер постепенно отходит от акварели, отдавая предпочтение масляной живописи. Плотная, мерцающая пастозная масса покрывает поверхность его холстов, а черный контур подчеркивает изображение, подобно свинцовому каркасу витража. Руо снова обращается к религиозной тематике, в основном к теме Страстей Христовых. Между 1918 и 1929 гг. он выполняет множество рисунков. В последние десятилетия жиз-

ЖОРЖ РУО. *Купание. 1907*

ЖОРЖ РУО. *Клоун. Ок. 1907*

ни он неустанно возвращается к тем же сюжетам, постоянно добиваясь усиления выразительности.

Venturi L. Rouault. Genève, 1959. — *George Waldemar, Nouaille-Rouault G.* L'Univers de Rouault. Paris, 1971. — *Gourthion P.* Rouault. Paris, 1971.

РУССОЛО Луиджи (Портогруаро, 30.4.1885 — Черро де Левано, 4.2.1947). Занимаясь поначалу музыкой, он обратился к живописи как любитель в 1904—1905 гг. В Милане Руссоло вошел в круги литературного авангарда и познакомился с Маринетти, издававшим журнал «Поэзия». Руссоло стал сотрудничать в журнале. В 1909 г. начинается его дружба с Боччони. В следующем году он входит в число пяти художников, подписавших первый «Манифест живописи футуризма». Отныне он активно участвует в деятельности футуристов, однако нельзя сказать, что его творчество, довольно сдержанное, всецело принадлежит этому течению. В 1911 г. во время путешествия в Париж Северини знакомит его с близкими ему художниками. В 1913 г. Руссоло сотрудничает в футуристическом журнале «Лачерба», где публикует манифест «Искусство шума». После Первой мировой войны, в которой он участвовал как доброволец, поселяется в Париже; живопись этого периода тяготеет к реалистичности.

Zanovello Russolo M. Russolo, l'uomo, l'artista. Milano, 1958.

СЕВЕРИНИ Джино (Кортона, 7.4.1883 — Париж, 27.2.1966). Житель Рима с 1889 г., он, пытаясь заработать на жизнь, сменил не одну профессию: был рассыльным, бухгалтером, мелким чиновником. Одновременно посещал вечерние курсы живописи на Вилле Медичи. В 1901 г. Северини познакомился с Боччони, тот привел его в мастерскую Баллы. Балла, побывавший в Париже, заинтересовал Северини техникой дивизионизма. Желание глубже изучить творчество Сёра и неоимпрессионистов привело Северини в 1906 г. в Париж. Здесь он знакомится с Модильяни, Максом Жакобом, позже — с кубистами. Он не теряет связи с Италией, и в 1910 г. ему предложили подписать первый Манифест живописи футуризма. В том же году он едет в Милан и знакомит Боччони и Карра с техническими приемами кубизма. В 1912 г. он участвует в выставке футуристов, открывшейся в Париже и экспонировавшейся во множестве европейских городов. Когда началась война, художник находился в Париже: он посвятил несколько работ этому событию, которое футуристы всячески приветствовали; позднее, начиная с 1918 г., он стал ярко выраженным кубистом.

ДЖИНО СЕВЕРИНИ. *Танец «пан-пан» в Монико. 1959 – 1960 (вариант картины 1910 – 1911)*

Обладавший тонким чувством цвета, Северини никогда полностью не порывал с неоимпрессионизмом. Его искусство, отличающееся в целом декоративной выразительностью, постепенно склонялось к типично футуристической трактовке света и движения (художник не прошел мимо возможности наблюдать ночную жизнь большого города в кабаре и концертных залах); однако изображения танцующих у него всегда пронизаны лиризмом. Уже в начальный период творчество Северини многим обязано кубизму: художник разбивает плоскость картины на призматические поля и наносит на них краску точечными мазками.

Venturi L. Gino Severini. Roma, 1961. — *Pacini P.* Gino Severini. Firenze, 1966.

СЕРВАС Альберт (Гент, 4.4.1883 — Люцерн, 19.4.1966). Как и другие значительные представители экспрессионистского течения в Бельгии, Сервас учился в гентской Академии художеств, где познакомился с Фритсем ван ден Берге и Констаном Пермеке. Вместе с ними с 1904 г. входил во вторую волну артистической колонии Синт-Мартенс-Латема. В отличие от друзей, вскоре покинувших колонию, Сервас прочно обосновался там и лишь в 1945 г. поселился в Люцерне. Отталкиваясь от символизма и от искусства XV в., он стремился к монументальной экспрессивной форме, воплощая главным образом религиозные сюжеты. Писал также пейзажи и картины на темы из крестьянской жизни.

Haesaerts P. Lacthem-Saint-Martin, le village élu de l'art flamand. Bruxelles, 1965.

СМЕТ Густав де (Гент, 21.1.1877 — Дерль, 8.10.1943). Учился в гентской Академии художеств с 11 лет. Но художественную подготовку получил еще раньше благодаря отцу — фотографу и декоратору. В 1901—1913 гг. жил в колонии художников Синт-Мартенс-Латема, работал рядом с Пермеке, ван ден Берге и Сервасом. В 1914 г. едет в Нидерланды вместе с ван ден Берге и возвращается в Бельгию лишь в 1922 г. Именно в Нидерландах к нему приходит осознание художественных приобретений последнего десятилетия, и начиная с 1916 г. под влиянием Ле Фоконье он обращается к экспрессионизму. Пишет преимущественно пейзажи. Используя технику больших красочных пятен, отдает предпочтение коричнево-охристому колориту. Позднее в Бельгии его интересует повседневный труд людей — это основная тема картин де Смета; экспрессионистский опыт художника обогатился формами позднего кубизма.

Puyvelde L. van. Gustave de Smet. Antwerpen, 1949.

СУТИН Хаим (Смолевичи, под Минском, 1893/1894 — Париж, 9.8.1943). Сутин, по-видимому, единственный художник, на протяжении всего творческого пути создававший экспрессионистские произведения, полные взрывчатой силы. Младший из один-

ГУСТАВ ДЕ СМЕТ.
Ярмарка в деревне. Ок. 1930

ХАИМ СУТИН. *Сумасшедшая. Ок. 1921*

ХАИМ СУТИН. *Натюрморт с индюшкой. 1926*

надцати детей еврея-закройщика, он получил возможность учиться в вильненском Художественном училище, а спустя три года (1913) отправился в Париж. Здесь он поступил в мастерскую Кормона. В Лувре пристально изучал Тициана, Тинторетто, Курбе, позже — Эль Греко и Рембрандта. Но самое сильное впечатление произвели на него Сезанн, Ван Гог и Боннар. Сутину близки основные тенденции искусства экспрессионистов, в частности его друзей Модильяни и Шагала. В 1919 г. он впервые едет в местечко Сере в Пиренеях. Возвращается туда и в последующие годы и пишет там в общей сложности около 200 работ. Словно одержимый, не отрывая кисть от холста, он воплощает видения апокалипсических ландшафтов, изображает мир, обезображенный страданием. В этом Сутин сближается с Нольде, Кокошкой и Мейднером. Он, несомненно, полностью независим в своем развитии, цельность формы рождается лишь гармонией чувств.

В 1923 г. американский коллекционер Альфред Барнс приобрел множество полотен Сутина и тем самым поддержал его материально. С 1923 по 1925 г. художник работал в Кань-сюр-Мер, затем почти исключительно в Париже. В произведениях, созданных после 1923 г., эмоции взяты под контроль, карикатурность искажений смягчена, живописное пространство расширено. Сутин стремится к уравновешенному искусству, отсюда в некоторых полот-

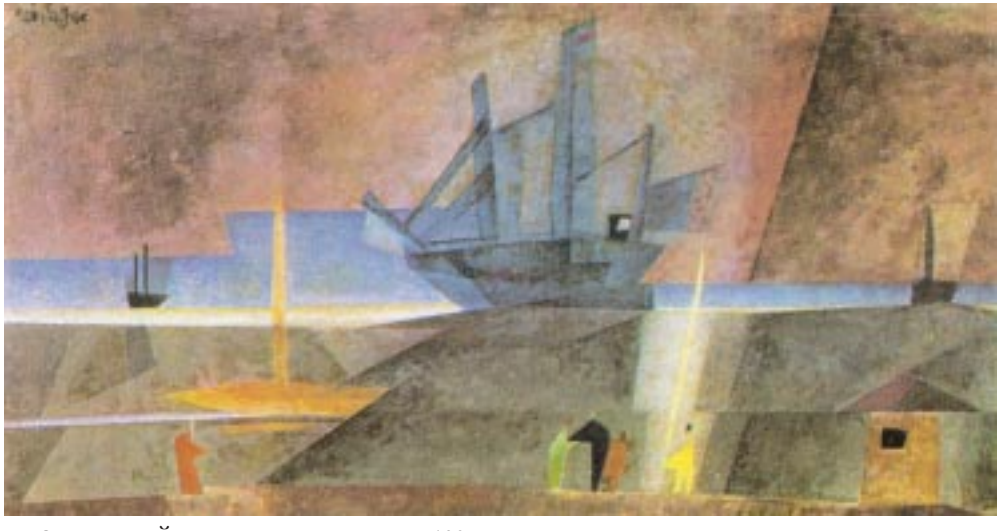
ХАИМ СУТИН. *Ободранная туша быка. Ок. 1925*

нах ощутимо влияние Курбе и Рембрандта. Он отрекается от своих ранних работ, пытается их уничтожить.

George Waldemar. Soutine. Paris, 1959. — *Castaing M., Leymarie J.* Soutine. Paris, 1963. — *Cogniat R.* Soutine. Paris, 1973.

ФЕЙНИНГЕР Лионель (Нью-Йорк, 17.7.1871 — Нью-Йорк, 13.1.1956). Это один из немногих художников, открыто признававших свою принадлежность к экспрессионизму. Он рассматривал живопись как «лучший способ реализовать глубинную экспрессию». Приехав в Европу в 1887 г., он учился сначала в гамбургском Художественно-ремесленном училище, затем в берлинской Академии и в 1892—1893 гг. в мастерской Коларосси в Париже. С 1894 г. работал в качестве карикатуриста в различных сатирических изданиях Берлина. Рисунки пользовались успехом, слухи о котором доходят до Америки, так что за Фейнингером быстро закрепилась слава виднейшего берлинского рисовальщика. Однако он этим не удовлетворен и с 1905 г. пишет в Веймаре и в Тюрингии, среди природы, где позже постоянно будет черпать мотивы для своей живописи. В 1906 г. он вновь отправляется в Париж к Коларосси, входит в круг учеников Матисса. В 1908 г. возвращается в Берлин, пишет картины с фантастичес-

ЛИОНЕЛЬ ФЕЙНИНГЕР. *Автопортрет. 1915*



ЛИОНЕЛЬ ФЕЙНИНГЕР. *Греза на реке. 1937*

◀
ЛИОНЕЛЬ ФЕЙНИНГЕР. *Велосипедисты. 1912*

ЛИОНЕЛЬ ФЕЙНИНГЕР.
Церковь на рыночной площади в Галле. 1930

кими персонажами, отмеченные влиянием фовизма. В 1911 г. Фейнингер предпринимает очередное путешествие в Париж — появление кубизма позволило ему прояснить свою эстетическую концепцию.

Однако его интересует не разложение форм, а объемность и насыщенность композиции. Кристаллическая структура его полотен позволяет достичь синтеза ритма, формы, перспективы и цвета. В 1912 г. он знакомится с художниками «Моста», завязывает дружеские отношения со Шмидтом-Ротлуффом, Хеккелем и Кубином. С 1913 г. он вновь в Тюрингии, разрабатывает близкие его сердцу архитектурные и пейзажные темы. Архитектура символизировала для него некий закон, мощь интеллекта, которым он искал адекватное выражение. В 1917 г. Герварт Вальден организовал в галерее «Штурм» первую ретроспективную выставку произведений Фейнингера, представив 111 картин, позволивших узнать и оценить его как живописца. В 1919 г. он стал профессором в веймарском Баухаузе.

Heiss H. Lyonel Feininger. Stuttgart, 1959.

ФИЛЛА Эмиль (Хропин, Моравия, 4.4.1882 — Прага, 7.10.1953). С 1903 по 1906 г. учился в пражской Академии художеств. Решающее влияние оказала на него выставка Мунка, проходившая в Праге в 1906 г. Под впечатлением от творчества Мунка Филла стремится достичь неистовой, первозданной силы выразительности. В 1907 г. он становится одним из учредителей группы «8» — первого авангардного объединения в Праге. С 1907 по 1914 г. неоднократно бывал во Франции, Италии, Германии, участвовал в выставках — например, в выставке «Зондербунда» (Кёльн, 1912 г.). В 1911 г. Филла входит в Союз художников, образованный с целью создать целостный стиль, соответствующий кубизму. Отныне для него образцом служит Пикассо, и Филла, художник технически изощренный, ориентируется на эволюцию кубизма в его творчестве.

ЭМИЛЬ ФИЛЛА. *Мужской портрет. 1907*

Emil Filla. Praga, 1938.

ФРИЕЗ Ашиль Эмиль Отон (Гавр, 6.2.1879 — Париж, 10.1.1949). Будучи лицеистом, он с 1892 г. посещал вечерние занятия в муниципальной художественной школе Гавра, где познакомился с Дюфи и Браком. В 1898 г. он получает стипендию, позволяющую обучаться в парижской Школе изящных искусств; поступает в мастерскую Бонна, где работает до 1904 г. В 1901 г. познакомился с Писсарро и Гильоменом. Под их влиянием обратился к им-

прессионизму. С 1903 г. выставлялся в Салоне независимых, с 1904 г. — в Осеннем салоне. В том же году сблизился с Матиссом и под его влиянием занялся изучением чистого цвета. Эволюции к фовизму способствовали поездки на юг Франции. В 1904 г. он писал в Шасси, в 1905-м — в Ля-Сьота, в 1906-м — в Фалезе вместе с Дюфи и в Антверпене с Браком, в 1907 г. — вновь с Браком в Ля-Сьота.

В 1906 г. художник заключает договор с галереей Дрюэ, покупающей все его произведения. В 1909 г. он отправляется вместе с Дюфи в Мюнхен; пишет виды города, тщательность построения которых свидетельствует об отходе живописца от проблематики чистого цвета. Он никогда не использовал резких контрастов. Его колорит сдержан, округлые линии, подчеркивающие рисунок, не отклоняются от традиционных пропорций. Его живопись изменяется под влиянием Сезанна. По признанию художника, 1908 год означал для него отказ от идей периода чистого цвета, начавшегося в 1904 г.: цвет утратил главенствующую роль в его кар-

ОТОН ФРИЕЗ. *Женщина на зеленом диване. 1927*

ОТОН ФРИЕЗ.
Портрет Фернана Флёре. 1907

ЭРИХ ХЕККЕЛЬ. *Автопортрет. 1917*

тинах, а форма обрела новую жизнь в гармонии цвета и объема.

Brielle R. Othon Friesz. Paris, 1930. — *Gauthier M.* Othon Friesz. Genève, 1957.

ХЕККЕЛЬ Эрих (Дёбельн, Саксония, 31.7.1883 — Родольсфиелле, на Баденском озере, 27.1.1970). Хеккель и Шмидт-Ротлуфф подружились в 1901 г. в лицее Хемница и начали рисовать и заниматься живописью вместе. В 1904 г. Хеккель переезжает в Дрезден, где изучает архитектуру. Он встречает здесь Кирхнера и Блейля; в 1905 г. они вчетвером основывают объединение «Мост». Не завершив архитектурного образования, Хеккель всецело посвящает себя живописи.

Хеккель, с его взглядами идеалистического характера на дружбу и общину художников, был гарантом сплоченности объединения; взяв на себя административные функции, он фактически стал его организатором. Совместная работа с друзьями, к которым в 1906 г. присоединились Пехштейн и Нольде, была важна для Хеккеля еще и потому, что позволяла осознать близость Ван Гогу с его стихийной манерой самовыражения. Однако вскоре Хеккель понимает, что не сможет достичь завершенности стиля, основываясь лишь на интуиции.

Летом 1907 г. он впервые едет на побережье Северного моря в Дангаст вместе со Шмидтом-Ротлуффом. Общение с природой в ее первозданности и свойственная Хеккелю интеллектуальная строгость лежат в основе разработанного в 1908 г. стиля, сочетающего монументальность и лаконизм. Весной 1909 г. художник отправляется в Италию. Лето проводит с Кирхнером на Морицбургских озерах, а осенью вме-

сте со Шмидтом-Ротлуффом снова едет в Дангаст. Благодаря путешествию в Италию он приближается к цели своих поисков. Особое впечатление произвело на него искусство этрусков, в котором он увидел свой идеал строгости, простоты и одухотворенности. В 1910 г. Хеккель еще пишет в характерной для «Моста» плоскостной технике: создает строгую замкнутую композицию, заполняя плоскость холста красочными пятнами, обведенными по контуру резкими нервными линиями. Сила эмоций, присущая Хеккелю, выражена в суровой, скупой и неожиданно резкой форме. Работая на Морицбургских озерах и в Дангасте, художник пишет пейзажи, городские виды, обнаженную натуру, купальщиц, жанровые сцены. В 1911 г. он работает на побережье Балтийского моря в Прерове, где писал также Явленский. Осенью этого года Хеккель, как и его друзья, поселяется в Берлине; он берет на себя ведение дел в мастерской Отто Мюллера. Перемена обстановки никак не отражается на его творческих пристрастиях. В отличие от Кирхнера, он мало интересуется бурной жизнью большого города и продолжает работать над темами, не связанными с современностью. Его взор по-прежнему

ЭРИХ ХЕККЕЛЬ. *Лежащая женщина. 1909*

обращен к многоликости природы, круговороту времен года, к жизни людей — их надеждам, радостям, горестям. Его кистью движут теплые, гуманные чувства.

1912 год для него богат встречами — в частности, с Макке и Марком; тогда же начинается дружба с Фейнингером. Но главное событие года — выставка «Зондербунда» в Кёльне, где Хеккель и Кирхнер работали над оформлением часовни. В 1913 г. члены «Моста» обособляются друг от друга, и Хеккель начинает выставляться самостоятельно. Он продолжает свои поиски, строит картину, создавая напряжение между взаимно уравновешенными массами. Он использует и открытия кубизма, претворяя их в угловатых, нескладных композициях, позволяющих, однако, достичь совершенно особого светового эффекта. Отблески, преломление лучей, отражения принимают кристаллические формы; зрителю передается прозрачность атмосферы, так что небо, земля, вода и человек соединяются в неповторимую выразительную формулу.

В 1914 г. Хеккель идет на фронт добровольцем; он направлен санитаром во Фландрию. Там он встречается с Бекманом, знакомится с Энсором. Командир Хеккеля, Бекмана и других художников — искусствовед Вальтер Кезбах,

ЭРИХ ХЕККЕЛЬ. *Пейзаж в окрестностях Дрездена. 1910*

ЭРИХ ХЕККЕЛЬ. *Брат и сестра. 1911*

который организует прохождение службы таким образом, что они получают возможность раз в три дня заниматься творчеством. В 1918 г. Хеккель возвращается в Берлин. Его живопись развивается в установленных им для

себя тематических рамках в соответствии со стремлением художника запечатлеть в искусстве вечное и универсально значимое.

Kohn H. Erich Heckel. Aquarelle und Zeichnungen. München, 1959.

ШАГАЛ Марк (Витебск, 7.7.1887 — Сен-Поль-де-Ванс, 29.3.1985). Вырос в большой бедной семье. Простая жизнь в условиях строгого соблюдения еврейских обычаев способствовала развитию глубокой религиозности, которая, наряду с воспоминаниями о мире деревни, окрасила все его творчество. В 1905 г. в Витебске начинается его художественное образование под руководством Иегуды Пена, затем Шагал посещает школу Императорского общества покровительства искусствам в Санкт-Петербурге. В 1908 г. он переходит в школу Званцевой, где его учителем становится Лев Бакст, обративший внимание ученика на Сезанна, Ван Гога и Гогена.

В 1910 г. Шагал получает скромную субсидию для поездки в Париж. Под влиянием фовистов его живопись приобретает экспрессивный, насыщенный колорит. В 1911 г. он осознает свою общность с Леже, Делоне, Глезом, Модильяни, начинает сближаться с кубизмом. Использование цвета, тяготеющее к абстрактности, и принцип симультанности (одновременности) помогают художнику разработать особый способ организации событий и воспоминаний в сложном пространстве картины. В 1911 г. он впервые выставляется в Салоне независимых, в 1912 г. — в Осеннем салоне.

Он становится другом поэта Блеза Сандрара, нередко придумывающего названия для фантастических композиций Шагала. В 1913 г. художник знакомится с Аполлинером и Вальденом, устраивающим в 1914 г. первую выставку произведений Шагала в берлинской галерее «Штурм». Искусство Шагала, в котором стремление непосредственно передать внутренний опыт преобладает над чисто формальным поиском, родственно творчеству немецких экспрессионистов.

В 1914 г. Шагал возвращается в Витебск, остановившись по пути в Берлине. Начало войны мешает ему вернуться в Париж. В России он накапливает воспоминания; пишет в манере, более близкой к реалистической, не отказываясь от кубистской манеры организации полотна. В 1917 г., после Октябрьской революции, Шагал назна-

МАРК ШАГАЛ.
Автопортрет перед мольбертом. 1914

МАРК ШАГАЛ. *«Голубые» любовники. 1914*

чен комиссаром по делам искусства в Витебске. Он основывает здесь художественную школу и становится ее директором. Из-за расхождений с Малевичем в 1920 г. он отходит от дел, а в 1922 г. уезжает в Париж. Здесь он зна-

МАРК ШАГАЛ. *Суббота. 1909*

комится с участниками нового движения — сюрреализма. Шагала приглашают примкнуть к нему, но, несмотря на личные симпатии и сходство с сюрреалистами в духе творчества, Шагал не принимает их доктрину. Он дорожит своей свободой и предпочитает верность воображению, богатому фантастическими образами, что позволяет художнику развивать искусство, связанное корнями с родным ему фольклором.

Schmidt G. Chagall. Basel, 1955. — *Brion M.* Marc Chagall. Paris, 1959. — *Meyer F.* Marc Chagall. Paris, 1964. — *Maritain R.* Chagall ou l'orage enchanté. Paris, 1965. — *Cassou J.* Chagall. Paris, 1966.

ШИЛЕ Эгон (Тульн, 12.6.1890 — Вена, 31.10.1918). Талант Шиле был замечен его лицейскими преподавателями: вопреки воле родителей они добились зачисления Шиле в 1906 г. в венскую Академию художеств. В следующем году у него появляется собственная мастерская. Познакомившись с Густавом Климтом, Шиле был очарован его искусством. Однако общение с элегантными персонажами Климта не мешает Шиле разрабатывать свой аскетический стиль, легко узнаваемую суровую и резкую манеру. В 1909 г. он уходит из академии и вместе с Гютерсло, Пешкой и Файштауэром образует «Группу нового искусства». В том же году первая выставка группы привлекает к нему внимание нескольких коллекционеров, составивших в дальнейшем круг верных друзей художника и постоянных покупателей его произведений. С 1910 г. он обретает в экспрессионизме возможность откровенного, патетичного, бескомпромиссного и непосредственного раскрытия души: его искусство можно назвать подлинно экспрессионистским. Шиле вдохновлялся творчеством Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Ходлера и Мунка. Его персо-

ЭГОН ШИЛЕ. *Автопортрет. 1911*

ЭГОН ШИЛЕ. *Окраина. 1918*

нажи погружены в свои страдания, замкнуты в себе, они выражают тоску, муку, отчаяние. В тематике его рисунков и живописных полотен преобладает образ человека, портрет; Шиле пишет также пейзажи — заброшенные, безжизненные города и селения.

Вместе с тем его рисункам и акварелям присуща ярко выраженная, подчас нарочито грубая эротика; судебные власти признали ее чрезмерно откровенной, и в 1912 г. Шиле был осужден за распространение аморальных рисунков. В 1911 г. состоялась первая персональная выставка художника в Вене; он становится членом мюнхенской группы «Зема», к которой принадлежали также Клее и Кубин. Позднее Шиле участвовал во множестве выставок в Германии, в Мюнхене же в 1913 г. представил ретроспективу своего творчества. Сотрудничал с берлинским журналом «Акцион» (более политически ангажированном, чем его конкурент «Штурм»), в 1916 г. посвятившим художнику специальный номер.

В 1915 г. Шиле призван на военную службу, однако, проходя ее в основном в Вене, он не был лишен возможности работать. В 1918 г. венский Сецессион

организовал выставку, где были представлены работы разных лет. Она имела большой художественный и финансовый успех. Однако художник не смог им воспользоваться: в октябре 1918 г. Шиле и его жена умерли от испанки.

Leopold R. Egon Schiele, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Salzburg, 1972. — *Comini A.* Egon Schiele. Paris, 1976.

ШМИДТ-РОТЛУФФ Карл (Ротлуфф, близ Хемница, 1.12.1884 — Берлин, 10.8.1976). Окончив лицей Хемница, Шмидт-Ротлуфф, как и Франц Марк, намеревался изучать теологию, но все же последовал примеру Хеккеля и отправился в Дрезден, чтобы заняться архитектурой. Два друга познакомились в литературном кружке Хемница. Вскоре они открыли, что помимо склонности к поэзии их объединяет также интерес к живописи, и стали рисовать вместе.

Когда в 1905 г. Шмидт-Ротлуфф приехал в Дрезден, то вместе с соучениками Кирхнером, Блейлем и Хеккелем основал художественное объединение «Мост». Именно Шмидт-Ротлуфф, горячий почитатель Ницше, как и его друзья, предложил название группы, по-видимому навеянное четвертым предисловием к книге «Так говорил Заратустра»: «Величие человека в том, что он — мост, а не цель; достойным любви в человеке может быть то, что он представляет собой переход и упадок». Шмидт-Ротлуфф убедил Нольде, которого он посетил на Альзене в 1906 г., стать членом объединения и переписывался с Мунком по поводу его вступления в группу.

Несмотря на активную деятельность в группе, он всегда держался несколько особняком: редко бывал в коллективных мастерских, не принимал участия в творческих поездках на Морицбургские озера под Дрезденом. С 1907 по

КАРЛ ШМИДТ-РОТЛУФФ.
Автопортрет. 1914

КАРЛ ШМИДТ-РОТЛУФФ.
Предвесенняя пора. 1911

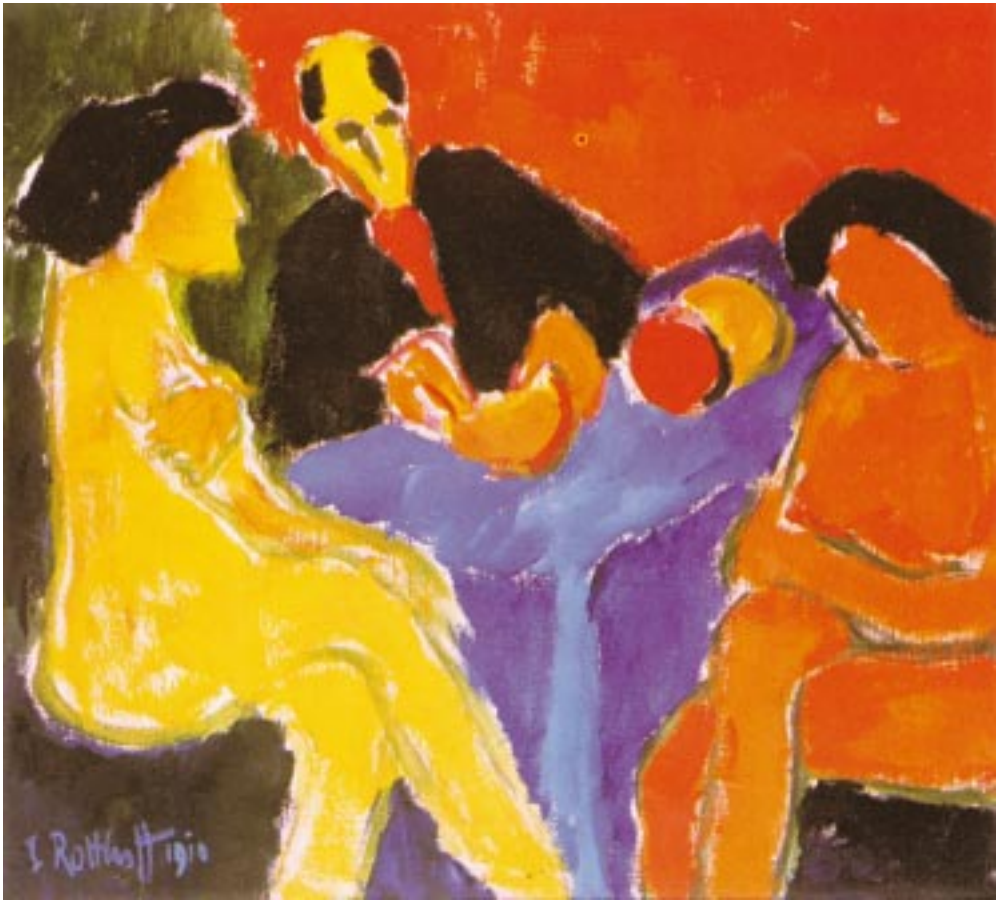
КАРЛ ШМИДТ-РОТЛУФФ. *Лофтхус. 1911*

1912 г. он проводил летние месяцы в Дангасте (Ольденбург) в обществе Хеккеля. В отличие от своих друзей Шмидт-Ротлуфф устраивал персональные выставки: в 1907 г. в Брауншвейге, затем в Гамбурге, в то время как остальные выставлялись только в составе группы вплоть до ее распада в 1913 г.

Шмидт-Ротлуфф был по натуре сдержан и замкнут, что помогало ему сосредоточиться на творчестве, которому он целиком посвятил себя. Что касается тематики его полотен, то это главным образом пейзаж; сюжеты, связанные с большим городом, художника не привлекали. До 1912 г. портрет в его творчестве встречается редко, тогда как в искусстве его друзей этот жанр занимает значительное место. «Свежий воздух Балтики послужил источником монументального импрессионизма, особенно у Шмидта-Ротлуффа», — писал в 1913 г. Кирхнер в хронике «Моста», охарактеризовав таким образом мощную манеру письма, выража-

ющую огромную силу воли, с помощью которой художник добивался цельности произведения. Однако динамичный мазок, заимствованный у Ван Гога, к 1910 г. сменился техникой сочетания крупных цветовых пятен, послужившей, с одной стороны, усилению монументального начала, с другой — упрощению формы. Как вершину творчества художника отметим картины, написанные в 1911 г., во время путешествия по Норвегии.

Тогда, как и многие из друзей, он переехал из Дрездена в Берлин, где прожил затем всю жизнь. Он испытал разные художественные влияния, анализировал и сопоставлял разные тенденции. Его попытки сближения с абстрактным искусством и кубизмом ограничились несколькими произведениями. В портретах, в натюрмортах он стремился скорее к четкому выявлению предмета, к более точному определению его пространственных пара-



КАРЛ ШМИДТ-РОТЛУФФ. *Перерыв в мастерской. 1910*

КАРЛ ШМИДТ-РОТЛУФФ.
Песчаная отмель и отлив. 1912

метров, но при этом не хотел разрушать «плоскостную» технику организации живописного пятна. Решение проблемы было найдено в 1913 г. в Ниддене, на побережье Балтики, где художник пришел к своего рода «символико-геральдическому стилю». Композиционно человеческие фигуры и элементы пейзажа сведены к изображениям равной значимости, скомпонованным таким образом, что они сливаются в некое символическое целое. В 1914 г. Шмидт-Ротлуфф открывает новый для себя пейзаж, когда попадает в Ховахт, на балтийское побережье Гольштейна. Созданные здесь картины разрушают гармоническое единство, соединяющее человека с природой; человеческие фигуры — впервые у Шмидта-Ротлуффа — несут на себе печать глубинного неблагополучия. С 1915 по 1918 г. призванный в армию художник воюет на русском фронте. Военная тематика не отразилась в его творчестве (живописец всегда обращался к вневременным, далеким от актуальности сюжетам), однако он не мог скрыть пережитого потрясения. Все яснее Шмидт-Ротлуфф осознает, по собственному признанию, «напряжение между потусторонним и здешним» и пытается в послевоенный период найти в своем существовании объективное начало.

Grohmann W. Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart, 1956.

ЭРБСЛЁ Адольф (Нью-Йорк, 27.5.1881 — Иршенхаузен, под Мюнхеном, 2.5.1947). Родился в немецкой семье в Нью-Йорке, провел детство в Вуппертале. В 1910 г. поступил в Академию художеств Карлсруэ, собираясь стать портретистом. Познакомился и подружился с Александром Канольдтом. В 1904 г. поселяется в Мюнхене,

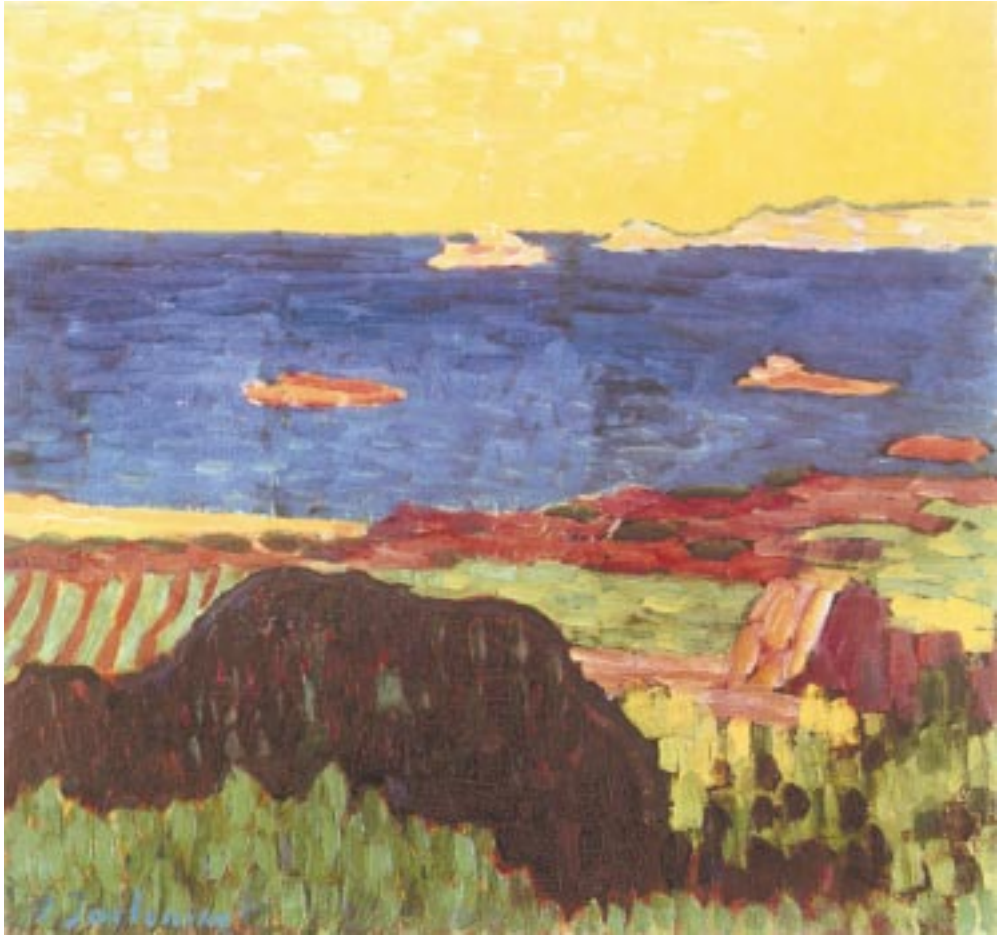
АДОЛЬФ ЭРБСЛЁ.
Обнаженная с подвязкой. 1909

занимается под руководством Хертериха в Академии художеств. Ар нуво, пуантилизм, Ван Гог, Сезанн определили последовательные этапы его творческого пути. В 1909 г. он участвует в создании Нового союза художников Мюнхена, а в 1911 г. становится его руководителем (после ухода Кандинского и Марка). Дружеские отношения с Явленским сыграли решающую роль в его творческом формировании; Эрбслё использует ту же палитру, несколько ее утяжеляя, ту же манеру подчеркивать контур изображения замкнутой линией. Некоторая скованность его композиций усиливается под влиянием кубизма, построение картин становится все более жестким. После войны Эрбслё пишет в стиле «новой объективности».

ЯВЛЕНСКИЙ Алексей фон (Алексей Георгиевич) (Торжок, 13 (25).3.1864 — Висбаден, 15.3.1941). Сын русского полковника, он, естественно, должен был готовиться к военной карьере. В 1877 г. поступает в Московское кадетское училище, в 1882-м — в Александровское военное училище. В 1884 г. назначен младшим офицером в Московский пехотный полк. Он был знаком с художниками, начал копировать картины Третьяковской галереи. В 1887 г. просит зачислить его в санктпетербургскую Академию художеств. Поскольку материальное положение не позволяло ему оставить службу в армии, он хлопочет о переводе в Санкт-Петербург и получает новое назначение в 1889 г.

В 1890 г. Явленский знакомится с крупнейшим русским художником того времени Ильей Репиным, тот представляет его своей частной ученице Марианне Веревкиной, уже известной художнице. В 1896 г. Явленский выходит в отставку в чине капитана и уезжает жить в Мюнхен вместе с Веревкиной. Они записываются в академию Ажбе, где встречают Кандинского. Вскоре Явленскому становится ясно, что цвет — единственное адекватное его темпераменту выразительное средство, с помощью цвета он пытается достичь эффекта гармонии. В 1903 г. он едет в Нормандию и в Париж; участвует в выставках мюнхенского и берлинского Сецессиона. В эмоциональном использовании цвета следует за Ван Гогом (в 1904 г. Явленский приобрел одну из его картин). В 1905 г. работает в Бретани, пишет в нарочито пуантилистской манере, яркими красками и в том же году выставляет новые работы в Осеннем салоне, одновременно с фовистами. По его убеждению, цвет не должен быть средством изображения, изображаемое вызывает к жизни цветовые сочетания, придающие форму впечатлениям художника и «душе вещей». Эти сочетания должны создавать гармонию,

АЛЕКСЕЙ ЯВЛЕНСКИЙ.
Автопортрет. 1909



АЛЕКСЕЙ ЯВЛЕНСКИЙ. *Средиземноморский берег. 1907*

подчеркнутую диссонансами, и «передавать бытие вещей, которых нет», полагал художник. Подобное представление о живописи полностью совпадает с программой фовистов, с творчеством которых он познакомился благодаря Матиссу.

В 1906 г. Явленский вновь выставляется в Осеннем салоне, а в 1907 г. приезжает в Париж, чтобы работать в мастерской Матисса. Тогда же укрепляются дружеские отношения с Кандинским — они вместе пишут в Мурнау летом 1908 г. В то лето Явленский создает грандиозные пейзажи с тщательно разработанной композицией: яркие цветовые массы, подчеркнутые темным контуром, образуют единую плоскостную структуру. Картины этого периода, подобно натюрмортам, лишены

повествовательности, в них отсутствует изображение пространства, мотивы легко взаимозаменяются и сами по себе не имеют значения. Форма — результат синтеза впечатлений, вызванных внешним миром, и чувств, составляющих внутренний мир художника.
Явленскому понадобилось больше времени, чтобы достичь успеха в портретах. Тем не менее после 1911 г. ему удается и в портрете упростить предмет изображения. Внимание живописца все более сосредоточивается на лице персонажа, и прежде всего — на глазах, которые становятся главным мотивом изображаемого. Так форма укрупняется и насыщается смыслом.
В 1909 г. Явленский стал одним из соучредителей Нового союза художников Мюнхена; остался членом союза даже после ухода Кандинского и Марка. По этой причине он не участвовал в выставках «Синего всадника» в Мюнхене, однако человеческие и творческие связи с друзьями сохранились, и с 1912 г. они вновь выставляются вместе.
В 1911 г. Явленский в последний раз побывал в Париже, виделся с Матиссом и ван Донгеном. Лето этого года провел в Прерове на Балтийском побережье, где работал также Хеккель. В порыве воодушевления художник создал здесь пейзажи, по форме сопоставимые с работами Нольде (Явленский сам сознавал это). По пути «материальной живописи» он дальше двигаться не мог.
В 1914 г. ему приходится уехать из Германии; он поселяется в Сен-Пре на берегу Женевского озера. Там, продол-

АЛЕКСЕЙ ЯВЛЕНСКИЙ.
Девушка с пионами. 1909

АЛЕКСЕЙ ЯВЛЕНСКИЙ.
Последний свет. 1918

АЛЕКСЕЙ ЯВЛЕНСКИЙ. *Натюрморт со столом. 1905*

жая свои поиски, он пишет картины малого формата, бесконечно варьируя две темы: окружающий пейзаж и человеческое лицо, которому он стремится придать умиротворенное выражение, печать веры и глубокой внутренней жизни. (С приходом к власти нацистов Явленский из-за постоянных преследований покончил жизнь самоубийством. — *Ред.*)

Weiler C. Alexej von Jawlensky. Köln, 1959.

Скульптура

Скульптура развивается гораздо медленнее, чем живопись, главным образом в силу экономических причин (недостаток заказов, высокие цены на материалы). Скульпторы непосредственно испытывают на себе последствия этого обстоятельства: они вынуждены не только ограничивать себя в поисках нового, но и приостанавливать работу над созданием своих произведений, поскольку выполнение каждого из них требует длительного времени. Лишь после революции 1917 г. в России и Ноябрьской революции 1918 г. в Германии была поставлена задача интеграции скульптуры в общественную жизнь — задача, которая, в частности, привлекла внимание немецких скульпторов, объединившихся в группу «Ноябрь» (Хётгер, Эми Рёдер, Гарбе, Макс Краузе, Милли Штегер, Беллинг, Матаре).

Связаны ли глубинные причины слабости экспрессионизма в области скульптуры с незначительностью места, которое в начале века занимал этот вид искусства на художественном рынке? Ведь речь идет об объективном факте: в Германии, как и в других странах, скульпторы, называвшие себя экспрессионистами, были немногочисленны, а к подлинным экспрессионистам среди них принадлежали единицы. Факт этот тем более удивителен, что в эпоху распространения экспрессионизма в Германии скульптура переживает перемены, схожие с переменами, уже затронувшими живопись: прежде всего отказ от подражания природе. Заявляют о себе крупные мастера в этой области искусства: Архипенко, Бранкузи, Эпстайн, Надельман, Дюшан-Вийон; однако ни один из них не может быть назван экспрессионистом в истинном смысле слова. Ни одного скульптора с мировым именем не выдвинули существовавшие тогда в Германии художественные объединения. Привлекают внимание лишь несколько фигур — среди них Барлах, Фрёйндлих и Лембрук.

В действительности в скульптуре, как и в других сферах искусства, понятие экспрессионизма не отличается ясностью. Иногда его связывают с общим духом эпохи, и в таком случае к экспрессионизму имеет отношение все, что делается модернистами, от Архипенко до Пикассо, от Арпа до Генри Мура. Иногда

ВИЛЬГЕЛЬМ ЛЕМБРУК. *Коленопреклоненная, опирающаяся на руки*

в экспрессионизме подчеркивают черты, отличающие его от других течений. В Германии преобладает первая тенденция; отсюда с очевидностью следует вывод, что и скульптура была восприимчивой к экспрессионизму, иначе говоря, просто отвергала все традиционное. Вторая тенденция сводится к тому, что экспрессионизм определяют как интенсивную выразительность формы, тяготеющую к деформации и абстракции и обусловленную внутренней потребностью художника. Эта характеристика, разделяемая сегодня почти всем международным сообществом художественных критиков, проводит таким образом грань между искажением формы, вызванным пластической задачей (как, например, в кубизме), и деформацией, связанной с глубинным порывом, с внутренними импульсами, получающими выражение в спонтанности творчества.

В Германии между этими двумя тенденциями не было четкого разграничения, поскольку они заявляли о себе параллельно. Кроме того, обе тенденции представляли собой реакцию на господствующий неоклассицизм Адольфа фон Гильдебранда и его эпигонов. При этом одни художники обращаются к формам древнего искусства и воспроизводят их в крайне искаженном виде, впадая порой в безудержный маньеризм, или подражают африканской скульптуре (это касается членов объединения «Мост»); другие же ведут автономные поиски совершенно нового языка (линия Архипенко). Среди первых выделяются лишь Барлах и Лембрук. Ко вторым следует отнести, наряду с Освальдом Херцогом и Вильямом Вауэром, Рудольфа Беллинга, в дальнейшем примкнувшего к абстрактному искусству.

Всех их объединяет одно открытие: скульптура обладает внутренней динамикой. Присущая ей энергия наделяет ее жизнью. Отныне в пластике приоритет отдается движению и ритму. Следуя за Роденом, создавшим около 1910 г. многочисленные изображения танцующих фигур, такие мастера, как Гарбе, с одной стороны, Архипенко, Беллинг, Вауэр — с другой, обращаются к теме танца. У некоторых художников скульптура словно живет внутренним ритмом, у других те же поиски движения приводят к упрощению форм вплоть до абстракции.

Следует отметить, что, несмотря на скромность достигнутого, экспрессионизм и в этой области открыл немецким художникам путь к модернизму. Экспрессионизм дал Германии выдающихся скульпторов столетия: Барлаха и Лембрука. Именно атмосфера экспрессионизма, получившая отражение в устремлениях этих художников, способствовала расцвету их творчества. Таким образом, и в области скульптуры экспрессионизм принес свои, пусть скромные, плоды. В конечном счете никакое другое художественное течение не привело в Германии к небывалому подъему скульптуры.

За пределами Германии экспрессионизм как стиль почти не обогатил этот вид искусства. Все же нужно упомянуть имена некоторых художников, ведущих поиски в экспрессионистском русле. В Бельгии это прежде всего Оскар Йесперс (1887—1970) — отметим, в частности, надгробный памятник поэту ван Остайену, выполненный в граните в 1931 г. (Антверпен). Назовем также Жермену Ришье, чье творчество проникнуто идеей смерти и непреодолимыми апокалипсическими предчувствиями; Цадкина (1890—1967), к 30-м годам отошедшего от кубизма и пытающегося с новой силой передать движение; Этьен-Мартена, с его причудливыми переплетениями корней; Альфио Кастелли (Италия), С. Брэндона Керла (США) и Э. Неизвестного (Россия).

АРХИПЕНКО Александр Порфирьевич (Киев, 30.5 (11.6).1887 — Нью-Йорк, 25.2.1964). Вначале, с 1902 по 1905 г., он посещал художественное училище в родном городе. Затем приехал в Москву, а с 1908 г. он живет в Париже, вращаясь в кругу художников современного авангарда (Леже, Шагал, Модильяни). Архипенко открывает здесь курсы ваяния. Он создает свой индивидуальный стиль, используя технику моделирования полых форм. От кубизма (его «Черный торс» 1909 г. считается первой кубистской скульптурой) он переходит к своеобразному абстрактному экспрессионизму, тяжелые массы классической скульптуры сменяются экспрессивно-упрощенными формами. Этот этап приводит к абстракции. Отбрасывая подражание природе, художник разрабатывает ав-

АЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО.
Матч по боксу. 1935

АЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО.
Задрапированная женщина. 1911

тономный пластический язык. В 1920—1923 гг. Архипенко преподает в Берлине, затем эмигрирует в США, где остается до конца жизни. Его влияние на немецких художников было значительным. Благодаря ему скульптура начала освобождаться от натурализма. Освальд Херцог высоко оценивал, в частности, «Боксерский поединок» Архипенко (1913—1914), где энергия, напряжение, движение двух боксеров переданы в пластике объема и поверхности. В действительности то, что в Германии считалось экспрессионизмом Архипенко, означало скорее отход от классических законов ваяния и синтез разных модернистских течений (кубизма, футуризма, предвестий конструктивизма) в некоторых произведениях 1910—1914 гг. Однако поиски экспрессии продиктованы здесь исключительно пластическими задачами, а не выражением внутреннего мира художника.

Däubler T., Coll I. Archipenko-Album. Potsdam, 1921. — *Schacht R.* A. Archipenko. Berlin, 1924.

БАРЛАХ Эрнст (см. биографию на с. 44—45). Драматург и прозаик, живописец и скульптор, во всех этих видах творчества Барлах прежде всего ищет возможности выразить себя. После путешествия по России (1906) он выставляет свои работы в берлинском Сецессионе (1907, 1908), затем в Дрездене

ЭРНСТ БАРЛАХ. *Аскет. 1925*

ЭРНСТ БАРЛАХ. *Флейтист. 1936*

(1908). В 1910 г. он поселяется в Гюстрове близ Ростока, где проводит всю свою жизнь. В 1933 г. нацисты объявляют его искусство дегенеративным! Глубоко потрясенный, Барлах продолжает свою работу. В 1937 г. он создает скульптуру под названием «Дурной год 1937». Она изображает фигуру стоящей женщины, измученной, но не склонившейся перед варварством.
Искусство Барлаха, часто исполненное мистических, религиозных чувств, близко эстетике экспрессионизма, поскольку предлагаемые художником формы обусловлены внутренним порывом. Но Барлах всегда оставался самим собой, не примыкая ни к каким течениям. Он утверждал собственную индивидуальность, будучи современником экспрессионизма и его эволюции. Массивные, тяжелые объемы его скульптур отличаются в то же время собранностью, сосредоточенностью, в каждой детали автор достигает максимальной выразительности.
В 1952 г. Брехт писал в связи с выставкой Барлаха: «Я считаю Барлаха одним из величайших скульпторов, родившихся в Германии. Движение, смысл того, что оно выражает, техническое мастерство, величие без напыщенности, красота без прикрас, гармония без пошлости, сила без грубости делают его произведения шедеврами».

Franck H. Ernst Barlach. Stuttgart, 1962. — *Hewicker F., Stubbe W.* Ernst Barlachs Plastik. München, 1962.

БЕЛЛИНГ Рудольф (Берлин, 26.8.1886 — Мюнхен, 9.6.1972). Сначала ученик Петера Брёйера в Берлине, затем был близок к кругу Вальдена и журналу «Штурм». В 1918 г. стал

РУДОЛЬФ БЕЛЛИНГ. *Тройной аккорд. 1919*

одним из основателей группы «Ноябрь». Во времена нацизма эмигрировал в Турцию, преподавал в стамбульской Академии художеств.
Вдохновленный социальными проблемами (Беллинг был другом Бруно Таута), он разделял политические взгляды многих экспрессионистов. Что касается стиля его работ, то он, скорее, склонялся к кубизму, а позднее, под влиянием Архипенко, к абстракции. Его новаторство заключается в стремлении передать в формах внутреннее движение. Творчество Беллинга, по существу, ставит перед немецкой скульптурой новые проблемы — проблемы взаимодействия между пространством, движением и телом.

РУДОЛЬФ БЕЛЛИНГ. *Танцовщица. 1916*

ВАУТЕРС (ВУТЕРС) Рик (Мехелен, 2.8.1882 — Амстердам, 11.7.1916). Сын скульптора, Ваутерс стал заниматься ваянием в мастерской отца. Он учился рисованию в Академии художеств Мехелена, а в 1902 г. поступил в брюссельскую Академию художеств, в мастерскую скульптора К. ван дер Стаппена. В 1907 г. он поселяется в Бутсфорте. Одновременно занимается скульптурой и живописью. Сильное влияние на его творчество оказывает Энсор. В 1912 г. Ваутерс устраивает первую выставку своих произведений в Брюсселе и уезжает в Париж. Роден, импрессионисты и особенно Сезанн производят на него огромное впечатление. В дальнейшем он стремится к синтезу творческих влияний Энсора и Сезанна. В 1914 г. призван в армию, вскоре взят в плен в Нидерландах. Ему удавалось, однако, продолжать работу до 1915 г. Тяжелая болезнь сразила художника, олицетворявшего собой большие надежды молодого бельгийского искусства.

Avermaete R. Rik Wouters. Bruxelles, 1963.

ВАУЭР Вильям (Обервизенталь, 26.10.1866 — Берлин, 10.3.1962). Он был живописцем, скульптором, художественным критиком и театральным режиссером. Друг Вальдена, он поставил одну из его пьес: «Четыре смерти Фамьетты». Учился в академиях ху-

ВИЛЬЯМ ВАУЭР. *Танец. 1918*

дожеств в Берлине, Дрездене и Мюнхене. К девяностолетнему юбилею мастера в 1956 г. в Берлине открылись две ретроспективные выставки его произведений. Вильям Вауэр, как и Рудольф Беллинг, главным образом стремился передать в формах внутреннее движение. Предельная стилизация формы была для него средством достичь максимальной экспрессии. Вауэр — один из представителей абстрактного экспрессионизма, проявившегося в кругу художников, близких к журналу «Штурм».

ГУТФРЁЙНД Отто (Двур Кралове, Чехословакия, 1889 — Прага, 1927). Изучал декоративное искусство в Праге. В 1909 г. приехал в Париж, где посещал мастерскую Бурделя. Тогда же познакомился с первыми кубистскими произведениями Брака и Пикассо. Вернувшись в Прагу в 1911 г., стал одним из пропагандистов кубизма, организовав группу молодых мастеров пластического искусства. Во время Первой мировой войны жил в Париже; вернулся в Прагу лишь в 1919 г. Гутфрёйнд стал проводником модернизма в чешском ваянии. В 1911 г. его скульптуры связывало с экспрессионизмом ощущение глубокого внутреннего напряжения («Тревога», «Иов», «Гамлет», «Дон Кихот»). От этих интенсивно выразительных форм в 1912 г. он переходит к кубизму (например, «Обнявшиеся фигуры»). Его стиль иногда определяли как кубоэкспрессионизм, но, кроме того, Гутфрёйнд разделял упование экспрессионистов на преобразование общества, а с 1919 г. он ставит перед собой задачу добиться глубокого выражения личных чувств и переживаний в искусстве социальной направленности.

ЛЕМБРУК Вильгельм (Дуйсбург-Мейдерих, 4.1.1881 — Берлин, 25.3.1919). В 1895—1899 гг. занимался в училище прикладных искусств в Дюссельдорфе, в 1901—1907 гг. там же посещал Академию художеств. В 1910 г., приехав в Париж, познакомился с Матиссом, Бранкузи, Архипенко; последний стал его другом. Оказавшись в армии во время Первой мировой войны, Лембрук так и не смог впоследствии избавиться от тягостных воспоминаний. Он кончил жизнь самоубийством, отравившись газом в Берлине; оставил четверых детей.

В творчестве Лембрука заметно влияние Родена и готики: его формы, кажется, рождены сильнейшим внутренним напряжением, они словно одухотворены напряжением самой души художника. При этом кажется, что движение фигур исходит из глубины их существа. Душевная наполненность, излучая свет, делает их почти бесплотны-

ЛЮДВИГ МЕЙДНЕР. *Портрет Вильгельма Лембрука. 1916*

ми. Такое ощущение создает уже первое произведение Лембрука «Коленопреклоненная» (1911), символ смирения и набожности. Его искусство, как и творчество Барлаха, многим обязано символистской традиции.

Westheim P. Wilhelm Lehmbruck. Potsdam, 1919.

МАРКС Герхард (Берлин, 18.2.1889 — 1981). Рисовальщик, скульптор, он учился в Берлине, в частности у Георга Кольбе. В 1918 г. преподает в Берлинской школе искусств и ремесел, а в 1919 г. в Баухаузе (Веймар), где остается до 1925 г. Позже занимается преподавательской деятельностью в Галле. В 1933 г. нацисты запрещают ему работать, в 1937 г. он лишен права выставляться. В 1944 г. в его мастерскую попала бомба, в 1945 г. погибает значительная часть его произведений в месте их хранения. Герхард Маркс, как и Рудольф Беллинг, был членом группы «Ноябрь»; он разделял стремление экспрессионистов к преобразованию общества, их намерение интегрировать искусство в общественную жизнь. Экспрессионизм его пластики носит умеренный характер, будучи смягчен влиянием классического наследия.

ФРЁЙНДЛИХ Отто (Штоль, Померания, 10.7.1878 — Майданек, Польша, март 1943). Живописец и рисовальщик, Фрёйндлих начал заниматься скульптурой в 1909 г. В следующем году он устраивает первую персональ-

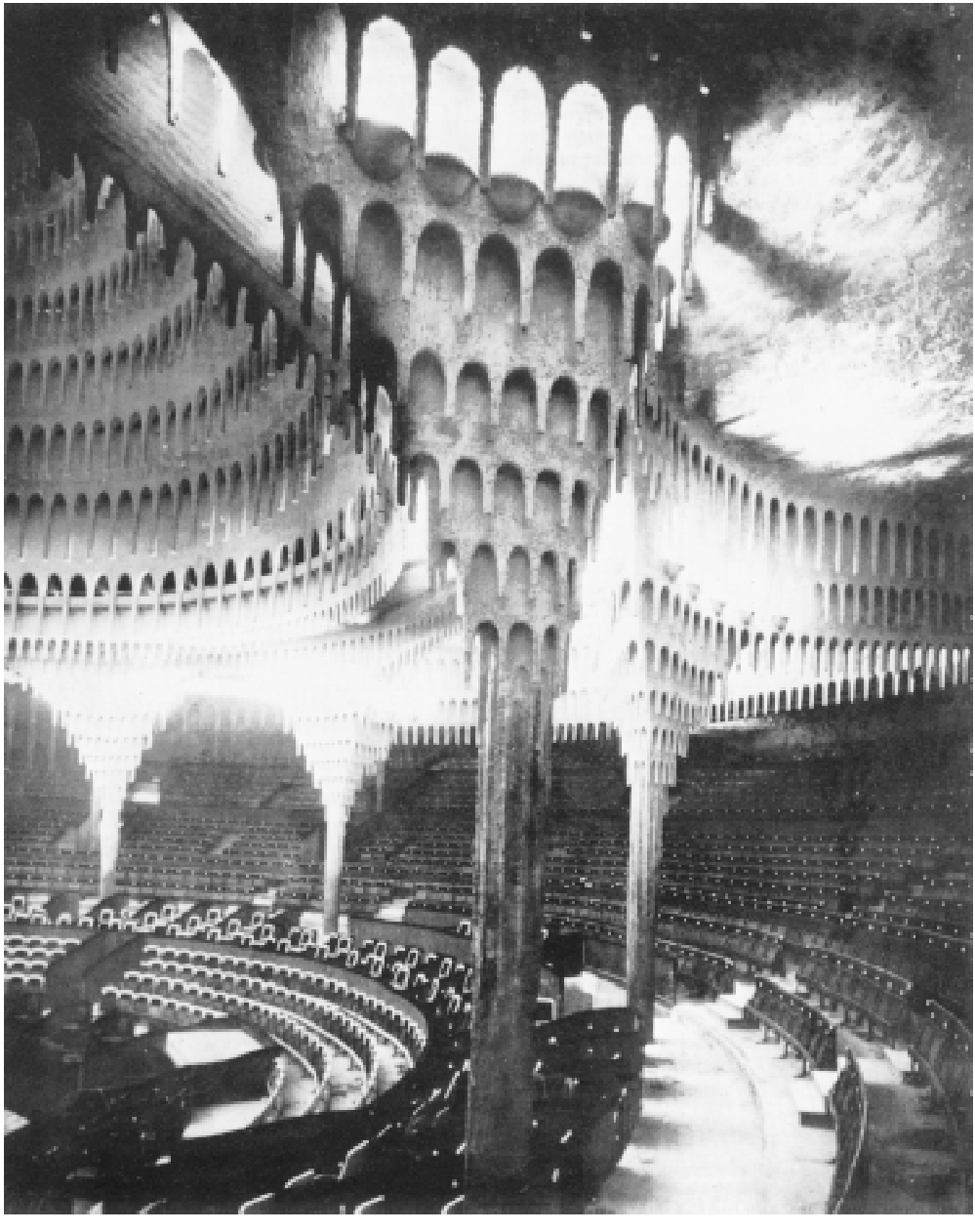
ВИЛЬГЕЛЬМ ЛЕМБРУК. *Коленопреклоненная. 1911*

ГЕРХАРД МАРКС. *Золушка. 1941*

ную выставку в парижской галерее Саге. В это время он живет на Монмартре. В 1919 г. выставляется в Берлине вместе с группой «Ноябрь», в том же году журнал «Гений» под руководством Курта Пинтуса публикует несколько репродукций его работ. В 1943 г. арестован нацистами во французских Пиренеях, где он тогда находился; погиб в концентрационном лагере. Фрёйндлиха чаще причисляют к кубистам, чем к экспрессионистам. В действительности он не был ни кубистом, ни экспрессионистом в полном смысле слова. Однако он близок к экспрессионистам, в частности в силу солидарности с их социальными устремлениями, о чем свидетельствует его участие в группе «Ноябрь». Кроме того, рисунки Фрёйндлиха публикуются в экспрессионистских журналах, прежде всего в журнале «Штурм». То, что его творчество было почти забыто, представляется несправедливым, и каталонский художник Антони Тапьес в своих статьях отдает ему должное.

Gindertael R.V. Freundlich (Art d'aujourd'hui, octobre 1952).

ОТТО ФРЁЙНДЛИХ.
Архитектурная скульптура. 1934



ГАНС ПЁЛЬЦИГ. *Гроссес Шаушпильхауз. Берлин. 1919*

Архитектура

Архитектура не осталась в стороне от распространившегося в Европе в 1910-х гг. широкого движения, поставившего под сомнение принятые в искусстве условности. И это неудивительно: ведь термин «экспрессионизм» обозначает некое кипение идей в сфере культуры, затронувшее не только эстетические представления, но и социальные взгляды, мировоззрение. Архитектура же прямо влияет на жизнь людей в обществе — идет ли речь о человеческом жилище, социальных проблемах урбанизации или об окружающей среде в широком смысле слова; логично поэтому, что молодое поколение интеллигенции уделяет архитектуре самое серьезное внимание. Живопись этого времени (еще до Первой мировой войны) наполнена образами городов, улиц, всевозможных сооружений; кроме того, тексты об архитектуре, произведения архитектурной графики публикуются в периодических изданиях — таких, как «Штурм», «Акцион», «Эребунг», «Дас Хое уфер», — являвшихся, по общему мнению, рупорами литературного экспрессионизма.

Промежуточное положение

В связи с ускорением индустриализации в конце XIX в., в частности в Германии, феномен города вызывает различные вопросы и размышления. Города беспорядочно разрастаются, скученность населения приводит к ухудшению условий жизни, антисанитарии. В то же время в строительстве быстрыми темпами вводятся новые, до того неизвестные зодчеству технологии и материалы: железобетон, металлоконструкции, стекло. Наконец, перенаселенность городов побуждает полностью переосмыслить саму их организацию и структуру.

Можно отметить несколько начинаний, демонстрирующих смелые подходы к этим новым проблемам. Подобные инициативы имеют мало общего между

собой, предлагая, скорее, ряд противоречащих друг другу решений. Тем не менее их объединяет стремление преодолеть ар нуво — международный стиль 1900-х гг., известный под различными названиями. Действительно, этот стиль, отвергающий технические нововведения, связанные с использованием машин, отдает предпочтение неоромантическому декоративизму, обходя стороной реальные проблемы, поставленные промышленно-урбанистической цивилизацией.

В Англии, например, в 1898 г. Эбенизер Ховард противопоставляет анархическому разрастанию городов проект города-сада — попытку восстановить гармонию между человеком и природой. В Германии Петер Беренс (в его мастерской в 1910—1914 гг. работал Ле Корбюзье), используя новые материалы, стремится уже к функционализму, а именно старается придать зданию форму, которая в наибольшей степени отвечала бы его функции. Вальтер Гропиус, также стажировавшийся в мастерской Петера Беренса, идет еще дальше, применяя в зодчестве промышленную технику: именно в таком духе он строит в 1911 г. вместе с Адольфом Майером здание фабрики «Фагус» в Альфельде (Нижняя Саксония). В Вене Адольф Лоос, проповедующий чистоту форм, также выступает оппонентом ар нуво, представленного в живописи Густавом Климтом, а в архитектуре — Фрицем Марией Ольбрихом и Йозефом Хофманом.

Однако молодое поколение архитекторов, достигшее зрелости в 1910—1915 гг. и вовлеченное в водоворот экспрессионизма, оказалось в промежуточном положении: оно было свидетелем заката ар нуво и пробуждения функционализма. В ар нуво этим архитекторам близка мощь фантазии; чарующее буйство воображения кажется проявлением расцвета творческой личности. В функционализме их привлекают интерес к новым материалам, внимание к социальным проблемам. Все это вызывает колебания между двумя полюсами, стремление найти равновесие между неотъемлемой внутренней потребностью и решимостью выражать глубоко личные, субъективные представления, с одной стороны, и современными техническими требованиями индустриального общества — с другой. Подлинные свершения этого поколения, относящиеся к 20-м гг. XX в. (проекты Эриха Мендельзона, Ганса Пёльцига, Бруно Таута и его брата Макса Таута), стали поистине событиями своего времени, так как в них удачно соединились две господствующие тенденции.

К новому гуманизму

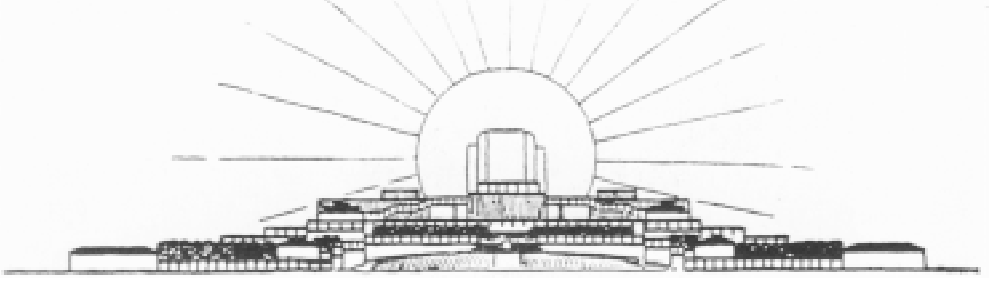
Упомянутые молодые архитекторы не входят, надо сказать, в какое-либо объединение (по крайней мере, до окончания войны). Но устремления и опыт каждого из них носят не только частный, сугубо личный характер. Так же как художники и поэты, они тяжело переживают невыносимую действительность и мечтают о другой реальности. Им близки идеалы Нового человека, преображенного общества, обновления основ человеческого существования. Не случайно некоторые из них (Макс Берг, Ганс Пёльциг, Бруно Таут) до 1914 г. увлекаются мистическими, в частности восточными, учениями. Когда Ноябрьская революция 1918 г. в Германии пробудила надежды на грядущее рождение нового мира,

многие из архитекторов примкнули к Совету рабочих депутатов по делам искусств, возглавляемому Бруно Таутом.

Вовлеченные в решение общезначимых, представлявшихся крайне важными социальных задач (что и обусловило тип наиболее часто проектируемых сооружений — заводов, больниц, жилых домов для рабочих, народных домов, театральных зданий), эти архитекторы основываются в своей деятельности на принципах субъективного идеализма и творческой спонтанности, которые пропагандировались тогда в немецкоязычных странах всей экспрессионистской прессой. Архитектура считалась областью искусства, которая дает человеку возможность стать творцом в самом высоком смысле слова, уподобиться Богу как демиургу, подчиняясь лишь импульсам своего воображения.

В архитектуре, как и в других искусствах, развитие этих тенденций достигает кульминации в 1918—1920 гг. По инициативе Совета рабочих депутатов по делам искусств организуются выставки архитектурных проектов: в Берлине в апреле 1919 г. проходит выставка Неизвестных архитекторов, зимой 1919—1920 гг. — выставка проектов рабочих кварталов. Разрабатываются архитектурные программы; издается журнал «Фрюлихт». В 1920—1921 гг. архитекторы обмениваются так называемыми «утопическими письмами», где они свободно фантазируют, развивая грандиозные проекты архитектуры будущего. В центре этой деятельности — неутомимый организатор и теоретик Бруно Таут.

Во всех публикациях и проектах того времени мы встречаемся с главными темами экспрессионизма (синтез искусств, который возможно осуществить в архитектуре; взаимодействие с народными массами; роль «мастера», внутреннее ви́дение которого дает основной импульс художественному ансамблю). Эти идеи тогда были очень близки и Вальтеру Гропиусу (именно он выступал с речью на открытии выставки Неизвестных архитекторов). Баухауз, основанный в Веймаре в марте 1919 г., вплоть до 1923 г. будет развиваться в русле творческих принципов экспрессионизма.



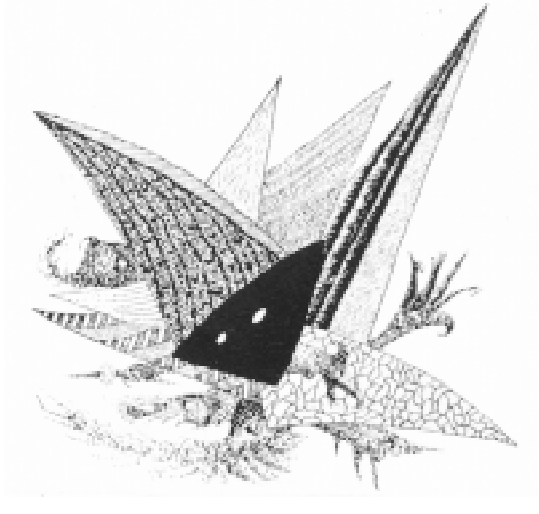
БРУНО ТАУТ. *Венец для города. Вид с востока. Деталь. Йена. 1919*

Идеальный материал: стекло

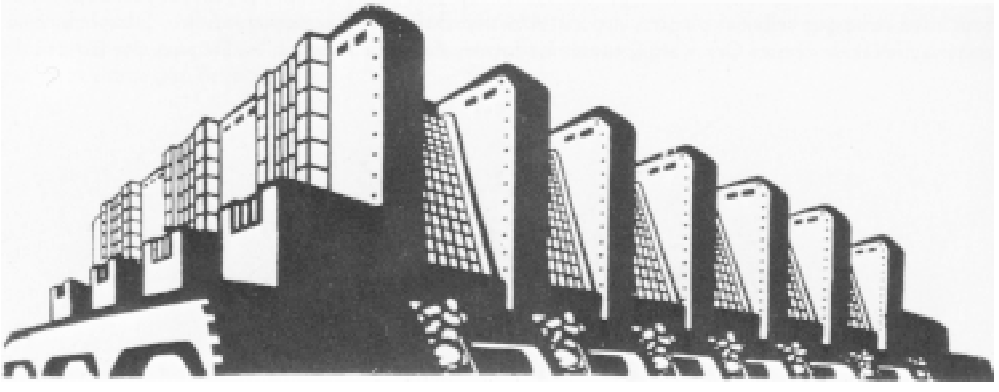
Основные идеи молодых архитекторов получили систематическое изложение в работах Бруно Таута. Заслуживают внимания его частые ссылки на Пауля Шеербарта — поэта, обладавшего богатейшим воображением. Известный как один из основоположников современного научно-фантастического романа в Германии, этот оригинальный человек в конце XIX в. публиковался в изданиях ар нуво — журналах «Югенд» и «Вер сакрум», после чего был привлечен к сотрудничеству Гервартом Вальденом, начавшим издавать «Штурм». Таким образом, Пауль Шеербарт был как бы связующим звеном между фантазиями ар нуво и тем, что называют экспрессионизмом в сфере архитектуры.

Но необходимо уточнить, о какой связи здесь идет речь. Ибо все не так очевидно, как может показаться. Шеербарт не относится к типичным представителям ар нуво. Его сближают с этим стилем лишь богатая фантазия и увлечение орнаментом. Искусственное растительное царство, в котором привыкли существовать художники ар нуво, Шеербарт хотел бы заменить другим фантастическим миром, столь же богатым, но более долговечным и способным преображать среду повседневной жизни. Идеальным материалом для этого ему представлялось стекло. Из стекла можно создавать любые формы. Кроме того, прозрачность стекла позволяет человеку сохранять контакт с окружающим миром, приобщенность к жизни космоса.

Увлечение стеклом не отличается глубокой оригинальностью: ведь уже в 1851 г. Джозеф Пакстон представил посетителям лондонской Всемирной выставки свой Хрустальный дворец. Однако заслуга Пауля Шеербарта — в пропаганде целостной системы обновления архитектуры на основе использования стекла, системы, связанной с целостным пониманием человека и мира. Шеер-



ПАУЛЬ ШЕЕРБАРТ.
Виньетка для «Революционной театральной библиотеки». 1904



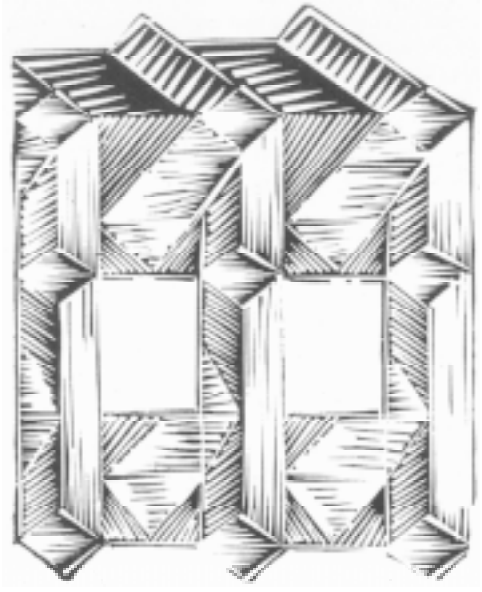
ЭРИХ МЕНДЕЛЬЗОН. *Эскиз к проекту сталелитейного завода. 1914*

барт излагает свою концепцию в книге «Стеклянная архитектура», посвященной Бруно Тауту, с которым автор познакомился в 1913 г. Книга издана Гервартом Вальденом в 1914 г. Философия этой архитектуры сформулирована на первой странице: «Большую часть жизни мы проводим в замкнутых помещениях. Они составляют среду, где родилась наша культура. Культура в определенной степени представляет собой плод нашей архитектуры. Если мы хотим поднять культуру на более высокую ступень, нам придется так или иначе изменить архитектуру. Но это станет для нас возможным, только если наконец нами будет преодолена замкнутость комнат, в которых мы живем. Мы добьемся этого лишь благодаря архитектуре из стекла, впускающей в комнаты свет солнца, луны и звезд — и не только через окна, но и сквозь возможно большее число стен, целиком сделанных из стекла, из цветных стекол. Так мы создадим новую среду, и она станет источником нашей новой культуры».

Как и всех экспрессионистов, Бруно Таута очаровали идеи Шеербарта не только потому, что они разрушали господствующие условности, но и в силу того, что предлагали коренную перестройку человечества. За ними угадывался образ Нового человека. В журнале «Дас Хое уфер» («Высокий берег») в начале 1919 г. Бруно Таут отдает должное Шеербарту: «Ты один знал, что значит строить, — и продолжает: — Архитекторы! Вот ваш мир! Войдите в этот великолепный поэтический мир и смейтесь: все то, что является интеллектуальной пыткой, а не созиданием, далеко отсюда. Пауль Шеербарт снимет повязку с ваших глаз, и вы прозреете. То, во что вы не могли поверить (о, сколь тягостно иго тьмы!), теперь перед вами: чудесное царство Воображения».

Духовность прежде всего

Именно проекция внутренних потребностей зодчего в сочетании со стремлением к коллективному преображению мира, цель которого — придать людям



ВЛАСТИСЛАВ ГОФМАН.
Детали фасада: башня. 1914

жизненную энергию, должна быть основой проекта, тогда как забота о функциональности постройки стоит на втором месте. Бруно Таут подчеркивает, что любое художественное творение укоренено во внутренней, духовной жизни личности. Стремление строить, с его точки зрения, вовсе не вызвано практическими утилитарными потребностями: архитектура — плод творческого воображения, дающего жизнь формам. Иногда Бруно Таут с такой горячностью отвергает априорность функционализма, что его можно ошибочно принять за эстета. Он рассказывает об опыте строительства павильона стекольной промышленности на выставке немецкого Веркбунда (Строительного союза) 1914 г.: «Публика, которая вначале постоянно спрашивала, для чего может быть предназначено это здание, постепенно начала понимать, что архитектура не имеет никакой иной цели, кроме разве что цели быть самой собой, являть нечто прекрасное».

Считая, что произведение архитектуры вызвано к жизни духовным началом и представляет собой его внешнее проявление, Бруно Таут и его товарищи восхищаются мастерством строителей соборов. Их привлекает также зодчество Востока, особенно Индии: «Возрождение искусства! Мы, заново прозревшие, должны широко открыть глаза: да, все это реальность, а не греза; эти здания были некогда построены людьми!» В порыве восторга Таут воспевает храмы и пагоды, созданные на Востоке с IV по XVI в. Почему? Потому что их форма полностью соответствовала внутренним устремлениям зодчих и они в совершенстве воплощали синтез архитектуры и скульптуры.

Против слепой веры в технику

Дух прежде всего — на этой основе развертываются художественные эксперименты экспрессионистов. Кандинский и Франц Марк также пытались обрести новую духовность. Эти поиски, которые противопоставлялись реальности (выражая презрение к ней, экспрессионисты называли ее буржуазной), многих художников привели к мистицизму или вдохновили на религиозное творчество. Тем же путем шли и молодые архитекторы, объединившиеся вокруг Бруно Таута. Рисунки, иллюстрирующие одну из его статей в журнале «Эребунг» («Подъем») в 1920 г., свидетельствуют о своеобразном мистическом вдохновении: Карл Крайль, Август В. Габлик, Ганс Шарун, Вильгельм Брюкман, Макс Таут и сам автор статьи проектируют башни, церкви, купола, храмы.

Вторая тенденция, связанная с предыдущей, заключается в стремлении выйти за пределы видимого мира и установить контакт с жизнью космоса. Бруно Таут, пытаясь дать объяснение такому «панвитализму», или «космизму», подчеркивал, что человеческое восприятие не может ограничиваться пятью чувствами. «Все вещи в мире — не просто вещи; они живые — живые в полном смысле этого слова, ибо каждая вещь по-своему говорит с нами». Итак, задача искусства и художников — суметь слиться с космосом в творческом порыве и тем самым восстановить естественное единение между космосом и человеком. Архитектор черпает в этом единении волю к продолжению созидания самой природы, привнося в строительство посредством воображения жизненную силу вселенной.

Вот почему творения архитекторов-экспрессионистов не заслуживают тех определений, которые иногда им даются: «барочные», «фантастические», «придуманные». Необходимо воспринимать их в контексте целостного видения мира. Как подчеркивает Бруно Таут, речь здесь идет об установлении новых отношений с материалом. «Горы бросают нам громкий вызов («альпийская архитектура»), земная поверхность щедро дарит себя всем, простейшая материя живет своей жизнью, а наше строительство — всего лишь повиновение ее приказу, всего лишь воплощение простоты и безопасности мира (мое «разрушение городов»)». Что это — обскурантизм, возвращение к иррационализму? Думается, позиция Таута скорее объясняется реакцией на слепую веру в технику и науку, на притязания позитивизма исчерпывающе объяснить жизнь природы. Таут критикует не науку как таковую, а злоупотребление ею: «Там, где должно быть храмовое богослужение, все заполнила промышленность, а вместе с ней — алчность, рабство, нищета и преступление».

К современной архитектуре

Все те идеи, которые характерны для экспрессионизма в сфере архитектуры, потерпели поражение (как, впрочем, и в других областях искусства) вследствие краха революционных настроений 1918—1920 гг. На смену им приходит «возвращение к порядку». Архитекторам-экспрессионистам, не желавшим оставаться чистыми утопистами и посвящать всю жизнь наброскам, пришлось частично отказаться от своих фантазий и откликнуться на конкретные социальные

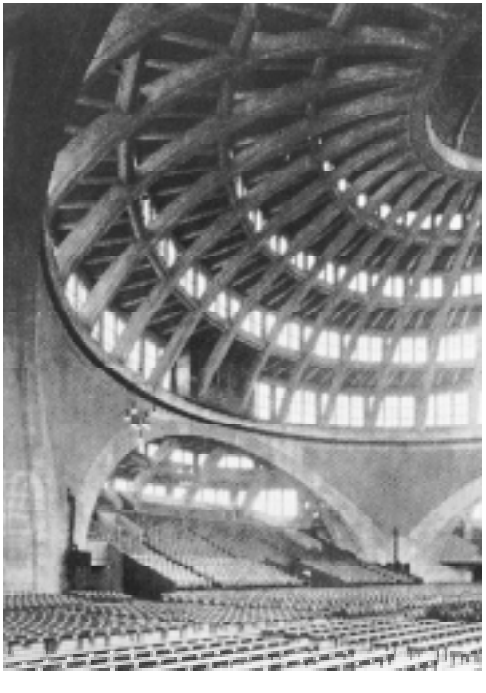
нужды Веймарской республики. Некоторые справились с этой задачей, не изменив себе: Эрих Мендельзон, Бруно Таут, Ганс Шарун. Другие, всецело увлеченные поисками абсолюта (например, Герман Финстерлин), так и остались визионерами.

Чему послужили их грезы? Разумеется, влияние, оказанное ими на архитектуру других стран, было довольно слабым. Во Франции в период между двумя мировыми войнами они практически остались неизвестными. В 1925 г. в журнале Ле Корбюзье «Эспри нуво» («Новый дух») можно было прочитать: «Неврастения. Экспрессионизм! Бруно Таут мечтает о храмах, где человечество обнажается, погружается в очистительные воды и попадает в святилище нового Грааля! Экспрессионизм — это острая неврастения. Помешательство. Архитектура душевнобольных». Что касается пражского авангарда во главе с Павлом Янаком, Йозефом Хохолом, Властиславом Гофманом, ищущего поддержки Берлина, чтобы освободиться от гегемонии Вены, и находящего ее в кругу «Штурма», то ему все-таки ближе геометрическая строгость кубизма. Только амстердамская школа, сформировавшаяся вокруг Мишеля де Клерка и журнала «Вендлинген», проявляла к экспрессионизму пристальное внимание, во время трудного творческого противоборства с «абстрактным реализмом» группы «Стиль». Сам Тео ван Дусбург, лидер группы «Стиль», точно определил в 1921 г. изменения, принесенные в нидерландскую архитектуру Аудом, Уилсом, Ван'т Хоффом, Ритвельдом, выступившими против традиций декоративизма, унаследованных от Берлаге и продолженных в экспрессионизме Мишеля де Клерка: «Эстетическая эмоция подчинилась дисциплине, искусство превратилось в организованную интуицию; для архитекторов нечто случайное в зодчестве стало неприемлемым — все украшения фасада, вся внешняя привлекательность были принесены в жертву конструкции, логической структуре, заботе о гармонической планировке внутреннего устройства здания».

Не свидетельствует ли скромность итогов движения о его несостоятельности? Вальтер Гропиус признавал, сколь много он получил от общения с Бруно Таутом. Построенные экспрессионистами здания сохранились до сих пор (об этом часто забывают); более того, именно экспрессионистами были поставлены проблемы форм современной архитектуры и ее обоснования. Их утопические проекты и иллюзии, сумбурность их идей, быть может, также свидетельствуют о творческом богатстве, которого у них не отнять и которым они могли бы распорядиться более щедро, будь у них для того практическая возможность.

Müller-Wulkow W. Deutsche Baukunst der Gegenwart. Leipzig, 1929. — *Miller Lane B.* Architecture and Politics in Germany (1918—1945). Cambridge, Massachusetts, 1968. — *Pehnt W.* Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart, 1973.

БЕРГ Макс (Штеттин, 17.4.1870 — Баден-Баден, 24.1.1947). Получил образование в Берлине. Перед Первой мировой войной становится главным архитектором Бреслау. Под влиянием антипозитивистских устремлений эпохи увлекается оккультизмом, ясновидением. Под его руководством в Бреслау создается ряд крупных сооружений, в частности гидроэлектростанция; однако самая удивительная постройка Берга — Зал Столетия. Он был открыт в 1913 г. в связи со столетием освободительной войны против Наполеона. Зал предназначался для проведения соревнований по гимнастике, народных зрелищ, массовых мероприятий. Особенность этого здания, построенного из железобетона, — огромный, также бетонный купол, превосходящий размерами купол римского Пантеона. Макс Берг вложил в это сооружение символический смысл: значение исторического свидетельства было выдвинуто на первый план по сравнению с функциональным назначением здания. Памятник, призванный устоять в веках, должен был вобрать в себя всю мощь своего времени.



МАКС БЕРГ.
Зал Столетия. Бреслау-Шайтниг. 1911 –1913

Berg M. Die Jahrhunderthalle und das neue Ausstellungsgelände (Deutsche Bauzeitung, Nr. 51, 1913).

КЛЕРК Мишель де (Зейхнер, 24.12.1884 — Амстердам, 24.11.1923). Один из реформаторов нидерландской архитектуры. Близкий к немецким экспрессионистам, он был ключевой фигурой так называемой амстердамской школы. В его творчестве проявлялось порывистое вдохновение, особое чувство детали, воображение визионера. Де Клерк перевернул общепринятые представления о применении традиционных материалов (таких, как кирпич и черепица), предложив, к примеру, кирпичную облицовку волнистых поверхностей, черепичное покрытие балконов. Отвергая утилитаризм, требующий узкорационалистического подхода к решению, он стремился создавать пространство обитания, соответствующее прежде всего личности самого проектировщика — замечательного рисовальщика и живописца, влюбленного в форму. После Первой мировой войны де Клерк пользовался значительным влиянием не только как градостроитель (ансамбль жилых домов в Амстердам-Зюйд и Амстердам-Вестерпарк), но и как редактор журнала «Вендлинген», который выступал против функционализма группы «Стиль» и ратовал за экспрессионистские поиски в архитектуре: один из номеров

ЭРИХ МЕНДЕЛЬЗОН. *Башня Эйнштейна: общий вид. Потсдам. 1917–1921*

1920 г. был целиком посвящен Эриху Мендельзону, а в 1924 г. был выпущен специальный номер о Германе Финстерлине.

Blijstra R. Netherlands Architecture since 1900. Amsterdam, 1960.

МЕНДЕЛЬЗОН Эрих (Алленштейн, 21.3.1887 — Сан-Франциско, 16.9.1953). Учился в Берлине и Мюнхене; формируется как архитектор, работая в различных проектных бюро. Вспыхнувшая мировая война вынуждает его прервать работу, и карьера Мендельзона развертывается по-настоящему лишь с 1918 г. Однако и после 1914 г. он постоянно рисует и привозит с фронта множество набросков: проекты заводских зданий, культовых построек; уже тогда проявляется его тяготение к символическим формам. Подобно многим представителям своего поколения, в частности экспрессионистам, Мендельзон верил в спонтанность творческого порыва, полагался на первичность интуиции. Он занимался также общественной деятельностью и в 1919 г. был одним из руководителей группы «Ноябрь». Самый выдающийся проект этого периода — башня Эйнштейна в Потсдаме, завершенная в 1921 г. В этом сооружении из железобетона, строительство которого финансировалось правительством Пруссии и частными организациями, планировалось разместить телескоп и другое оборудование астрофизической лаборатории. Башню обычно рассматривают как один из наиболее впечатляющих памятников архитектуры экспрессионизма. Мендельзон стремился выразить прометеевский дух свободы, с которым могли ассоциироваться научные исследования Альберта Эйнштейна. Башня-обсерватория, выполняющая определенное функциональное назначение, была в то же время и памятником, воздвигнутым в честь ученого.

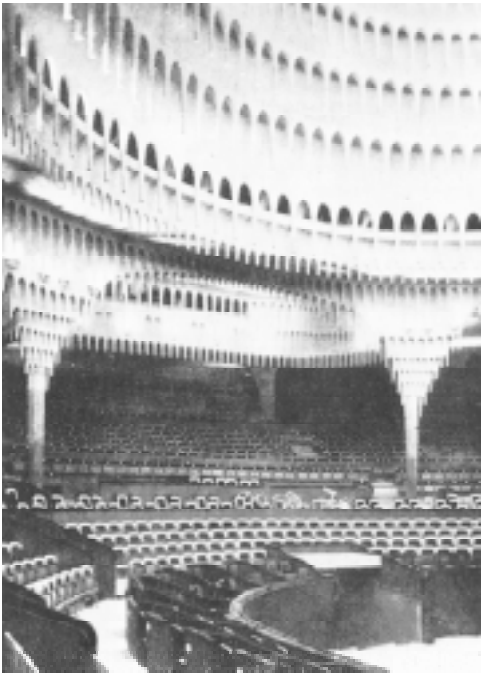
С 1923 г. Мендельзон ориентируется на то, что сам он называет функциональным динамизмом. Не отказываясь от выражения эмоций, чувств, всего субъективного, он хотел, чтобы постройка соответствовала ритму современной жизни. Архитектор стремился на практике объединить фантазию экспрессионизма со строгостью функционализма.

В 1933 г. Мендельзон выезжает из нацистской Германии сначала в Брюссель, затем в Лондон. В течение шести лет работает и в Англии, и в Палестине. Он оставил множество построек (в частности, несколько больниц) в Хайфе и Иерусалиме. В 1941 г. он уез-

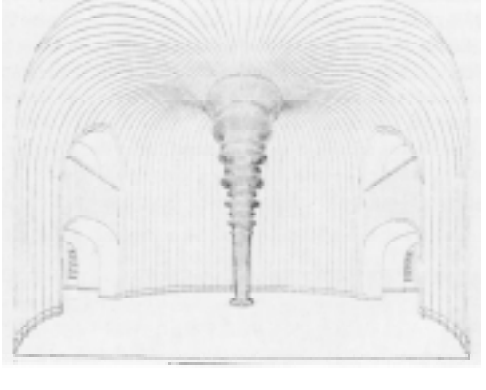
жает в США, где работает до конца жизни.

Roggero M. F. Il contributo di Mendelsohn alla evoluzione dell'arhitettura moderna. Milano, 1952. — *Whittick A.* Erich Mendelsohn. London, 1956. — *Zevi Bruno.* Erich Mendelsohn. Opera completa. Milano, 1970.

ПЁЛЬЦИГ Ганс (Берлин, 30.4.1869 — Берлин, 14.6.1936). В этом человеке, вверившем себя неусыпному стихийному гению, видели воплощение некой природной силы. Быть может, именно это на время сблизило его с экспрессионистами, к концепциям которых он испытывал активную симпатию. Склонный к строгости, Ганс Пёльциг одновременно интересовался как тем, что может стимулировать творческое воображение, так и проектированием сооружений общественного назначения. Построенная им в 1911 г. в Позене (нынешняя Познань) водонапорная башня отличается сочетанием формальной строгости и силы фантазии: используя в качестве исходного материала сталь, Пёльциг сумел соединить смелость инженерной техники и образность градостроительного мышления. Но самый знаменитый его проект, считающийся выдающимся памятником архитектуры экспрессионизма, — это берлинский Гроссес Шаушпильхауз, который также называется Театром Макса Рейнхардта. Он открылся 28 ноября 1919 г. в день премьеры «Орестеи» Эсхила. Ансамбль был построен быстро: предварительные переговоры с Пёльцигом, тогда главным архитектором Дрездена, велись с конца 1918 г. Элементы стиля, использованные здесь Пёльцигом, стали характерными признаками экспрессионистской архитектуры: рельефы, напоминающие о скалах, гротах, пещерах со своеобразными сталактитами, функцией которых было усиление эффектов акустики и светоотраже-



ГАНС ПЁЛЬЦИГ.
Гроссес Шаушпильхауз. Берлин. 1919

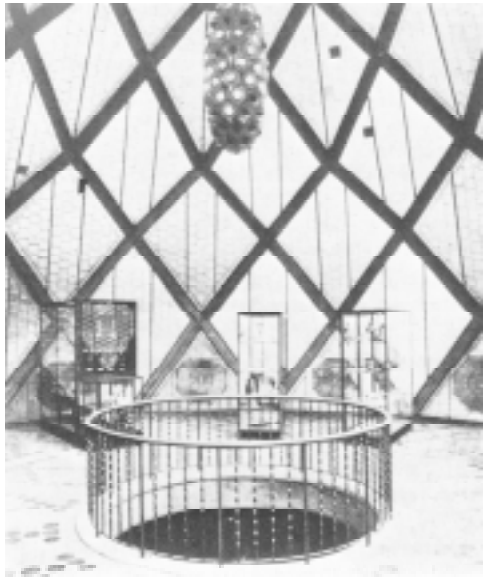


ГАНС ПЁЛЬЦИГ.
Гроссес Шаушпильхауз: вход в фойе. 1919

ния. Как уже упоминалось, один из постоянных мотивов архитектуры экспрессионизма был связан с разработкой форм, создаваемых человеком как продолжение творчества самой природы. Сделанные Пёльцигом в 1910 г. эскизы памятника Бисмарку в Бингербрюке также показывают, что формы должны были вырастать из окружающих скульптуру камней, как бы продолжая их и напоминая скалы, источенные водой и ветром.
В конце 20-х гг. Пёльциг обратился к строгому монументализму и окончательно отошел от экспрессионизма.

Posener J. Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke. Berlin, 1970.

ТАУТ Бруно (Кёнигсберг, 4.5.1880 — Анкара, 23.12.1938). Неутомимый организатор и увлеченный теоретик, он был несомненно тем, кто связал между собой архитектуру и экспрессионизм в целом. Своим учителем он считал не архитектора, а поэта — Пауля Шеербарта. Таут разделял его идею, что человечество способно преобразиться вследствие изменения условий жизни, в частности изменения окружающей среды и жилища. Начальная фаза развития архитектурных проектов Таута, таким образом, прямо связана с теми грезами, которые вынашивал Шеербарт, полагавший, что революционные преобразования жизни человечества должны осуществляться под влиянием определенного строительного материала — стекла. В 1914 г. Бруно Таут, уже представивший на выставке немецкого Веркбунда 1913 г. свой павильон сталелитейной промышленности, строит в Кёльне павильон стекольной промышленности.
После Первой мировой войны он становится главным вдохновителем деятельности Совета рабочих депутатов по делам искусства, затем участвует в



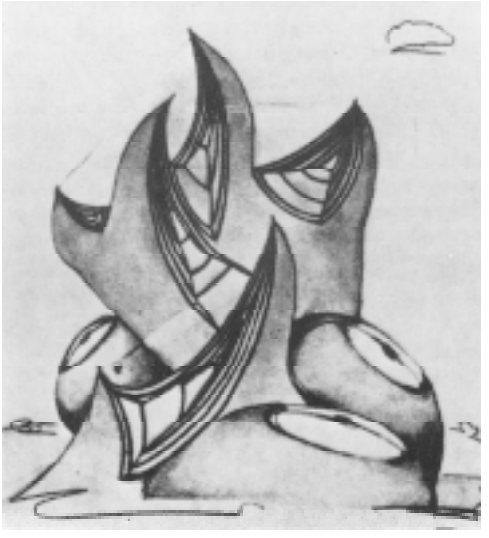
БРУНО ТАУТ.
Павильон стекольной промышленности, выставка Веркбунда. Кёльн. 1914

издании журнала «Фрюлихт» и в широко известном обмене «утопическими письмами» между молодыми архитекторами. Ему были близки все социальные упования современников-экспрессионистов — надежды на радикальное преобразование общества, взаимодействие художника и общества, мистическая вера во всемирное братство людей. Таут отстаивал также идею яркой окраски зданий. В манифесте 1919 г. он писал: «В последние десятилетия, когда подчеркивались чисто технические и научные аспекты творчества, радость зрительного восприятия была уничтожена. Каменные коробки, серые на сером фоне, вытеснили дома, выкрашенные в разные цвета. Веками культивируемая традиция красить здания отступила перед поня-

тием «четкости формы», которое в действительности означает всего лишь бесцветность и неспособность использовать в строительстве наряду с формой основной художественный арсенал и, в частности, цвет».
С 1925 г. Бруно Таут принимает участие в деятельности группы «Кольцо» и осуществляет урбанистические проекты в сотрудничестве с Вальтером Гропиусом; самостоятельные работы этого периода также свидетельствуют о верности концепциям основателя Баухауза. При этом многое в них напоминает об экспрессионизме: прометеевская воля к трансформации реальности, идея архитектуры как синтеза всех искусств и чуткость к социальной проблематике. В 1932 г. Бруно Таут едет в Москву, затем эмигрирует в Японию и в конечном итоге в 1936 г. оказывается в Турции, незадолго до смерти приняв приглашение заняться преподавательской деятельностью.
Долгое время его считали архитектором-фантазером, который в своих книгах — среди них «Альпийская архитектура» (1919), «Венец для города» (1919), «Разрушение городов» (1920) — предлагает неосуществимые проекты, тем не менее в наши дни стало очевидным, что во всем, что касается архитектуры (ее отношения с материалами, с пластическими искусствами, с обществом), его размышления предвосхитило обсуждение этих вопросов, широко развернувшееся в Европе только в 50-е годы.

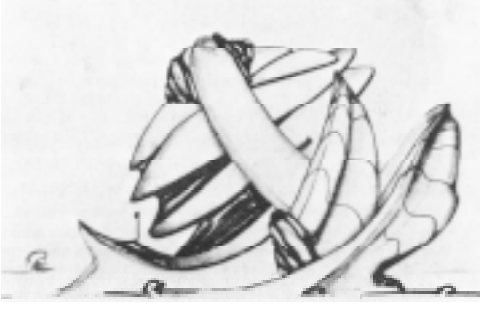
Pevsner N. Taut reprinted (Architectural Review, CXXXVI, 1964). — *Junghanns K.* Bruno Taut. Berlin, 1970.

ФИНСТЕРЛИН Герман (Мюнхен, 18.8.1887 — 1973). Изучал в Мюнхене естественные науки и философию, после чего обратился к занятиям искусством. В 1919 г. был членом Совета



ГЕРМАН ФИНСТЕРЛИН.
Здание мастерской. 1917

рабочих депутатов по делам искусства. Был знаком с Бруно Таутом, сотрудничал с журналом «Фрюлихт». Живя в Шёнау близ Берхтесгадена, принимал также участие в обмене «утопическими письмами», в которых архитекторы, объединившиеся вокруг Бруно Та-



ГЕРМАН ФИНСТЕРЛИН.
Стеклянный дом. 1924

ута, попытались выразить свои представления о будущем. Его считали одним из ярко выраженных фантастов в экспрессионистской архитектуре. Под влиянием своих ранних научных интересов Финстерлин хотел применить к искусству и его истории законы эволюции, которые, как ему казалось, можно было постичь, созерцая природу. Так, в 1922 г. он говорил о различении нескольких стадий в развитии архитектурного творчества. Первая — стадия прошлого — ограничивается формами, основанными на сочетании небольшого числа элементов; вторая — современная — характеризуется тщательной разработкой геометрических форм; третья — архитектура будущего. Финстерлин проектировал конструкции, интегрированные в природу, представляющие собой ее продолжение, а не искусственное подражание. Он оставил серии необычных рисунков, эскизов, акварелей, выполненных с 1916 по 1923 г. На них изображены формы, как бы порожденные природой, похожие на живые существа. Они вступают в контакт с миром растений, минералов или животных и сливаются с ним. Архитектор свободно фантазирует, не скованный никакой функциональной необходимостью, отождествляясь с демиургической мощью самой природы, он создает нечто невиданное.

В 1933 г. Финстерлин приглашен в Баухауз. Но спустя несколько месяцев последний был закрыт нацистами, считавшими его храмом иудейско-большевистского искусства. В итоге архитектурные замыслы Германа Финстерлина так и не вышли за рамки фантазии.

Borsi F. Hermann Finsterlin. Idea del's architettura. Architektur in seiner Idee. Firenze, 1969.

ФРИЦ ХЁГЕР. *Дом Чили. Гамбург. 1923*

ХЁГЕР Фриц (наст. имя Иоганнес Фридрих) (Бекенрайе, Гольштейн, 12.6.1877 — Бад Зегеберг, 21.6.1949). Представитель не берлинской, а северогерманской ветви экспрессионистской архитектуры. Семья Хёгера происходит из Гольштейна. Был одним из крупнейших архитекторов Гамбурга. Еще до Первой мировой войны специализировался на строительстве административных и конторских зданий. Обогатил этот тип построек, выполняемых из железобетона, декоративными эффектами, заменив традиционную штукатурку кирпичной облицовкой. Самое значительное его сооружение — Дом Чили в Гамбурге (1922—1923).

Westphal C. J. H. Fritz Höger, der niederdeutsche Backstein-Baumeister. Wolfshagen Scharbeutz, 1938.

ШАРУН (ШАРОУН) Бернхард Ганс (Бремен, 20.9.1893 — Берлин, 25.11.1972). Закончив обучение в Берлине (1912—1914), во время военной службы познакомился с Бруно Таутом. В 1919 г. был членом кружка молодых архитекторов, обменивавшихся «утопическими письмами». Шарун, в частности, отстаивал характерную для экспрессионизма мысль о том, что творческая самореализация архитектора не обусловлена внешними задачами и обстоятельствами — она зависит от его фантазии. Главное — с упоением предаться творчеству. Эскизы Народного дома, сделанные Шаруном в 1920 г., напоминают вспышки искрометного воображения. Предлагая подобный тип конструкции, автор также демонстрирует свою близость к социальным утопиям других архитекторов-экспрессионистов.

В 1925 г. Шарун входит в группу «Кольцо» вместе с Петером Беренсом, Вальтером Гропиусом, Эрихом Мендельзоном, Мисом ван дер Роэ, Гансом Пёльцигом и братьями Таут. Это было время торжества функционализма. Однако Шарун, будучи участником многих новаторских градостроительных начинаний (в Бреслау и Берлине), никогда не изменял таким экспрессионистским тенденциям, как утверждение фантазии, витальности и даже своего рода иррационального начала.

Во времена Третьего рейха практически не имел возможности работать. Возобновил активную деятельность после 1945 г. Его проекты этого времени весьма значительны, так как он принимал непосредственное участие в реконструкции немецких городов (в том числе Берлина и Штутгарта).

Lauterbach H. Hans Scharoun. Berlin, 1967. — *Staber M., Thiele K. J., Virilio P., Parent C.* Hans Scharoun (Aujourd'hui № 57—58, 1967).

ШТЕЙНЕР Рудольф (Кралевич, Хорватия, 27.2.1861 — Дорнах, близ Базеля, 30.3.1925). Штейнер не был архитектором, но спроектировал здание, которое должно было служить храмом основанного им духовного движения — антропософии, поставившей задачу дать человеку возможность познания (благодаря духовной жизни) высших миров, существующих за гранью физической реальности. Для этого необходимо было здание, облегчающее доступ к такого рода концентрации духа. Первый Гётеанум (название отсылало к разработанному Гёте учению о соответствиях между духовной жизнью человека и вселенной), задуманный в Дорнахе под Базелем в 1913 г. и вскоре завершенный, имел два купола из дерева на железобетонном основании. Он сгорел во время пожара в 1922 г. Это сооружение было близко по духу экспрессионизму, поскольку должно было в первую очередь материализовать некую идею, символ. Второй Гётеанум строился по планам, разработанным самим Рудольфом Штейнером, но был завершен уже после его смерти — в 1928 г. Построенный также в Дорнахе, на этот раз целиком из железобетона, он считается одним из самых замечательных памятников архитекту-

РУДОЛЬФ ШТЕЙНЕР. *Первый Гётеанум. Дорнах. 1913 – 1920*

РУДОЛЬФ ШТЕЙНЕР. *Второй Гётеанум. Дорнах. Вид с запада. 1924 – 1928*

ры XX столетия. Завершением работ руководили Эрнст Айзенпрайс, принимавший участие в осуществлении первого проекта, и Оле Фальк Эббель, автор других зданий — памятников антропософского движения. Второй Гётеанум значительно отличается от первоначального ансамбля. Это монументальное здание, целостное, будто отлитое в единую форму, все части которого связаны между собой. Под куполом крыши расположены конференц-зал, редакция, библиотека, аудитория на тысячу мест и театр.

Baravalle A. Das Goetheanum in Dornach (Schweizerische Technische Zeitschrift, Nr. 42, 1945). — *Baravalle A.* Das Baumotiv des II. Goetheanum (Das Goetheanum, Nr. 12, 1952). — *Zimmer E.* Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten. Stuttgart, 1971.

Литература
(Проза и поэзия)

Экспрессионизм заявил о себе в первую очередь как движение, восставшее против натурализма, неоромантизма и ар нуво: именно так понимали его представители молодого поколения немецких писателей. Один из них, азартно бросившийся в битву за новое искусство и ставший его глашатаем, Курт Хиллер, писал в июле 1911 г., что презирает всех этих писателей (имея в виду натуралистов и импрессионистов), «которые представляют собой всего лишь вместилище природы, своего рода восковые формы, в которые отливаются впечатления; машины, все скрупулезно и подробно регистрирующие». «Что касается нас, то мы — экспрессионисты. Для нас важно утвердить прежде всего личное, собственную тематику, волю к творчеству, собственную этику», — добавляет Хиллер.

Тематика, стиль, движение

Таким образом, с точки зрения Хиллера, экспрессионисты наделены определенной миссией: стремиться изменить мир. Они усматривали свой долг в активизме, в такой ангажированности, которая прежде всего будет связана с вполне определенной тематикой творчества. Впрочем, стиль был для них также важен. В 1912 г. тот же Курт Хиллер описывает Фердинанда Хардекопфа как «создателя максимума направлений немецкоязычной прозы, прозы экспрессионистской par excellence[1]». Он полагал, что экспрессионистской прозе надлежит быть как можно более сконцентрированной и выразительной, как можно более сжатой.

Лишь два-три года спустя слово «экспрессионизм» вошло в употребление. Георг Гейм, утонувший в 1912 г., еще не мог слышать этого понятия. Погибший в Первую мировую войну Эрнст Штадлер обратился к нему лишь один раз, говоря о Карле Штернхейме. Термин «экспрессионизм» сделался общеупотребительным лишь к 1916 г. Он стал обозначать категорию, которая вошла в обиход литературной критики.

---

[1] в высшей степени *(фр.)*.

Знаменитый труд историка литературы Альберта Зёргеля[1], при всей его дискуссионности, дает представление о значимости экспрессионизма для немецкого общества и позволяет оценить масштаб его эстетического признания со стороны специалистов. Второй том книги, опубликованный в 1925 г., посвящен исключительно писателям-экспрессионистам. Труд Зёргеля, в котором насчитывалось 900 страниц и 340 иллюстраций, в 1927 г. вышел пятым изданием. Уже одни эти цифры говорят об успехе книги. Предложенные в ней разграничения обрели силу закона. Ни во времена Третьего рейха, ни в первые послевоенные годы никто не решился поставить под сомнение выводы, сделанные Альбертом Зёргелем.

Какую же картину экспрессионизма рисует Зёргель? Из нее следует, что ни Герхарт Гауптман, ни Рильке, ни Томас Манн не могут быть отнесены к экспрессионизму. Более трехсот страниц книги посвящено первопроходцам и предшественникам экспрессионизма, включая иностранных авторов — таких, как Стриндберг. Весьма содержательны главы, где речь идет о произведениях Якоба Вассермана и Пауля Шеербарта. Зато среди собственно экспрессионистов Кафка — а Зёргелю мог быть известен лишь один из его романов, «Процесс» — ставится на одну доску с Миноной и каждому отводится по пять страниц. Что же касается автора весьма характерных, взвинченных по стилю романов Курта Корринта, то он не упомянут здесь ни разу, а имя Франца Юнга, фактически заложившего в своей «Библии дураков» (Das Trottelbuch, 1912) принципы экспрессионистской прозы, названо только трижды, да и то в составе разного рода перечней.

Но хуже всего было то, что экспрессионизм в литературе не был осмыслен как составная часть общего движения, охватившего в 1910—1925 гг. европейскую культуру (пусть и с учетом особой специфики германских стран). Это радикальное обновление понимания как поэзии, так и прозы утверждает себя через ряд обходных путей — таких, как кубизм и футуризм, — охарактеризованных затем как феномены модернистского искусства.

НОВОЕ ПИСЬМО

В те времена иностранные художники и писатели, настроенные антитрадиционалистски, принимались в Германии с распростертыми объятиями. Их работы публиковались в немецких журналах. Так произошло, в частности, с манифестами Маринетти, хотя первый из них был напечатан в 1909 г. газетой «Фигаро».

За несколько лет до начала Первой мировой войны Маринетти едет в Лондон, Берлин и Москву; он устраивает публичные чтения своих манифестов и футуристических стихов. В апреле 1912 г. он едет в Берлин, где его встречают овациями. Своего рода глашатаем идей Маринетти сделался Герварт Вальден, издатель журнала «Штурм», который вместе с другим журналом, «Акцион», стал наиболее значительным и престижным изданием экспрессионистов. Весной 1913 г. Маринетти вновь оказывается в Берлине; он публично зачитывает свое «Приложение к техническому манифесту литературы футуризма».

---

[1] *Soergel A.* Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte [Поэзия и поэты нашего времени. Картина немецкой литературы последних десятилетий]. — *Ред.*

Едва ли стоит преувеличивать влияние футуризма Маринетти на немецких писателей, однако необходимо признать, что именно его творчество стало импульсом целого течения в немецкой поэзии. Так, Август Штрамм, уничтожив стихи, над которыми он работал на протяжении десяти лет, начинает писать в совершенно ином стиле, который во многом напоминает, пусть и косвенно, сформулированные Маринетти принципы письма. Речь идет об усилении роли существительных, ограничении значения прилагательных, использовании неопределенных форм глаголов, четкости языка и неожиданных сравнениях. Вслед за Штраммом многие близкие к журналу «Штурм» поэты занимаются языком, чтобы выявить энергию, экспрессивность слова. Они оказали благотворное влияние на дадаистов, таких, как Курт Швиттерс и Рихард Гюльзенбек. Альфред Дёблин в журнале «Штурм» критически высказывается о теориях Маринетти, однако публикация последним в 1909 г. романа под названием «Мафарка-футурист» была встречена им благосклонно. Сам Дёблин в романах, вышедших между 1919 и 1924 гг., пользовался излюбленным приемом Маринетти: длинными цепочками существительных и глаголов без единой запятой.

Но, по правде, если говорить о формах письма, то более всего в поэзии экспрессионистов поражает их многообразие. Георг Гейм и Георг Тракль идут вслед за Рембо и создают в своей лирике смелые и причудливые образы, гибкие символы; их стихи, совершенно новые по своей чувственности, весьма условно следуют какой-либо логике. Эрнст Штадлер с его взвинченной ритмической прозой больше напоминает Уитмена. Готфрид Бенн прибегает к анатомически четкому, порой грубоватому письму. Иоганнес Р. Бехер вплоть до 1918 г. увлекается визионерством, экстатическими видениями. Лирику Франца Верфеля захлестывает стихия чувства и страсти, иногда переходящая в высокопарность. Альфред Лихтенштейн и Якоб ван Ходдис создают лаконичные, исполненные язвительной иронии стихи в духе Гейне. Что же касается дадаистов, то они лишают слова естественности, чтобы вскрыть всю их абсурдность.

А как обстояло дело с прозой? Здесь также налицо целая гамма разнообразных стилистических решений. У Франца Кафки язык становится безжалостно точным, канцелярским, тогда как Леонхард Франк пишет свой роман «Разбойники» (Die Räuberbande) как приключенческий роман в духе Карла Мая. Готфрид Бенн привносит в свои новеллы прохладность и научную точность слова; зато в экзальтированном стиле Франца Юнга ощущается неослабевающее напряжение, а Курт Корринт отдает предпочтение мистическим импровизациям. Карл Эйнштейн — писатель сугубо рассудочный — искусно манипулирует иронией, а Карл Штернхейм нарушает правила синтаксиса и выстраивает из слов произвольные комбинации, иногда напоминающие кальку с латыни.

Следует признать, что в целом экспрессионисты много сделали для обновления языка. Их словарь был богаче, лингвистические возможности — неизмеримо разнообразнее, чем у их предшественников. За всей пестротой использованных экспрессионистами форм письма, а то и вопреки ему, как бы между строк их произведений, просматриваются два творческих принципа: стремление добиться оригинальности стиля, которая отвечала бы глубинному содержанию авторского Я, и склонность к своего рода крайностям — будь то концентрация смысла или же экзальтированный настрой. Вот почему вряд ли следует вычеркивать Франца Кафку из списка экспрессионистов на том основании, что его стиль традиционен.

ПЯТЕРО ПРОРОКОВ

Вполне очевидно, что одержимость экспрессионистов художественной формой неотделима от их стремления выразить определенный смысл. Главной объединяющей темой становится для них Новый человек; по мнению Зёргеля, ее уже затрагивали «предтечи и зачинатели» движения. Пять краеугольных камней сооружаемого экспрессионистами здания — Христос, Дарвин, Ницше, Маркс и Фрейд. Естественно, не все экспрессионисты признавали авторитет всех пяти без исключения, но во всяком случае каждый из них заявлял о своей духовной связи с кем-то из этих фигур.

Что проповедовал Христос, как не явление нового человечества? Разве не учил он людей жить в мире, смирении и любви к ближнему? Именно о такой человеческой общности мечтали и Верфель, и Бехер, и Газенклевер. Поэтому-то проститутки и женщины легкого поведения заняли свое место среди персонажей их книг, а излюбленной критической мишенью стал буржуа, ненавистный символ якобы навсегда уходящей эпохи. Неважно, идет ли речь о капиталисте или мелком буржуа — и тот и другой всегда изображались как бессердечные моралисты, семейные тираны, заряженные ненавистью ничуть не меньше, чем солдаты на фронте. А как иначе представить себе, что люди подобного сорта способны подвергаться изменениям?

Маринетти провозглашал необходимость принесения буржуа в жертву на поле брани — во имя «общественной гигиены». Разумеется, подобная идея далека от христианского учения, однако последнее для многих стало — увы! — всего лишь воплощением неосуществившихся надежд. За девятнадцать веков христианство предало Христа, христиане забыли слово Божие — не считая нескольких исключений, например Франциска Ассизского. Парадоксально, что именно буржуа и капиталисты претендуют теперь на роль добропорядочных христиан. Но можно ли примирить марксизм и христианство? Казалось, что марксизм ближе к христианскому идеалу, нежели капитализм. Между тем Маркс как историк последовательно и резко критиковал церковь за то, что она скомпрометировала себя, оказавшись на службе у власти и капитала, и проповедовал тем самым полный отказ от христианства. Некоторые из экспрессионистов пытались разрешить это противоречие, выражая надежду (приблизительно до 1925 г.) на примирение христианства с коммунизмом (Иоганнес Р. Бехер) или с социализмом. В политическом плане большинство писателей-экспрессионистов придерживались левой ориентации; лишь единицы вступили позднее в нацистскую партию (Ганс Йост, например, видел именно в Гитлере воплощение Нового человека).

Что же касается идей Ницше, который в книге «Так говорил Заратустра» возвысил человека до сверхчеловека, то они оказали на экспрессионистов глубокое воздействие. Альфред Дёблин подхватил образ сверхчеловека и попытался воплотить его в персонажах своих ранних романов: Ван-луне, Валленштейне или великанах из романа «Горы, моря и гиганты». Вместе с тем экспрессионисты горячо верили в возможность внутреннего преображения человека. И в этом у них были точки соприкосновения с эволюционной теорией Дарвина. Им казалось, что род человеческий сможет выжить лишь в том случае, если человек переродится и откажется от своих захватнических инстинктов.

Поэтому в своих сочинениях экспрессионисты вершат своего рода ритуальное убийство отцов, учителей и буржуа, противопоставляя им Нового человека. Его выводил на сцену в своих пьесах Георг Кайзер, он был также описан в романах Альфреда Дёблина и Леонхарда Франка, его славили в своих стихах Иоганнес Р. Бехер, Вальтер Газенклевер, Франц Верфель. К несчастью, эта утопия не выдержала испытания катаклизма 1914—1918 гг., экономического кризиса этих годов, наступления нового варварства.

Но одна надежда все-таки оставалась, и ее материализовал Фрейд. В чем источник человеческих извращений? Где корень ненависти, жадности, влечения, порождающих войны и нищету? Всему причиной общество, подавляющее сексуальные инстинкты и принуждающее мужчину довольствоваться одной-единственной женщиной! Таков был ответ, например, ученика Фрейда доктора Отто Гросса, поддерживавшего личные связи со многими из экспрессионистов (Франц Юнг, Леонхард Франк, Оскар Мария Граф). Впрочем, Гросс занимался также тем, что соблазнял их жен и любовниц. Свободную любовь он считал основополагающим условием уравновешенной психики.

Из всего сказанного ясно, что идеи, оказавшие воздействие на воображение экспрессионистов, отличались большим разнообразием. Кто-то из них был оптимистом, кто-то — пессимистом. Одни ополчились на представителей старого порядка — Арнольт Броннен, Леонхард Франк, Вальтер Газенклевер, Карл Штернхейм. Другие предпочитали выступать с пророчествами о грядущем обновлении человека — Иоганнес Р. Бехер, Георг Кайзер, Франц Верфель. Наконец, третьи, в той или иной степени разочаровавшиеся в человеке, нашли убежище в черном юморе или абстракции, поддались соблазну абсурда и гротеска — Карл Эйнштейн, Альберт Эренштейн, Якоб ван Ходдис, Франц Кафка, Альфред Лихтенштейн и дадаисты.

ЧЕЛОВЕК КАК СПАСИТЕЛЬ МИРА

Можно с уверенностью утверждать, что всех экспрессионистов мучила одна главная проблема: будущее человечества. Все они пытались найти удовлетворительный ответ на вопрос о том, как именно может быть спасено человечество. Можно ли считать оптимальным решением путь, предложенный коммунизмом, и заключавшийся в построении более справедливого бесклассового общества? Или следует установить диктатуру во главе со сверхчеловеком? Приемлемо ли то, что предлагается психоанализом, — сексуальное раскрепощение и соответственно сублимация разрушительных инстинктов? И как нужно относиться к обновленному христианству, которое позволило бы вести политику в согласии с учением Христа?

Таков смысл исканий и творческих устремлений экспрессионистов. Их цель не имела ничего общего с развлечением читателя, ни с тем, чтобы навеять ему приятные ощущения. Экспрессионисты полагали, что на их долю выпала особая миссия. Они видели себя реформаторами или желали бы шокировать человечество, вывести его из летаргического сна, заставить осознать опасности дня нынешнего и неясность грядущего. Они мечтали изменить человека, улучшить его. В общем же их целью было спасти мир.

АРП Ганс (Жан) (Страсбург 16.9.1887 — Базель 7.6.1966). Изучал прикладное искусство в Страсбурге. В 1909 г. поселился близ Люцерна, в Веггисе, затем перебрался в Мюнхен, где в 1912 г. принял участие в выставке объединения «Синий всадник»; после этого поселился в Париже. В 1916 г. участвует в деятельности группы дадаистов в Цюрихе. После 1918 г. входит в контакт с берлинскими дадаистами и с Куртом Швиттерсом. В 1925 г. принимает участие в первой выставке сюрреалистов в Париже (вместе с Пикассо, Де Кирико, Клее, Мэн Рэем). В дальнейшем приобрел известность одного из крупнейших представителей современной ему скульптуры и живописи. Работал в США, Южной Америке, Египте и других странах. Во время и после Второй мировой войны подолгу жил в Швейцарии, близ Локарно и Базеля, где у него были мастерские. Своей мировой известностью Арп обязан прежде всего скульптурным работам. Но он являлся также одним из наиболее плодовитых поэтов-дадаистов. У него было исключительное чутье на заключенные в немецком языке возможности, благодаря чему ему удалось выявить всю его иронию и достигнуть при этом такой виртуозности в области словесной эквилибристики, которую можно сравнить разве только с «Поминками по Финнегану» Джойса. Он уверенно владел любыми поэтическими формами, от самых простых (рифмованные четверостишия) до возвышенных патетических (гимнов). С 1920 по 1930 г. опубликовал ряд поэтических сборников, в основном дадаистского характера.

Обосновавшись с 1925 г. в Париже и связав свою судьбу с сюрреалистами, Арп начал писать стихи на французском языке. Так вышли в свет небольшие по объему сборники «Пятна в пустоте» (издательство «Сажесс», Париж, 1937), «Опилки гаммы» (серия «Развлечение», издательство Анри Паризо, Париж, 1938), «Дыхание» (П. А. Б. Алес, 1950). В «Пятнах в пустоте» можно прочитать, в частности, эти совершенно сюрреалистические по своей сути строки:

Портрет ГАНСА АРПА
работы Макса Эрнста. Фрагмент. 1922

вымя из фарфора покачивается
на золотых трапециях
среди ветвей из галстуков
пока звезды лопочут на своем языке
и перелетают с фрукта на фрукт.

Что же касается его стихов на немецком языке, то после 1945 г. было сделано несколько попыток перевести их на французский. Первой стала подборка стихотворений под названием «Осада воздуха» (издательство «Врий»,

1946). Затем вышла подборка Максима Александра под названием «Стихотворения Жана Арпа и двенадцать неизвестных рисунков автора» (Робер Морель, 1965) и, наконец, «Опавшие дни» («Галлимар», Париж, 1966), где собраны его стихи, эссе и воспоминания. Автор предисловия, Марсель Жан, напоминает, что первые стихотворения Арпа были написаны не по-французски, не по-немецки, но на эльзасском диалекте.

Одно из его первых франкоязычных стихотворений вышло в 1920 г. в журнале Ф. Пикабиа «391»; оно называлось «Тестикулы ласточки». Само название дает представление о юморе Арпа, который сам он определяет следующим образом:

это вода из мест горних
смешанная с вином из мест дольних.

Арп утверждал, что французский язык позволяет ему изъясняться более непосредственно, нежели немецкий. Как бы то ни было, он с одинаковой виртуозностью предавался игре со словами как на французском, так и на немецком языках. Слова выстреливают, сметая на своем пути всякую логику. Поэзия Арпа рождается в самом языке — так, впрочем, считали и другие сюрреалисты.

БАЛЛЬ Гуго (Пирмасенс, Бавария, 22.2.1886 — Сан-Аббондио, близ Лугано, 14.9.1927). Сын зажиточных родителей, он провел все детство в Пирмасенсе. В пятнадцатилетнем возрасте бросил коллеж и поступил учеником на кожевенную фабрику. Четыре года спустя смог продолжить обучение в коллеже и получил степень бакалавра. С 1906 по 1910 г. учился в Мюнхене и Гейдельберге. В течение одного года (1910—1911) был учеником Макса Рейнхардта в Берлине. Затем работал в театре Плауэна, а в 1913 г. стал штатным драматургом мюнхенского Каммершпиле. После этого со своей будущей женой Эмми Хеннингс эмигрировал в Швейцарию, в Цюрих, где вместе с другими эмигрантами основал «Кабаре Вольтер» и группу Дада. После 1917 г. порвал с дадаизмом и нашел себе убежище в Тессине (Тичино), в Швейцарии, где обратился в католичество. Автор исследований, публиковавшихся католическим журналом «Хохланд», целого ряда работ философского и богословского характера, монографии о Германе Гессе (1927; они жили почти что по соседству) и чрезвычайно интересной автобиографии «Бегство за пределы времени» (Die Flucht aus der Zeit, 1927). Его переписка 1911—1927 гг. была опубликована лишь в 1957 г.

Репутация поэта-экспрессиониста закрепилась за ним еще до приезда в Цюрих. Первые его стихи были напечатаны в 1913 г. в журналах «Акцион», «Революцион» и «Нойе кунст». При этом особую известность снискали его звукоподражательные стихотворения, с чтением которых он выступал в «Кабаре Вольтер». Вот цитата из одного из них, «Караван»:

йолифанто бамбла о фалли бамбла
гроссгига м'пфаабла хорем
эгига горамен
хиго блойко руссула хуйу
холлака холлала
анлого бунг
благо бунг благо бунг
боссо фатака
ю юю ю
шампа вулла вусса олобо
хей татта горем
эшиге цунбада
вулубу ссубуду улуву ссубуду

Балль является также автором двух романов. Первый, «Фьяметти, или О

дендизме бедных» (Fiametti oder vom Dandysmus der Armen), ироничный и язвительный по стилю, изобилует исполненными юмора диалогами и повествует об истории эстрадного театра, возглавляемого неким Фьяметти. Действие разворачивается в Цюрихе, в квартале Нидердорф — именно там располагалось «Кабаре Вольтер». Ловля рыбы в реке Лиммат, ревность, заточение в тюрьму, голод, нужда, надувательства, уловки — одним словом, цирк, да и только. Ничего удивительного, что Баллю все это скоро надоедает и он бежит от цюрихских нищеты и суматохи в Тичино, в мир безмолвия и смирения. Другой роман Балля, «Тендеренда-Фантаст» (Tenderenda der Fantast), вышел только в 1957 г. Здесь соединяются библейский стиль, абсурдизм в манере Жарри и жестокая ирония; все это, вместе взятое, делает роман уникальным явлением в немецкой литературе. В текст вкраплены стихи, автобиографические эпизоды, целые страницы богословских рассуждений. Арп, уже в 1918 г. ознакомившийся с книгой, считал ее одним из ключевых документов дадаистской эпохи.

БЕНН Готфрид (Мансфельд, Пруссия, 22.5.1886 — Западный Берлин, 7.7.1956). Он был сыном пастора, а его мать происходила из франкоязычной Швейцарии. Посещал лицей во Франкфурте-на-Одере, изучал богословие и филологию, затем обратился к занятиям медициной. Во время Первой мировой войны — военврач, вначале на Западном фронте, затем в Брюсселе. Вплоть до 1935 г. практиковал в Берлине по кожным и венерологическим заболеваниям. В 1933 г. выступил в поддержку нацистов и с осуждением эмигрантов, произнес пламенную речь в честь «отца футуристов» — Маринетти, прибывшего тогда в Берлин. Однако нацисты не испытывали никаких симпатий по отношению к футуристам и Бенну скоро пришлось перейти в оборону. Он спас себя тем, что в 1935 г. стал офицером санитарной службы. В 1938 г. исключен из Прусской академии искусства. После войны вернулся к занятиям медициной в Берлине, одновременно публиковал стихи и очерки. К моменту своей кончины он являлся самым почитаемым поэтом новой Западной Германии. Своей репутацией поэта-экспрессиониста Бенн обязан стихотворениям из сборника «Морг» (1912), необычным по интонации и вызвавшим состояние шока у буржуазного читателя. Год спустя вышла в свет его книга «Сыновья» (Söhne), а в 1917 г. — «Плоть» (Fleisch). Вот стихотворение из сборника «Морг»; оно озаглавлено «Цикл»:

Одинокий коренной зуб шлюхи
Умершей в безвестности
Был с золотой пломбой.
Так как другие зубы, как бы по
молчаливому согласию,
Уже удалились,
То сторож морга вырвал себе и этот,
Отдал его в заклад
И пошел на танцы.
Потому что, сказал он, земля должна
вернуться в землю.

Мировоззрение молодого Бенна — это мировоззрение студента, попавшего из идеального мира богословия в область практической анатомии: человек — всего лишь плоть, с рождения обреченная на смерть и разложение. Любовь? Результат деятельности определенных желез, выделение жидкостей, феномен сугубо временный. Суть жизни? Болезнь, вырождение, смерть. За холодным равнодушием — подчас граничащим с цинизмом — человека, проходящего через раковый корпус, мы видим студента-медика, глубоко пережи-

вающего нищету удела человеческого. Именно в силу того, что Бенн осознавал бренность всего земного, он жил чрезвычайно насыщенной личной жизнью, многократно вступал в брак и имел множество связей. Эльза Ласкер-Шюлер именовала его то «тигром», то «варваром». Бенн писал также рассказы, отличающиеся умозрительным характером и больше напоминающие эссе; он объединил их в книгу с символичным названием «Мозги» (Gehirne, 1916). Он является также автором эссе вошедших в изданный в 1920 г. сборник с программным заглавием «Современное Я» (Das moderne Ich). Наиболее интересная часть его чрезвычайно объемного творческого наследия — «Статические стихи» (Statische Gedichte, 1948).

БЕХЕР Иоганнес Роберт (Мюнхен, 22.5.1891 — Берлин, 11.10.1958). Сын судьи, он начал было изучать юриспруденцию и медицину в Мюнхене, но не довел учебу до конца. В 1912 г. сотрудничал с журналом «Акцион». В 1913 г. вместе с Генрихом Ф. С. Бахмайром издавал журнал «Ойе кунст». Наряду с Верфелем принадлежал к наиболее восторженным поэтам экспрессионизма: ему хотелось бы вместить в своем сердце все человечество (и Господа Бога). Русская революция 1917 г. его буквально окрылила: ему казалось, что совершается великое братание людей. В 1918 г. он вступил в «Союз Спартака», а с момента основания Коммунистической партии Германии стал ее членом. В двадцатые годы религиозные элементы исчезли из его творчества; все его чаяния отныне возлагались на мировую коммунистическую революцию. С приходом к власти нацистов его книги подверглись сожжению, а сам он был лишен немецкого гражданства. Он эмигрировал в Москву, где и пережил войну. В 1945 г. вернулся в Германию, основал издательство «Ауфбау» и журнал «Зинн унд форм» («Смысл и форма») в Восточном Берлине. В 1954 г. назначен министром культуры ГДР. Его роман «Прощание» (Abschied, 1940) и отрывок из другого, незавершенного романа, опубликованные в 1960 г. в посвященном его памяти специальном номере журнала «Зинн унд форм», рисуют яркую картину экспрессионистского этапа творчества Бехера. Одни только заголовки ранних сборников писателя дают представление о завоеванных им высотах: «Бунтарь. Гимн Клейсту» (Der Ringende. Eine Kleist-Hymne, 1911), «Земля» (Erde, 1912), «Благодать одной весны» (Die Gnade eines Frühlings, 1912), «Из глубины воззвах к тебе, Господи» (De Profundis Domine, 1913), «К Европе» (An Europa, 1916), «Священный легион» (Die Heilige

Портрет Иоганнеса Р. БЕХЕРА
работы Людвига Мейднера. Ок. 1920

Schar, 1918), «Стихотворения для народа» (Gedichte für ein Volk, 1919), «В вечном восстании» (Ewig im Aufruhr, 1920).

В сборнике «Во имя Бога» (Um Gott, 1921) имеется стихотворение «Восстань, человече» (около сотни строк), которое начинается описанием удела современного Бехеру человека:

Проклятое столетие! Хаосоподобное!
Голоса лишенное!
Ты, человече, насажден ничтожнейшею
из наживок на крюк между мукой
и молнией, пеленою и беленой.
С выколотыми глазами. Холоп,
по которому пашут,
Припадочный. Прокаженный. Паршивый.
С разинутыми глазами.
С безумием в зубе мудрости.
С оглушительным рогом горячки во лбу...

В какой-то момент Бехер призывает солдат к пацифизму:

Ты, человече, солдат!
Ты палач и разбойник! Ты самая
страшная тварь из заложников Божьих!
Когда же наконец, о когда же —
Я вопрошаю в великой печали,
пронизанной яростью и нетерпеньем,
ведь эти чувства едины, —
Когда же ты станешь мне братом?

Вознося хвалу дезертирам, поэт умоляет солдат начать крушить собственное оружие, требует, чтобы они смирили свою гордыню, задает им решительный вопрос: кто они — сброд или творения Божии? Он призывает воюющих собраться с силами и изменить себя. В поиске братьев своих он заключает стихотворение воззванием:

Восстань, человече, — восстань, и восстань, и восстань![1]

[1] *Бехер И.* Восстань, человече (перевод В. Топорова) // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

В жизни же Бехер экспрессионистского периода являл собой меланхоличного и замкнутого молодого человека, не слишком жизнерадостного, страдавшего от опеки чуждого его устремлениям отца. Роман «Земля» дает некоторое представление об этой ситуации: все молодые герои здесь умирают, и каждый на свой лад! Они любят, страдают, вступают в брак с женщинами, с которыми не находят общего языка, и в результате, подобно Клейсту, кончают с собой. В отличие от его экстатичной поэзии ранняя проза Бехера выказывает достаточно мрачный взгляд на мир: здесь доминирует резиньяция и стремление к смерти, соединенное с меланхолическим культом природы. Название романа объясняется тем, что все изображенные в нем молодые герои уходят из жизни, их удел — земля.

ВАЙС Эрнст (Брно, 28.8.1884 — Париж, 15.6.1940). Он изучал медицину в Праге, Вене, Берне и стал врачом в 1908 г. Исполняя обязанности судового врача, побывал на Дальнем Востоке. С 1920 по 1933 г. практиковал в Берлине. С приходом к власти нацистов бежал в Прагу, а оттуда в Париж, где покончил с собой в день, когда немецкие войска вошли в город.

Вайс был знаком с Фрейдом, Кафкой и Шницлером. Уже его первый, вполне традиционный по стилю роман «Галера» (Die Galeere, 1913) включает в себя основные темы его последующих сочинений: человек является рабом собственных чувств; внушая ему различные иллюзии, они являются причиной всех его неудач. На все это наслаивается конфликт отцов и детей. В «Галере» доктор Эрик Гильдендаль, давая волю своим чувствам, а также в силу свойственного женщинам конформизма, несет несчастье окружающим. В него влюбляется женщина из

обслуживающего персонала, но проснувшаяся в нем страсть вызывает у нее слезы. С возмущением он бросает ее. Им интересуется одна русская особа, но, когда он хочет затащить ее к себе в постель, та отталкивает его. Потом, когда она вновь начинает оказывать ему знаки внимания, он выпроваживает ее. Неверный друг доносит родителям Эрика, что тот увлекается наркотиками, — Эрик выставляет друга за дверь. Хелен ухаживает за ним, и они вместе едут в отпуск. Соблюдая приличия и повинуясь чувству благодарности, Эрик должен был бы сохранять верность Хелен, однако он обманывает ее с ее же сестрой Эдит. Тогда Хелен выходит замуж за неверного друга. Гильдендаль не наркоман, но на руке у него ранка — следствие раковой опухоли, развившейся под действием рентгеновского облучения; через год ему придет конец. Он впрыскивает себе смертельную дозу морфия. В последующих экспрессионистских произведениях Вайса чувства персонажей и сам язык взвинчены до такой степени, что их трудно обуздать. В его сочинениях человек напоминает загнанного зверя, брошенного за решетку, но одержимого идеей сбежать и избавиться от оков; пытаясь это сделать, зверь убивает и окружающих, и себя. Вот названия этих произведений: «Борьба» (Der Kampf, 1916), «Звери в клетке» (Tiere in Ketten, 1918), «Человек против человека» (Mensch gegen Mensch, 1919) и т. д. Вторая часть романа «Звери в клетке» именуется «Агарь». Этот состоящий из ста страниц текст написан в невероятно сжатой манере. Ольга умирает в тюрьме; душа ее перевоплощается в тигрицу, путь которой — от рождения до поимки — повторяет судьбу Ольги. Тигрица растет, познает любовь, становится матерью. Помогая одному из детенышей

ЭРНСТ ВАЙС

избежать западни, она ранит себя. Подобного рода «добрые» импульсы выдают внутреннюю слабость; следствием становится ее собственная гибель. Агарь делается все слабее и уродливее. Ее возлюбленный бросает ее; ее родной отец предает ее. И лишь мать Агарь ведет себя точно так же, как сама Агарь повела себя в отношении детеныша: она пытается спасти Агарь и в результате погибает сама. Агарь попадает в руки охотников, ее выводят на арену, где ее затаптывают буйволы, — она расстается с жизнью так же, как и Ольга. Здесь мир «Книги джунглей» Киплинга предстает увиденным глазами Кафки... Агарь воплощает протест автора против дурной абсурдности бытия; в этом отношении роман можно сопоставить со стихами Бенна из книги стихов «Морг».

В дальнейшем Вайс написал множество психологических романов, действие которых разворачивается в среде врачей и содержит в себе элементы детектива. Многие из них были затем переизданы в шестидесятые годы: «Свидетель» (Der Augenzeuge, опубликован 1963), «Бедный расточитель» (Der arme Verschwender, 1936, 1965), «Тюремный врач» (Der Gefängnisarzt, 1934, 1969), «Аристократ» (Der Aristokrat, 1966, опубликован в 1928 г. под названием «Бедный из Орламюнде»), «Обольститель» (Der Verführer, 1937, 1967), «Дело Вукобранковича» (Der Fall Vukobrancovics, 1925, 1970). В двадцатых — тридцатых годах Вайс переводил на немецкий язык произведения Бальзака, Мопассана и Джеймса М. Кейна.

Портрет ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ. *1919*

ВЕРФЕЛЬ Франц (Прага, 10.9.1890 — Беверли Хиллз, Калифорния, 26.8.1945). Сын владельца перчаточной фабрики, по окончании школы он уезжает из Чехословакии и учится торговому делу в Гамбурге. В 1912 г. работает корректором у лейпцигского издателя Курта Вольффа. Совместными усилиями Вольфф, Верфель, Курт Пинтус и Вальтер Газенклевер превращают это издательство в главный центр по распространению экспрессионизма. В 1915—1917 гг. против своей воли мобилизован. По окончании войны живет чаще всего в Вене — до эмиграции; с приходом к власти нацистов бежит сначала в Италию, затем во Францию и, наконец, в США (через Португалию). Когда сегодня говорят о Верфеле, то имеют в виду в первую очередь его последние романы и, в частности, «Песнь о Бернадетте» (1941). Большая часть экспрессионистских элементов уходит из написанного им позднее 1927 г. («Однокашники», Die Abituriententag, 1927). Многим вплоть до 1925 г. он казался образцовым экспрессионистом. Его сборники стихов («Друг человечества», Der Weltfreund; «Мы существуем», Wir sind; «Друг другу», Einander), а также драмы «Человек из зеркала» (Der Spiegelmensch, 1920) и «Песнь козла» (Bocksgesang, 1921) считаются весьма характерными экспрессионистскими произведениями. Ранние и поздние сочинения Верфеля объединяет заключенная в них страстность, проникнутая религиозностью. Когда-то его воспринимали очень серьезно за его восторженное отношение к человеку и призывы к мировому братству; сегодня подобный «пафос» стреляет вхолостую. Между тем ему удавалось зажечь сердца молодежи 1911—1920 гг.

Приведем в качестве примера две первые строфы вводного стихотворения «К читателю» из сборника «Друг человечества» (1911):

Тебе родным быть, человек, моя мечта!
Кто б ни был ты — младенец, негр иль
акробат,
Служанки ль песнь, на звезды ли с плота
Глядящий сплавщик, летчик иль солдат.

Играл ли в детстве ты ружьем с зеленой
Тесьмой и пробкой? Портился ль курок?
Когда, в воспоминанье погруженный,
Пою я, плачь, как я, не будь жесток![1]

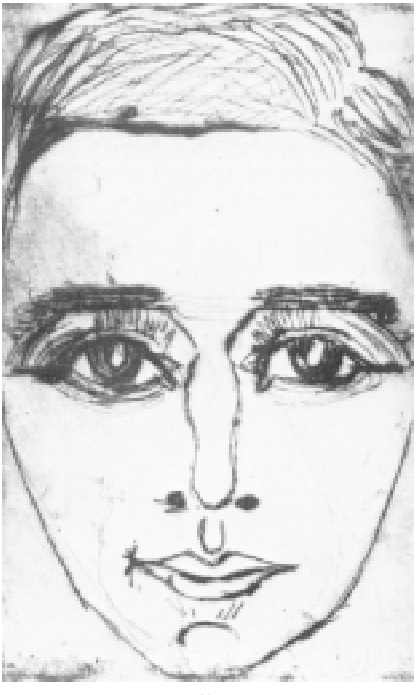
Подобное настроение можно уловить уже в стихах Уитмена. Верфель ничуть не боялся впасть в сентиментальность, и именно это обстоятельство несомненно способствовало его популярности. Какими бы прогрессивными идеями ни увлекалась довоенная молодежь, в том, что касается человеческих чувств и форм социальной организации, она оставалась на уровне романтической эпохи.

Верфель был человеком исключительно искренних переживаний; в то же время он утверждал себя как гражданин мира, громко заявлял о себе, причем таким образом, что никому не приходило в голову упрекнуть его в старомодности. Даже у последовательно религиозных людей не находилось критических слов в его адрес, тем более что в политическом смысле его стихи не преследовали никаких определенных целей. Современность Верфеля заключалась в использовании им новых форм, в том, что он хотел бы прижать к своему сердцу всех — и даже «отбросы человечества», даже негров и художников. Не все его стихи экстатичны по духу, некоторые из них и поныне стоят внимания читателя, и не только как документ безвозвратно ушедшей эпохи, не только как лирическое переживание уже не существующего мира.

[1] Перевод Б. Пастернака // Зарубежная поэзия в переводах Б. Л. Пастернака. М., 1990.

ГЕЙМ Георг (Хиршберг, Нижняя Силезия, 30.10.1887 — Берлин, 16.1.1912). Его отец, по профессии прокурор, получил в 1900 г. назначение в Берлин. В 1907 г. Георг Гейм закончил школу, затем изучал юриспруденцию в Вюрцбурге, Йене и Берлине. Он намеревался поступить в военное училище, но несчастный случай оборвал его жизнь: катаясь на коньках по замерзшей реке Хавель, он провалился в воду и утонул.

Отец Георга Гейма был одним из тех твердолобых семейных тиранов, которых так любили изображать экспрессионисты и с которыми сражались как в жизни, так и в литературе. С 1904 г. Георг Гейм вел дневник. Вот что он записал 3 ноября 1911 г.: «Я бы сде-



Портрет ГЕОРГА ГЕЙМА
работы Эрнста Людвига Кирхнера

лался одним из величайших писателей, если б мой отец не был таким отъявленным негодяем. Как раз в тот момент, когда надлежало в обязательном порядке, со всем тщанием заниматься самим собой, мне пришлось обратить все мои силы на то, чтоб установить дистанцию между этим мерзавцем и мною». С его кипучей, предприимчивой натурой он должен был противостоять отцу, стремившемуся подавить его энергию и с этой целью отбиравшему у него карманные деньги, не позволявшему ему самостоятельно пользоваться ключом от дома. 15 сентября 1911 г. Гейм записывает: «Боже, как душно мне в эту мещанскую эпоху, когда я не в силах найти применение своему энтузиазму. Действительно, чтобы быть счастливым, я нуждаюсь в сильных переживаниях. В моих снах наяву я всегда вижу себя каким-то Дантоном или взобравшимся на баррикады революционером. По правде говоря, я не могу представить себя без кепки якобинца. Теперь я по крайней мере надеюсь на скорое начало войны».

В 1909—1912 гг. Гейм невероятно плодотворно работал: сотни страниц стихов, рассказов, дневник, драматургия... Незадолго до смерти он успел подготовить к изданию сборник «Вечный день» (Der ewige Tag, 1911). Все остальные его сочинения были опубликованы посмертно.

Друг Якоба ван Ходдиса, он также выступал с чтением собственных стихов в «Неопатетическом кабаре». Спектр затрагиваемых Геймом тем широк — от осмеяния филистеров до ужасных видений. Он писал об огромном Городе Дьявола, убогих предместьях, выловленных в воде трупах, нищете больниц. Что же касается вещей грандиозных, величественных, того, что он не смог осуществить в своей жизни, то об этом его визионерские, пророческие — к примеру, в том, что касается грядущей войны — стихи.

Приводимые ниже строфы были написаны в сентябре 1911 г. (первая, седьмая, десятая и одиннадцатая строфы стихотворения «Война»):

Пробудился тот, кто непробудно спал,
Пробудясь, оставил сводчатый подвал,
Вышел вон и стал, громадный, вдалеке,
Заволокся дымом, месяц сжал в руке.

Он спускает в поле огненного пса.
Лясканьем и лаем полнятся леса,
Дико скачут тени, на свету сгуя,
Отблеск лавы лижет, гложет их края.

В желтом дыме город бел как полотно,
Миг, глядевшись в пропасть, бросился
на дно.
Но стоит у срыва, разрывая дым,
Тот, что машет небу факелом своим.

И в сверканье молний, в перемигах туч,
Под клыками с корнем вывернутых круч,
Пепеля поляны на версту вокруг,
На Гоморру серу шлет из щедрых рук[1].

По сравнению с поэзией драматические и прозаические произведения Гейма представляют меньший интерес. Наиболее читабельны те рассказы писателя, которые были написаны им в 1911 г.; семь из них составили сборник «Вор» (Der Dieb, 1913). В одном из этих рассказов, «Пятое октября», описывается пробуждение солидарности у населения Парижа в революционные дни: братство и солидарность людей — центральный мотив всего творчества экспрессионистов, будь то драматургия, проза или поэзия.

ГОЛЛЬ Иван (наст. имя и фам. Исаак Ланг) (Сен-Дье, Эльзас, 29.3.1891 — Париж, 27.2.1950). Родители его были евреями, но в семье говорили по-фран-

[1] Перевод Б. Пастернака // Зарубежная поэзия в переводах Б. Л. Пастернака.

цузски, а в школе — по-немецки. После смерти отца в 1898 г. с матерью он переехал в Мец и посещал немецкий лицей. Изучал словесность и юриспруденцию в Страсбурге и Лозанне, получил докторскую степень по обеим дисциплинам. Во время Первой мировой войны укрылся в Швейцарии, где познакомился с Клер Штудер (урожденная Кларисса Айшманн, родилась в Нюрнберге в 1891 г.), опубликовавшей в 1918 г. сборник рассказов «Женщины пробуждаются» (Frauen erwachen), и женился на ней. После войны чета Голлей отправилась из Швейцарии в Париж. Наряду со своими немецкоязычными стихами Голль постоянно публиковал и франкоязычные. После 1933 г. он в большинстве случаев пишет по-французски — неизвестно, к несчастью или к счастью. С 1939 по 1947 г. Голли живут в Нью-Йорке. Иван Голль умер в Париже от лейкемии.

Портрет ИВАНА ГОЛЛЯ
работы Рейнхольда Рудольфа Юнганса

Он дебютировал в качестве экспрессиониста. Его сборник «Панамский канал» (Der Panama-Kanal), опубликованный в 1912 г. под псевдонимом Иван Лассанг, по стилю и восторженному восприятию жизни напоминает поэзию Бехера и Верфеля. В Панаме было возведено, в результате сотрудничества людей всех рас и самого разного социального происхождения (инженеры, капиталисты, рабочие), совершенно необычное сооружение. Его назначение — соединить между собой моря. Об этом идет речь в последних стихах поэмы:

Дабы позволить судам входить и
выходить, выросли железные шлюзы
На каждом взимают плату, падает
узкий молот.
Огромные створки с маленькими
стальными корпусами судов
Уходят вглубь, будто их влекут Прометеи.
А когда отворятся те двери,
Когда оба океана сольются в поцелуе,
О, тогда всем народам земли
придется заплакать.

Поэму «Панамский канал» Голль неоднократно перерабатывал. Вариант 1918 г., вошедший в антологию «Сумерки человечества» (Menschheitsdämmerung), состоит из очень длинных строк и представляет собой как бы стихотворение в прозе. За прошедшее с момента написания первого варианта время Голль пришел к выводу, что рабочие не выполнили задачу установления всеобщего братства:

И не было дела им до Панамского канала;
Не было дела до бесконечного братства.
Не было дела до великих ворот Любви.
Не было дела до освобождения океанов
и освобождения человечества.
Не было до лучезарного воскрылия духа.
Они осушали болота. Сжигали леса.
Превращали в облако пара озера.

Превращали в тучу праха холмы.
Как же поверить им было в величие
человеческих свершений? Они и не замечали, что мастерят колыбель для новорожденного океана[1].

После 1919 г. Иван Голль стал писать стихи все более изысканного характера, немного напоминающие стихи Рильке и Тракля. В них можно установить и перекличку с Гийомом Аполлинером и сюрреалистами.

Обосновавшись осенью 1919 г. в Париже, Иван Голль первым делом занялся налаживанием контактов с современными ему знаменитыми зарубежными поэтами и публикацией их стихов во Франции. В частности, он выпустил антологию мировой поэзии под названием «Пять континентов» (1922), где под одной обложкой оказались столь разные имена, как Т. С. Элиот, Эзра Паунд, Владимир Маяковский, Хорхе Гильен и Готфрид Бенн. Постепенно он отошел от экспрессионизма — последний окончательно перестал существовать для Голля после того, как Веймарская республика с момента своего возникновения стала поворачивать вправо. Тогда Голль обратился к особой форме сюрреализма, проповедовавшей образ как «наиболее ценное свойство современной поэзии», но весьма далекой от теории Андре Бретона. Голль отрицал сами основания доктрины сюрреалистов: автоматическое письмо, высвобождение бессознательного, «всесилие сновидения».

Во время войны Иван Голль основывает в США журнал «Полушария» (1943—1945) и работает главным образом над циклом баллад об Иоанне Безземельном. Вернувшись в 1947 г. во Францию, не оставляет литературный труд, хотя и знает, что обречен. К последнему периоду его жизни относится один из лучших его сборников «Сонтрава» (1951).

ГЮЛЬЗЕНБЕК (ХЮЛЬЗЕНБЕК) Рихард (Франкенау, Гессен, 1892—1974). Сын аптекаря, он изучал медицину и словесность, а затем, в 1915 г., отправился в Цюрих, где участвовал в деятельности дадаистов. В 1918 г. был одним из основателей берлинской группы Дада, вместе с Раулем Хаусманом, Вальтером Мерингом, Францем Юнгом и др. Занялся врачебной практикой, одновременно писал статьи и книги. В 1936 г. эмигрировал в США, где стал работать психиатром. Вернувшись вскоре после войны в Европу, обосновался в Тичино (Швейцария). Его стихи дадаистского периода («Фантастические молитвы», Phantastische Gebete, 1916) и три романа ныне совершенно забыты. Зато автобиографические сочинения Гюльзенбека, в особенности его воспоминания о деятельности дадаистов, наверняка еще долго будут иметь своего читателя.

ДЁБЛИН Альфред (Штеттин, 10.8.1878 — Эммединген, 26.6.1957). Из семьи еврейских коммерсантов. Учебу начал во Фрейбурге, в 1905 г. получил степень доктора медицины. После 1911 г. работал в Берлине врачом-невропатологом при страховой кассе. Сблизился с Гервартом Вальденом и с 1910 г. сотрудничал с журналом «Штурм». В 1918 г. стал членом социал-демократической партии. В 1933 г. эмигрирует во Францию и три года спустя получает французское гражданство. В 1940 г. бежит в США через Португалию и принимает католическую веру. В 1945 г. возвращается в Германию в качестве высокопоставленного чиновника французских оккупационных войск, и это обстоятельство

[1] Перевод В. Топорова.

вызывает неодобрение его соотечественников. Дёблина в Германии практически не знали; новое издание его сочинений подготовил профессор из Базеля Вальтер Мушг и издательский дом «Вальтер Ферлаг».

В 1902—1903 гг. Дёблин пишет роман «Черный занавес» (Der schwarze Vorhang), который публиковался с продолжением на страницах журнала «Штурм». У молодого Иоганнеса происходит пробуждение любви и инстинктов. Его партнершу зовут Ирен. Он колеблется между ненавистью и любовью к ней, между страстью и безразличием. В итоге он перегрызает горло Ирен, сжигает ее тело в лесу и сам кончает с собой, бросившись в огонь. Этот роман близок экспрессионизму по сюжету, однако по языку вполне традиционен. Эстетическая ориентация Дёблина меняется весной — летом 1912 г., во времена, когда он знакомится с футуризмом, читает в журнале «Штурм» манифест Маринетти, а также читает его роман «Мафарка-футурист». Он переходит к совершенно новому стилю, который Казимир Эдшмид характеризует следующим образом: «Дёблин — неспешный каменщик; ходит туда-сюда со своими камнями, но не спешит работать с раствором. Он подгоняет друг к другу строго однотипные, объемные квадратные массы камня. Именно так он конструирует роман».

Недостающий раствор — это человеческая психология. Между летом 1912 г. и весной 1913 г. Дёблин пишет «Три прыжка Ван-луня» (Die drei Sprünge des Wang-lun). Отсутствие психологической разработки, масштабность содержания, синтаксис, не признающий никаких правил, — все это несомненные признаки футуристического романа. Любит ли Ганс Грете? Кого любит Грете — Ганса или Петера? Хотят ли родители Грете брака ее с Гансом? Кто из двоих ощущает себя несчастным, получив отказ Грете, — Ганс или же Петер? Или же оба вместе? Все это мещанские заботы, на которых была сосредоточена литература прошлого — от Ричардсона и Гёте до Золя и Фонтане. По-другому понимают смысл существования Заратустра, Мафарка, Ванлунь и великаны в романе Дёблина «Валленштейн» (1920) и «Горы, моря и гиганты» (Berge, Meere und Giganten, 1924). Тысячи персонажей предаются оргиям, убивают друг друга; происходят разрушительные катаклизмы, тают ледники, гиганты гибнут; буржуазный мир представлен без прикрас, как скопище блох. Вот один фрагмент из «Ванлуня». Мужчины, до какого-то момента обособленные от женщин и страдающие от похоти, устремляются в населенную женщинами долину:

Портрет АЛЬФРЕДА ДЁБЛИНА
работы Иоахима Карла Фридриха. 1936

«Тысячеголосый крик и рев поднимался над долиной, и из соседней долины ему вторил другой крик. Ужас стремительно нарастал, множился, рев, цокот, урчание сливались с пронзительным верещанием. Ужас, столь нестерпимый, что от него лопались глаза, пытался выбраться из тени деревьев на свет; его возвращали назад. За словно набежавшей и тотчас отступившей волной безумия на гребне показались разноцветные и белые одежды, они утонули в пене и бесшумно скатились вниз. Над всей долиной повисла странная тишина, которую прерывали лишь протяжные прерывистые крики, стоны, пронзительные, как мяуканье, эдакая музыка, сопровождающая безнадежную и кусающую себе пальцы слабость, разъедающую душу, сопровождающая отчаяние, овладевающее человеком, заставляющее его дрожать всем телом».

Итог экспрессионистскому периоду в творчестве Дёблина подводит наиболее знаменитый из его романов, «Берлин, Александерплац» (1929), где он соединяет все возможные стили. Однако главного персонажа, Франца Биберкопфа, уже не назовешь экспрессионистическим — это человек, который совершает ошибки, страдает и надеется; человек, у которого отняли одну за другой все иллюзии, но который всегда умудряется выйти из любой передряги; даже побитый и изувеченный, он все-таки находит в себе силы продолжать жить и надеяться.

Портрет ТЕОДОРА ДОЙБЛЕРА
работы Эрнста Барлаха. 1927

ДОЙБЛЕР Теодор (Триест, 17.8.1876 — Сен-Блазьен, Шварцвальд, 14.6.1934). Он провел детство в Триесте и Венеции, где получил двуязычное воспитание. В 1898 г. обосновался во Флоренции, с 1903 г. вел кочевую жизнь. Познакомился с итальянскими футуристами, в Париже встретился с современными художниками, в Берлине — с авангардистами. Его главное сочинение — эпопея «Свет Севера» (Nordlicht), над которой он работал большую часть жизни (первая версия датируется 1910 г., вторая вышла в Женеве в 1920 г.).

ЗАК Густав (Шермбек, близ Везеля, 28.10.1885 — под Бухарестом, 6.12.1916). Родился в семье учителей. В 1906—1914 гг. изучал немецкий язык в различных университетах и проходил военную службу. Когда разразилась война, первым делом бежал в Швейцарию, чтобы избежать мобилизации. В сентябре 1914 г. вернулся в Германию, очень скоро пошел на фронт и получил тяжелое ранение во Франции. Погиб на Восточном фронте близ Бухареста. Его жена, Паула Зак, сделала

для него то, что Макс Брод сделал для Кафки: она издала его произведения (сам Зак передал для публикации в журналах рукописи нескольких своих сочинений), собрала архив, а в 1971 г. выпустила о нем книгу. Два романа Зака — «Неудавшийся студент» (Ein verbummelter Student), написанный в 1910—1913 гг. и опубликованный в 1917 г., и «Аноним» (Ein Namenloser), написанный в 1912—1913 гг. и опубликованный в 1919 г., — носят ярко выраженный автобиографический характер. Они имели успех: было продано двадцать тысяч экземпляров первого из романов. В 1920 г. вышло в свет «Полное собрание сочинений» (Gesammelte Werke) Зака в двух томах, а в 1926 г., по случаю десятилетней годовщины его гибели, было опубликовано, насколько известно, более сорока посвященных Заку публикаций. В некоторых отношениях романам Зака недостает зрелости, но они многообещающи. Недостаточно единый стиль искупается живостью повествования, полнотой переживания жизни. Зак принадлежит к тем интеллектуалам, для которых прочтение Ницше сделало невозможной наивную веру в христианские ценности и которые находились в процессе энергичного поиска Нового человека, причем даже сами хотели сделаться таковыми. Однако они были чересчур умны и скептичны, чтобы искренне верить в грядущее счастье человечества.

Персонажи романов Зака — очень похожие на самого автора — в итоге кончают с собой. Вот заключительные строки романа «Аноним»:

«Накануне Пасхи он отправился в гарнизон, где раньше служил. Но он не увидел ту, которую искал; она застрелилась вместе со своим любовником после того, как тот изменил ей. Поэтому он целый день слонялся по улицам, а на закате повесился в рощице, за городом. Там его и нашли. Карманы были набиты документами, а у ног валялись разбросанные по траве ночным ветром листки бумаги, на которых блестела роса.

Потом, подобно поднявшемуся занавесу, взошло солнце, и шарманка затянула свою обычную мелодию».

Зак не вступал ни в какие контакты с другими экспрессионистами. Кроме романов он написал драму для чтения «Отказник» (Der Refraktair), два цикла рассказов — «Рубин» (Der Rubin) и «Из дневника отказника» (Aus dem Tagebuch eines Refraktairs), фрагмент достаточно интересного романа «Паралич» (Paralyse), эссе, стихотворения, военный дневник, не утратила до сих пор интереса и его переписка.

КАФКА Франц (Прага, 3.7.1883 — Кирлинг, близ Вены, 3.6.1924). Изучал юриспруденцию в Пражском университете, получил в 1906 г. степень доктора. После годичной стажировки стал служащим страхового общества «Ассикурациони Дженерали». В 1908 г. перешел в другую аналогичную компанию, «Арбайтер-Унфалль-Ферзихерунгзанштальт», и работал в ней вплоть до своей преждевременной пенсии (1922). Первые его прозаические сочинения вышли в свет в 1908 г. на страницах журнала «Гиперион». К наиболее известным рассказам Кафки относятся: «Превращение» (Die Verwandlung, 1915) и «Приговор» (Das Urteil, 1916); они написаны в 1912 г., одновременно с началом первого романа Кафки «Америка» (тогда он назывался иначе: «Пропавший без вести», Der Verschollene).

В 1914 г. Кафка пишет рассказ «В исправительной колонии» (In der Strafkolonie, 1919) и начал работать над романом «Процесс» (Der Prozess). Он никогда не отличался отменным здоро-

ФРАНЦ КАФКА

вьем, а в 1917 г. у него диагностировали легочный туберкулез. В 1919 г. он пишет «Письмо отцу» (Brief an den Vater), своего рода сведение счетов с тираном, напрочь лишенным чувствительности и воображения; именно на него Кафка взвалил ответственность за свои постоянно расторгаемые помолвки. В 1922 г. он берется за свой третий роман «Замок» (Das Schloss). Умер Кафка в лечебнице.

Кафка — единственный из прозаиков-экспрессионистов, снискавший громкую мировую славу. Между тем все его произведения были созданы в пределах именно того десятилетия, когда и происходило становление немецкого экспрессионизма; они выходили именно в тех журналах, сериях и издательствах, которые были связаны с экспрессионизмом. После его смерти вышли в свет шесть небольших томиков прозы Кафки; что же касается его литературной значимости, то здесь Кафка стал в один ряд со многими другими писателями. Ситуация изменилась лишь после того, как Макс Брод, друг Фрейда и сам известный романист, издал три романа Кафки из его неопубликованного наследия: «Процесс» (1925), «Замок» (1926) и «Америка» (1927).

Кафка обладал даром воплощать в своих персонажах различные психологические и мифологические ситуации. Его отец желал бы видеть своего сына сильным и прочно стоящим на ногах; но Франц оказался хилым неумехой, которого отец презирал, стыдился и отторгал от себя. Именно эта ситуация вполне конкретно воплощена в «Превращении» и «Приговоре»; многим лишь после неоднократного прочтения открывается ирония и даже комичность этих произведений. Абсурдность удела человеческого раскрывается в «Процессе», «Замке» и рассказе «В исправительной колонии». Колония — это наш мир; все люди имеют отношение к пыткам; лишь к середине земного пути мы начинаем осознавать, в какую игру с нами играют; нас начинают колоть специальными иглами, и по прошествии двенадцати часов тела наши сбрасывают в ров. В «Процессе» речь идет о человеческой судьбе: с самого рождения мы несем в себе вину и обречены на смерть. Почему так происходит? Отчаявшийся К. пытается понять это — он выглядит как неумелый сыщик в вывернутом наизнанку детективе. Дюрренматт, в раннем возрасте прочитавший Кафку и испытавший его влияние, с еще большей четкостью формулировал этот тезис: Бог — садист, которому доставляет наслаждение мучить и распинать нас, невинных. «Замок» — это обитель Бога, который остается для нас недосягаемым и от которого мы не вправе требовать отчета.

КЛАБУНД (наст. имя и фам. Альфред Геншке) (Кроссен-на-Одере, 1.11.1890 — Давос, 14.8.1928). В шестнадцатилетнем возрасте заразился туберкулезом. Публиковал взвинченные по интонации романы, сочинял слова к песням, которыми вдохновлялся Брехт. По манере близок Ведекинду: все эротичное, несомненно, влекло его. Однако по части юмора он превосходит Ведекинда. Писал Клабунд на скорую руку, мало заботясь о форме; именно поэтому его некогда знаменитые романы («Моро», 1916; «Браке», 1918; «Франциск», 1921) сегодня полностью забыты. Удачнее сложилась судьба его театральной пьесы «Меловой круг» (Der Kreiderkreis, 1925), нескольких песен и переводов с китайского. Как и Ведекинд, Клабунд лишь косвенно связан с экспрессионизмом.

Портрет КЛАБУНДА

КОРРИНТ Курт (Леннеп, Рейнская область, 20.2.1894 — Восточный Берлин, 27.8.1960). Сын поверенного в делах, он изучал юриспруденцию в Париже и Марбурге, затем литературу и историю искусства в Бонне. Рядовой во время Первой мировой войны, затем журналист в Берлине. После 1928 г. стал жить литературным трудом; в своем романе «Фюрер Хелльман» (Hellman der Führer, 1943) принимает идеи нацизма. В 1945—1955 гг. владелец книжного магазина в Лейхлингене, затем поселился в Восточном Берлине. Переписывает роман «Фюрер Хелльман» в соответствии с социалистической идеологией; книга выходит в ГДР под названием «Дело Пекера» (Die Sache mit Päker).

Дебютом Корринта в литературе стали невыразительные — чаще всего рифмованные — стихи, опубликованные в 1915 г. в сборнике «Действие-Смерть-Любовь. Стихи о войне» (Tat-Tod-Liebe. Gedichte aus dem Kriege). Более интересен сборник «Трубадур на посту» (Troubadour auf Feldwacht, 1917), написанный под Верденом; здесь заметна более тщательная работа поэта над языком. В 1915 г. Корринт приветствовал войну, но в 1917 г. он просит Бога восстановить мир. В сборнике «Большая молитва. Новые стихи» (Das große Gebet. Neue Gedichte, 1919), написанном в последний год войны, Корринт, призывая имена Бехера, Верфеля и Газенклевера, с воодушевлением поднимается на баррикады, воздвигнутые не для обороны от капиталистов, а во имя борьбы с ограниченной мещанской моралью. Корринт был пламенным приверженцем свободной любви, сторонником совокупления всех со всеми, оргии между людьми всех рас и народов. Если Отто Гросс считал сексуальное общение универсальной панацеей, но лишь в отноше-

нии отдельно взятых пар, то Корринт проповедовал мировую религию вселенского совокупления: счастье, ликование, братание, мир должны стать его логическими следствиями; так будет покончено с войной, завистью и засильем обывателей. Свои идеи Корринт решил облечь в форму романа. В 1919 г. тиражом 5000 экземпляров вышло первое издание книги «Потсдамская площадь, или Ночи нового мессии» (Potsdamer Platz oder die Nächte des neuen Messias). Имя этого мессии — Ганс Термаден, он родом из города Бармена-на-Вуппере. Он приезжает в Берлин и подцепляет проститутку, которая буквально покорена активностью этого юноши с неистощимой потенцией: «Он все глубже погружался в колодцы, где царила кромешная тьма, высвобождая невиданные силы и порождая столь причудливые образы, что та, которая привязала его к себе как ученика, вскоре прославила его как учителя». Первым делом Термаден соблазняет ревниво охраняемую девственницу с тонкими губами и делает из нее богиню чувственности. Термаден занят также обращением новичков; как новый мессия, он освобождает людей от ужаса сексуальной зажатости. Люди стекаются отовсюду к Потсдамской площади, штаб-квартире мессии. Очень скоро все окружающие площадь здания превращаются в бордели; теперь уже народ съезжается в Берлин из Англии, Франции и Мексики; город набит до отказа. На подмогу зовут полицию и армию, однако в их рядах обнаруживается немало дезертиров, которые также принимают участие в широкомасштабном совокуплении. Расцветает «весна человечества», процесс «воскресения планеты» идет по восходящей; в конце концов Ганс Термаден взмывает на небеса на белом облаке.

В прозе Корринта немаловажную роль играет ирония — обстоятельство, которое задетые за живое критики не всегда учитывали. «Инстинкт» (Trieb, 1919) — пародия, где немецкий «роман воспитания» в духе Гёте иронически соотносится с воспитанием плоти. «Бордель» (Bordel, 1920) — стилистический эксперимент. Корринт пользуется здесь преимущественно внутренним монологом. Парикмахеру Иоахиму Пазентралю восемнадцать лет. Он чрезвычайно хорош собой, наделен невероятной половой силой и занимается сводничеством. Его записная книжка с расписанием интимных встреч заполнена на много месяцев вперед. В конце концов женщины и секс так изматывают его, что однажды, совершенно выдохшись, он устра-

КУРТ КОРРИНТ. *1930*

ивает поджог, с тем чтоб уйти из жизни. В романе «Мо Марова» (1920) Корринту удалось еще раз превзойти самого себя: его героиня — женщина с ярко выраженными садистскими наклонностями — с помощью специально изготовленных хитроумных устройств буквально раздирает на части и себя, и своих любовников. Вскоре ей становится мало и этого, и она набирает целую армию сексуально одержимых дьяволиц, которые высыпают на улицы города. Мужчины лезут из кожи вон, чтобы им угодить, но от полового перенапряжения мрут как мухи. Из других городов им на смену прибывает все больше мужчин; хотя город окружен войсками, распаленные новички прыгают на парашютах.

После 1920 г. Корринт отказывается от взвинченного языка, но поначалу сохраняет приверженность излюбленной теме. В романе «Лилиоль» (1921) мать спит с сыном на глазах у отца, брат и сестра также занимаются кровосмешением. Роман «Убийство» (Mord) представляет собой психологический детектив; «Яд» (Gift) заключает в себе фантастический сюжет: человек, сам не зная того, проводит ночь любви с трупом. В задачу романа «Ужас» (Grauen) входит только одно: перепугать читателя.

Нельзя сказать, что из всех прозаиков-экспрессионистов Корринт отличается наилучшим вкусом или самым изысканным стилем. Однако по части исступленной патетики, а также дерзости языка он не знает себе равных. Так, в «Борделе» содержится пассаж, на три четверти состоящий из звуков, издаваемых Иоахимом во время еды, и на четверть — из обрывков приходящих ему в голову мыслей (опять-таки во время еды). Можно было бы назвать это доходящим до крайности натурализмом. Однако соответствующий пассаж написан не только в ироничных целях: он по закону контраста усиливает эффект той экстатической прозы, в контекст которой помещен.

ЛАСКЕР-ШЮЛЕР Эльза (Эльберфельд, 11.2.1869 — Иерусалим, 11.1.1945). Внучка раввина и дочь архитектора, она вначале вышла замуж за врача Бертольда Ласкера, а затем за директора журнала «Штурм» Герварта Вальдена. Позднее сблизилась с Готфридом Бенном и другими экспрессионистами. Принадлежала к литературной богеме; ее томила постоянная жажда нового, и состояние депрессии чередовалось с повышенной активностью. Чаще всего она жила в убогих меблированных комнатах в Берлине, не имея никаких средств к существованию. Зато в воображении она уходила в сказочный мир, давала друзьям восточные имена, а когда сочла, что стареет, изменила дату своего рождения и «помолодела» на семь лет. В 1932 г. получила премию Клейста, самую значительную из литературных наград, присуждаемых театральным произведениям. Год спустя эмигрировала в Швейцарию, а в 1937 г. в Иерусалим.

Первый сборник ее стихов вышел в 1902 г. под заглавием «Стикс». И уже здесь большая часть стихотворений может быть отнесена к экспрессионизму. Однако самые известные произведения Ласкер-Шюлер появились позднее. Они входят в состав сборников «Мои чудеса» (Meine Wunder) и «Еврейские баллады» (Hebraische Balladen, 1913). Ее последний сборник «Мой голубой рояль» (Mein blaues Klavier) вышел в свет в 1943 г.

Эльза Ласкер-Шюлер выработала совершенно индивидуальный поэтический язык, мир образов, который в полном объеме доступен лишь посвященным, но может привлечь, в силу свое-

Портрет ЭЛЬЗЫ ЛАСКЕР-ШЮЛЕР
работы Станислауса Штюкгольда. 1916

обычности интонации, и неподготовленных читателей. Сообщаемые ей самой биографические сведения весьма характерны для ее лирического героя: «Я родилась в Фивах (Египет), но пришла в этот мир также и в Рейнской области, в Эльберфельде. До одиннадцати лет я ходила в школу, я была Робинзоном, пять лет прожила на Востоке, а теперь веду растительное существование».

Значительная часть ее творчества представлена стихами о любви. Приводимое ниже стихотворение адресовано Готфриду Бенну и озаглавлено «Слушай»:

Ночами я краду
Розы с губ твоих
Чтобы ни одна женщина не смогла
пить с них влагу

Та, что сжимает тебя в объятиях,
Присвоила мою дрожь
Которой ты весь укутан

Кромка твоей дороги — это я
Я, что с тобою
Круто иду вниз

Чувствуешь ли мое живое одиночество
Повсюду
Как ускользающую даль?

Она является также автором двух романов: «Вуппер» (Die Wupper, 1909) и «Аронимус и его предки» (Arthur Aronymus und seine Väter, 1932). В обоих произведениях она с особой настойчивостью воссоздает сцены из собственной жизни и ту среду, которую знала в детстве: «Вуппер» представляет собой любовную историю времен первых прядильных фабрик; второй роман рисует напряженные взаимоотношения между евреями и христианами в Вестфалии до 1848 г. Что же касается ее рассказов — некоторые из них вошли в сборники «Ночи Тино Багдадского» (Die Nächte der Tino von Bagdad, 1908) и «Принц Фиванский» (Der Prinz von Theben, 1914), — то они имели гораздо меньший успех у публики.

ЛИХТЕНШТЕЙН Альфред (Берлин, 23.8.1889 — Реймс, 25.9.1914). Сын промышленника, он окончил школу в Берлине; здесь же начал изучать юриспруденцию, а затем продолжил образование в Эрлангене. В 1914 г. ему была присуждена степень доктора права.

Лихтенштейн начал печатать свои стихи в 1910 г. вначале в журнале «Штурм», а с 1912 г. — также в «Акцион». В 1913 г. вышел в свет маленький сборник «Сумерки» (Dämmerung) у берлинского издателя Альфреда Рихарда Мейера. В октябре 1913 г. был призван на военную службу, а 1 август-

та 1914 г. объявили всеобщую мобилизацию. Погиб в битве на Сомме 25 сентября.

Лихтенштейн позаимствовал у Якоба ван Ходдиса его неповторимую интонацию, и предвзятый критик мог бы обвинить его в плагиате. Курт Хиллер, основатель «Неопатетического кабаре», после ссоры с ван Ходдисом написал в своей книге «Мудрость скуки» (Die Weisheit der Langweile, 1913), что последний был «беспомощным гением». И напротив, он всячески восхвалял Лихтенштейна, указывая при этом, что тот и другой начали писать одновременно. В своем журнале «Акцион» Франц Пфемферт занял вполне определенную позицию: 4 октября 1913 г. он повторно напечатал стихотворение Лихтенштейна «Сумерки» и внизу страницы поставил сноску, где напомнил, что стихотворение ван Ходдиса «Конец света» вышло в свет до написанного Лихтенштейном. Таким образом, Лихтенштейн сперва ознакомился со стихотворением ван Ходдиса, а уж затем и сам сочинил нечто подобное. Пфемферт совершенно прав, поскольку «Конец света» был прочитан автором в «Неопатетическом кабаре» 17 июня 1910 г. Первая его публикация в «Демократе» относится к 18 января 1911 г., тогда как стихотворение Лихтенштейна вышло лишь 18 марта 1911 г. в журнале «Штурм». Действительно, сходство между двумя стихотворениями очень большое. Поэт беспечно и презрительно смотрит на происходящее вокруг, с невинным видом регистрируя все, что попадает в поле его зрения, вне какой бы то ни было иерархии ценностей, как если бы все это происходило одновременно:

Портрет АЛЬФРЕДА ЛИХТЕНШТЕЙНА *работы Макса Оппенгеймера. 1913*

Взрослый мальчишка забавляется
на пруду.
Ветер застрял в ветвях деревьев.
Небо похоже на распутника,
оно побелело,
Как будто с него стерли румяна.

Двое хромых, болтая, бредут по полям,
Скрюченные, с длинными палками.
Светловолосый поэт, наверное,
сошел с ума.
Конь спотыкается о какую-то даму.

К окну будто прилип жирный тип.
Нежная женщина принимает у себя юношу.
Унылый клоун натягивает гетры.
Хнычет ландо, собаки изрыгают
проклятия.

В одном из номеров журнала «Акцион» Лихтенштейн сам приводит объяснение этого стихотворения: оно представляет собой «абсурдное соединение комических идей», поскольку надлежит «принимать вещи именно такими, какими они представляются взору, избегая излишеств рефлексии». Как под-

черкивает Лихтенштейн, завидя ландо, он, разумеется, знал, что хнычет не машина, а находящийся внутри ребенок; но ребенка-то он не видел, а видел лишь машину, и крики доносились именно оттуда.

Перу Лихтенштейна принадлежит также немало прозаических сочинений: они носят карикатурный, гротескный характер, в них он иронизирует как над собой, так и над своими друзьями, в духе Альфреда Жарри. Сам себя он запечатлел в образе горбуна Куно Кона; Лутц Лаус и его такса — это Карл Краус и его журнал «Факел». За многими другими персонажами также угадываются современные писатели-экспрессионисты (Курт Хиллер, Георг Гейм, Якоб ван Ходдис, Эрнст Бласс, Эльза Ласкер-Шюлер, Готфрид Бенн, Альфред Рихард Мейер). «Кафе хлебных горбушек» (Café Klöschen) — это не что иное, как «Западное кафе» (Café des Westens), где собирались экспрессионисты; оно находилось на проспекте Курфюрстендамм в Берлине. «Кабаре Гну» превратилось в «Клуб Клу». Несомненно, посвященные могли распознать прототипы персонажей, но дело в том, что эти персонажи были не более правдоподобны, чем горб Лихтенштейна, — то есть весьма сильно удалены от реальности. Например, история любви Шульца, Кона и Лизель Либлихлейн полностью порождена воображением автора, а Георг Гейм — который здесь именуется Готшальком Шульцем — конечно же, не покончил с собой при помощи салатного ножа, как это произошло с героем Лихтенштейна!

Лихтенштейн не был нигилистом. Далек он и от беспросветного пессимизма. Жизнь не казалась ему сплошным страданием; подобное отношение к ней он даже в какой-то степени пародирует, вкладывая в уста Куно Кона следующую реплику: «В этом и заключается единственное утешение — грустить. Вот когда грусть превращается в безнадежность, тут ты становишься смешным. Пусть жизнь — это шутка, но все-таки нужно продолжать проявлять настойчивость в достижении целей, пытаться воспарить над ней вопреки сознанию того, что все в нашем мире состоит исключительно из грубых и гадких розыгрышей».

МАНН Генрих (Любек, 27.3.1871 — Санта-Моника, Калифорния, 12.3.1950). Он был на четыре года старше своего брата Томаса. Бросил лицей, так и не став бакалавром, работал в книжной торговле и в издательстве С. Фишера. В 1891 г. после смерти отца семейная фирма была продана и мать с детьми перебралась в Мюнхен. Теперь их материальное положение улучшилось, и Генрих смог совершить путешествия во Францию и Италию. Он стал писать, вначале для разных журналов. Первый роман Генриха Манна вышел в 1894 г. («В одной семье», In einer Familie). К наиболее известным романам Манна доэкспрессионистского периода относятся «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen, 1905), по которому позднее был снят знаменитый фильм «Голубой ангел» (Der blaue Engel), «Маленький город» (Die kleine Stadt, 1909) и «Верноподданный» (Der Untertan), первая часть которого публиковалась с продолжением в 1914 г., а весь роман вышел в виде отдельного оттиска в 1916 г.; в книжные магазины тираж поступил лишь в 1918 г.

Генрих Манн был для многих экспрессионистов образцовым писателем. Он был стойким интернационалистом, не попавшим, в отличие от своего брата Томаса, под влияние ложного патриотизма. Сам Генрих Манн больше всех

ГЕНРИХ МАНН

других писателей ценил Флобера, в первую очередь «Саламбо». Флобер и Д'Аннунцио навеяли ему грандиозную трилогию «Богини, или Три романа герцогини д'Асси» (Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy, 1902—1903). Именно это произведение и оказало большое влияние на других экспрессионистов, от «Александра в Вавилоне» (Alexander in Babylon, 1905) Якоба Вассермана до «Агатовых пуль» (Die achatnen Kugeln, 1920) Казимира Эдшмида. В наше время трудно оценить достоинства образующих трилогию романов «Диана», «Минерва» и «Венера». Но когда-то В. Фред писал на страницах журнала «Цукунфт» следующее: «Эта книга впервые предлагает нам не бесконечное копание в себе автора, а массу конкретного материала». И какого материала!

В «Венере» представлена женщина в самом грубом смысле слова, похотливая самка, которая предлагает себя всем мужчинам и, что весьма симптоматично, уходит из жизни, так и не родив ребенка. А что можно сказать о стиле этого романа? Враждебно настроенный критик писал в «Берлинер локаль анцайгер»: «Часто язык [Манна] противоречит всем принципам немецкой грамматики, и нет никакого смысла восхищаться этим обстоятельством». Между тем как раз отказ от клише, выражение энтузиазма, экстатического состояния посредством нового, спонтанно схваченного стиля особенно ценили экспрессионисты.

К собственно экспрессионистским сочинениям Манна можно было бы отнести некоторые из его новелл — такие, как, например, «Трехминутный роман» (Der drei-Minuten-Roman), «Несколько шагов у двери» (Ein Gang vors Tor) из сборника «Флейты и кинжалы» (Flöten und Dolche, 1905) или же отдельные страницы «Возвращения из Гадеса» (Die Rückkehr vom Hades, 1910). В 1933 г. Манн бежал во Францию; его лишили германского гражданства. Именно тогда он работает над своими, без сомнения, лучшими сочинениями: «Юность короля Генриха Четвертого» (Die Jugend des Königs Henri Quatre, 1935) и «Зрелые годы короля Генриха Четвертого» (Die Vollendung des Königs Henri Quatre, 1938). В 1940 г. направился в США через Португалию. В 1950 г. он уже собирался перебраться в ГДР, где его назначили президентом Академии искусств, однако умер в Калифорнии.

МИНОНА (наст. имя и фам. Саломо Фридлендер) (Познань, 1871 — Париж, 1946). Сын медика, изучал медицину, затем философию в Мюнхене, Йене и Берлине; в 1902 г. получил сте-

пень доктора философии. Опубликовал под своим настоящим именем целый ряд философских сочинений; под псевдонимом Минона (переиначенное слово «аноним») — романы и гротескные рассказы (они составляют более десятка томов). Наиболее известный сборник Миноны — «Роза, хорошенькая жена полицейского» (Rosa, die schöne Schutzmannsfrau, 1913). Диапазон этих карикатур — от сатиры на мелких буржуа до дадаистского абсурдизма, включая и черный юмор, и пародию, и комическую фантастику, и фантастические видения. Характерно, что Минону сравнивали как с Паулем Шеербартом (влияние последнего у Миноны очень ощутимо), так и с Францем Кафкой (см., например, историю литературы Зёргеля) и дадаистами.

Рассмотрим для примера его произведение «Скамья зубоскалов. Не-роман» (Die Bank der Spötter. Ein Unroman, 1919). В обществе рассказываются одна за другой истории гротескных персонажей. Так, «Стыдливая кокотка» (Die züchtige Kokotte) — это история проститутки, где нет ни одной сексуальной сцены. За ней следуют истории об отнюдь не обделенных родителями сиротах; скачках без лошадей и т. д. Непосредственно после этого приводится масштабная пародия на «Голем» Густава Мейринка и «Мандрагору» Ганса Хайнца Эверса. Затем начинается оргия, в дело вмешивается полиция. После этого пародируются звукоподражательное стихотворение Штрамма, произведения Эльзы Ласкер-Шюлер («Титино из Бакштадта»), Томаса Манна («Слякоть в Венеции», Der Kod in Venedig; само название пародирует название известнейшей новеллы «Смерть в Венеции») и многие другие. В «Серой магии. Романе ключевых мгновений» (Graue Magie. Nachschlüsselroman, 1922) высмеяно все, что так или иначе связано с экспрессионизмом: Эльза Ласкер-Шюлер выведена под именем Шискераллер, Герварт Вальден — в образе композитора Недлава, Людвиг Мейднер назван художником Мерднером, который старательно вызывает у себя порыв сомнительного творческого вдохновения; философ Зиммель становится психологом Леммисом; сам Минона — доктором Саломо, а Эверс появляется под собственным именем, только тут он вечно сплевывающий старьевщик. Собраны в этой компании и философы того времени: Ариберт Нейнштейн (Эйнштейн) провозглашает «относительность понятия времени, которое наносит вред здравому смыслу»; абсурдность этой идеи демонстрирует кантианец Сукрам (Маркус). Мартин Бубер и Рабиндранат Тагор слились в одного героя по имени Мартиндранат Будерор. Помимо прочего, роман представляет собой сатиру на чудовищ — кинопродюсеров, которые в интересах фильма способны на убийства. Минона является одним из редких в немецкой литературе крупных юмористов, однако его творчество сегодня практически забыто.

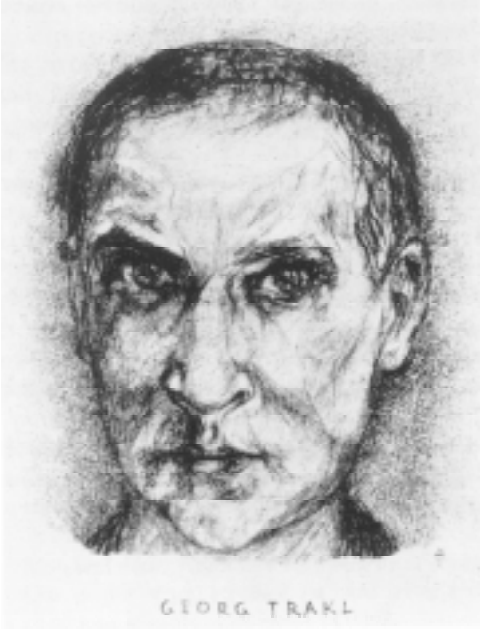
ТРАКЛЬ Георг (Зальцбург, 3.2.1887 — Краков, 3.11.1914). Из всех поэтов-экспрессионистов он является самым гениальным и в то же время наиболее трудным для понимания. Он посещал гимназию в Зальцбурге, но вскоре бросил ее (не сдав экзамены), с тем чтобы стать фармацевтом. С 1908 по 1910 г. изучал аптечное дело в Вене. Затем служил военным аптекарем и познакомился в Инсбруке с издателем журнала «Бреннер» Людвигом фон Фикером; тот напечатал многие из его стихов. Во время путешествия в Берлин Тракль познакомился с Эльзой Ласкер-Шюлер. Когда была объявлена война, он

Портрет МИНОНЫ
работы Макса Оппенгеймера

принял участие в битве под Гродеком в качестве обер-лейтенанта медподразделения. Увиденное произвело на него столь сильное впечатление, что пришлось поместить его в Краковский военный госпиталь для психиатрического освидетельствования. Здесь он покончил с собой, выпив чересчур большую дозу кокаина.

Тракль был мрачен и нелюдим, источником столь желанных для него сильных ощущений стали наркотики. Первые стихи Тракля свидетельствуют о том, что он испытал влияние Рембо и Бодлера. Вслед за тем ему удалось выработать собственный поэтический язык, проникнутый меланхолией и изобилующий образами, зачастую понятными лишь в связи с конкретными переживаниями автора. При чтении сочинений Тракля складывается такое впечатление, будто какое-то отчаявшееся существо находится в объятиях сна и разворачивает призрачный пейзаж в сероватых тонах с помощью изысканного, чуткого, уязвленного окружающей действительностью языка. Не исключено, что Тракль вступал в кровосмесительную связь с собственной сестрой; в результате появились на свет несколько любовных стихов, отмеченных таинственной меланхолией.

Метафоры и символы соотносятся у Тракля с чем-то таким, что практически невозможно идентифицировать; к примеру, прилагательные и наречия у него взаимозаменяемы, подобно цветам; зачастую складывается впечатление, будто их присутствие в тексте продиктовано скорее чисто фонетически-



Портрет ГЕОРГА ТРАКЛЯ.
Литография Хильдегард Йоне. 1914

ми, чем собственно смысловыми соображениями.
Мир Тракля носит болезненный характер, но многие из его образов столь оригинальны и так непроизвольно отпечатываются в памяти, что их невозможно забыть. В приводимом ниже стихотворении описан заход солнца и восход луны. Тракль вышивает на основе этих деталей вязь из абстрактных образов, которые как бы входят один в другой и носят чрезвычайно личный характер:

Покой и молчание

Пастухи погребли солнце в голом лесу.
Рыбак
Вытянул волосяным неводом месяц
из мерзнущего пруда.

В голубом хрустале обитает
Бледный человек, прильнув щекой
к своим звездам.
Или клонит он голову в пурпурном сне.

А зрящих вечно трогает черная стая
Птиц, святость синих цветов
Предвестьем близкой тишины
забвенья, угасших ангелов.

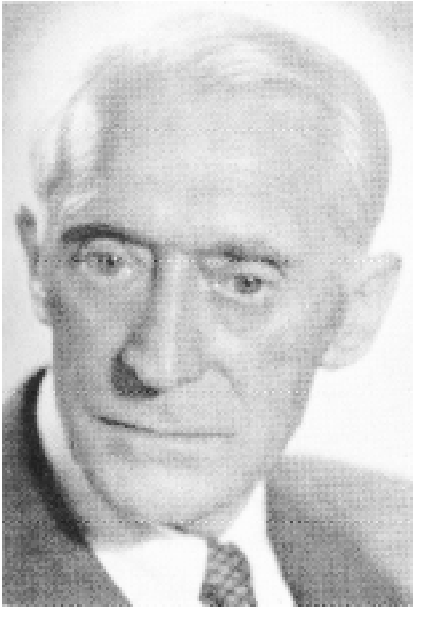
Снова меркнет лоб в лунном окамененье.
Сияющим юношей
Появляется сестра среди осени и
черного тленья[1].

Тракль принадлежит к крупнейшим из немецкоязычных поэтов; его следует поставить в один ряд с Гёте, Гёльдерлином, Рильке.

ФРАНК Леонхард (Вюрцбург, 4.9.1882 — Мюнхен, 18.8.1961). Сын совладельца столярной мастерской, он вначале трудился на заводе, затем в больнице; в 1904 г. отправился в Мюнхен. Франк был самоучкой и придерживался левых убеждений. С 1910 г. живет в Берлине. За свое первое произведение «Разбойники» (Die Räuberbande, 1914) получил премию Фонтане. В этом романе чувствуется влияние Карла Мая и Марка Твена. Главные герои меланхоличного и не лишенного патетики романа — группа подростков, стремящихся к Добру, знающих, что такое солидарность; именно им предстоит построить лучший мир. Тех же героев мы встречаем и в других романах Франка — «Оксенфуртский мужской квартет» (Das Ochsenfurter Männerquartett, 1927) и «Ученики Иисуса» (Die Jünger Jesu, 1949). В 1915 г. выходит в свет рассказ «Причина» (Die Ursache), один из лучших образцов экспрессионистской прозы, посвященный теме убийства. Тридцатилетний поэт Антон Зейлер едет в город своего детства. Он сознает, что на его психику давит тяжелым грузом некое воспоминание, связанное с совершенной в школьные годы экскурсией. Теперь все возвращается на свои места: во время прогулки детям было разрешено зайти в кабачок и выпить стакан молока за десять пфеннигов — всем, кроме него, поскольку у Антона не было этих десяти пфеннигов. На протяжении двадцати двух лет случившееся давило на Зейлера. Теперь ему кажется, что учитель мог бы задним числом хотя бы извиниться. Нанеся визит к учителю Магеру, которому уже шестьдесят пять, Зейлер присутствует при сцене, доказывающей, что тот продолжает провоцировать комплексы у своих учеников: над слабым издевается, а сильному предлагает яблоко. Антон Зейлер душит учителя. И лишь одному из присяжных, матери и прокурору ясно, что, собственно, произошло: они понимают, что Магер сам несет ответственность за

[1] Перевод А. Николаева // *Тракль Георг.* Песня закатной страны; *Гейм Георг.* Umbra vitae. М., 1995.

Иллюстрация Франса Мазереля к роману Л. ФРАНКА *«Мать». Гравюра на дереве. 1919*



ЛЕОНХАРД ФРАНК

свою смерть. Антон осужден за ограбление и убийство и подвергнут четвертованию.

В 1915 г. Франк находит себе убежище в Швейцарии, где в 1918 г. выходит в свет сборник рассказов «Человек добр» (Der Mensch ist gut). В этой взволнованной по интонации книге Франк призывает к миру, братству и социализму. Она многократно переиздавалась. В дальнейшем Франк вернулся к традиционному языку бытописательной прозы и создал немало снискавших большой успех книг, а затем, в 1933 г., вновь бежал в Цюрих. В 1940 г. он добрался через Лисабон до Соединенных Штатов. В 1950 г. вернулся в Мюнхен. Книга «Слева, где сердце» (Links, wo das Herz ist, 1952) представляет собой его автобиографию.

ХОДДИС Якоб ван (наст. имя и фам. Ганс Давидзон) (Берлин, 16.5.1887 — 30.2.1942). Закончил школу в Берлине и получил степень бакалавра в 1906 г. После этого в качестве вольнослушателя прослушал курс архитектуры в Мюнхене. В 1907 г. в рамках университетского курса изучает греческий язык сначала в Йене, затем в Мюнхене. В 1909 г. в Берлине участвует в публичном чтении стихов в «Новом клубе» и «Неопатетическом кабаре». Публикует стихи в журналах «Акцион» и «Штурм». В 1912 г. бросает учебу. В ноябре того же года насильно помещен в психиатрическую больницу, откуда сбегает год спустя, выпрыгнув в окно. Ходдис отправляется в Гейдельберг, затем в Париж, а в июне 1913 г. снова оказывается в Берлине. Осенью 1914 г. пора иллюзий закончилась: ему пришлось признать очевидный факт — он страдает шизофренией. Вначале жил

дома под наблюдением врача, а затем, в 1933 г., помещен в психиатрическую больницу под Кобленцем. Именно отсюда Ходдиса забрали нацисты — с тем чтобы отправить в газовую камеру.

Стихи Ходдиса публиковались в журналах экспрессионистского толка в 1910—1914 гг. В 1918 г. издательства, связанные с журналом «Акцион», напечатали его поэтический сборник «Конец света» (Weltende), в серии «Красный петух» (Der rote Hahn). В 1920 г. знаменитую антологию Курта Пинтуса «Сумерки человечества» (Menschheitsdämmerung) открывало как раз стихотворение «Конец света»; тем самым ему была обеспечена широкая известность. Но лишь в 1958 г. стихи Ходдиса — вместе с несколькими документами биографического характера — были собраны и напечатаны Паулем Пёртнером.

У Ходдиса, как и у других поэтов, которых принято именовать «неопатетиками», можно расслышать отголоски той легкой, насмешливой интонации, что свойственна Гейне в «Книге песен». Разница лишь в том, что Ходдис более нагловат. Гейне повествовал о своих любовных переживаниях в типично романтическом ключе, хотя и сам стыдился этого. Ван Ходдис, Лихтенштейн, большинство других «неопатетиков» отдавали предпочтение скептической, разочарованной интонации. Скрывая резиновое сердце под слоновьей шкурой, с ухмылкой на устах они читали свои стихи и держались при этом подчеркнуто скучающе и эксцентрично. Это шокировало буржуа, которые даже не замечали, что под маской надменности кроется чувствительность столь же нежная, что и спелые помидоры.

Среди лучших произведений ван Ходдиса, наряду с «Концом света», следует назвать цикл, озаглавленный «Варьете» («Смесь»). Девятое, заключительное стихотворение цикла воссоздает один из первых публичных киносеансов, увиденный глазами нагловатого, перенасыщенного «культурой», не способного ничему удивляться берлинца. В серии коротких кинолент темы быстро сменяют друг друга; в шестнадцати строках Якобу ван Ходдису удается передать образы и достигнуть ощущения симультанности (одновременности) происходящих событий. Речь идет о технике, к которой вообще часто обращались экспрессионисты, стремясь добиться «новизны интонации» (Ходдис, Лихтенштейн, Гейм, Эрнст Бласс). Цикл «Варьете» был впервые напечатан в 1911 г. журналом «Штурм»; де-

Портрет ЯКОБА ВАН ХОДДИСА
работы Людвига Мейднера. 1913

вятое стихотворение озаглавлено «Под занавес: синематограф»:

Погашен свет. Пред нами замелькали
Индусские сокровища и храмы,
Беззвучные супружеские драмы,
Разнузданная чернь на карнавале.

Разбойник с пистолетом, дуэлянт,
Огромная дымящаяся трубка,
Бесстыжим ветром задранная юбка,
Подвязка белоснежная и бант.

Прогулка по альпийским — то лугам,
То круто в гору восходящим тропам.
Стада плетутся стадом, люди — скопом,
Репейник и крапива по ногам.

И все это — с какой-то простыни —
Летит в лицо мне! Не в лицо, а в душу!
Но, слава Богу, кончили они,
И мы, зевая, вылезли наружу[1].

ШВИТТЕРС Курт (Ганновер, 20.6.1887 — Эмблсайд, Великобритания, 8.1.1948). Став бакалавром (1908), он начал посещать училище прикладного искусства в Ганновере. Затем слушал лекции в Академии в Дрездене. Поскольку берлинские дадаисты и слышать о нем не хотели, он основал собственное художественное движение и назвал его «Мерц». В 1919 г. вошел в круг авторов журнала «Штурм». Вальден печатал его стихи, выставлял картины и коллажи в своей галерее. В 1923—1932 гг. Швиттерс издавал собственный журнал «Мерц», выходивший нерегулярно. С 1923 г. работал у себя на родине, в Ганновере, над гигантским коллажем под названием «Мерц», уничтоженным в 1943 г. во время бомбардировки. В 1937 г. эмигрировал в Норвегию, откуда в 1940 г. бежал в Великобританию. В Норвегии приступил к работе над новой конструкцией под названием «Мерц», которая просуществовала до 1951 г.; в Великобритании сохранился третий, незавершенный вариант этой работы, ныне выставленный в Ньюкастльском университете.

Швиттерс умер в Великобритании; при этом именно он является автором наиболее оригинальных из когда-либо написанных на немецком языке стихов. Начинал он в духе Штрамма, а потом все больше и больше увлекался словесной эквилибристикой и игрой слов. Так, ему принадлежит «Первобытная соната», состоящая из отдельных слогов и насчитывающая двадцать восемь страниц. Вот как задаются темы ее первой части:

Фюммс бё вё тёё зёё Уу,
пёгифф,
квии Ээ.

КУРТ ШВИТТЕРС.
«Анна Блюме». Афиша. 1919

[1] Перевод В. Топорова.

Он составлял также стихи из рисунков, чисел, пословиц и комических афоризмов, абсурдистских рассказов, скетчей, манифестов. Знаменитым его сделало стихотворение «Анна Горицвет» (Anna Blume, 1923), которое в Германии включено почти во все антологии дадаизма и было многократно переведено на французский язык. Приводим относительно вольную вторую по счету французскую версию этого стихотворения. Ее авторы — Ганс Арп и Ален Гейербрант:

Анна, цвет, горицвет, о возлюбленная
всех моих двадцати семи чувств,
люблю тебя, люблю — ты не —
ты на — я тебе — ты мне, — Мы?
Тут не место такому признанью.
Кто ты, женщина без тени числа?
— Ты есть, есть ли? Люди говорят,
что тебя нет.
Пусть говорят, им неведомо,
с какой ноги пляшет колокольня.
Ты носишь шляпу на ногах, и ты гуляешь
на руках, да, ты гуляешь на руках.
Эй! Распили красные платья свои
с белыми складками.
Люблю тебя красной, Анна Горицвет,
люблю себе тебя красной!
Ты не, ты на, я тебе, ты мне, — Мы?
Тут не место такому признанью,
швырнем его в остывшие угли.
Красный цвет, Анна, красный цвет,
как там люди говорят?
Состязание философов:
1. У красной Анны, на шляпе цветок
2. Анна-цветок красная.
3. Какого цвета цветок?
У тебя желтые волосы голубого цвета.
А твой зеленый цветок пахнет красным.
О ты, скромная девушка
в повседневном платьице, зеленый
зверь, люблю себе тебя! —
Ты не, ты на, я тебе, ты мне, — Мы?
Тут не место такому признанью,
швырнем его в коробку с углем.
Анна, цвет! А-эн-эн-а, по буквам
произношу твое имя,
Каплю за каплей — Имя твое каплет,
как расплавленный бычий жир.
Знаешь об этом, Анна, знаешь уже об этом?
И спереди и сзади звучит одинаково
имя твое — а ты красивей всех,
Сзади так же красива, как и спереди,
А-эн-эн-а.
Капли бычьего жира капают,
лаская мне спину.
Анна, цвет, горицвет, ты зверь капель,
люблю себе тебя.

ШИКЕЛЕ Рене (Оберенхейм, 4.8.1883 — Ванс, 31.1.1940). Он был родом из Эльзаса и дружил с Эрнстом Штадлером и Отто Флаке. Сотрудник и корректор одного издательства, он и сам издавал в 1915—1919 гг. в Швейцарии весьма значимый для экспрессионистов журнал «Вайссен блеттер» («Белые листы»). После Первой мировой войны обосновался в Баденвейлере и жил на литературные заработки. В 1932 г. эмигрировал во Францию и поселился на Лазурном берегу. Начинал как экспрессионист (в своих первых романах, в том числе в «Постороннем», 1909, и в «Бенкале, утешителе женщин», 1914). Его стихи того времени, так сказать, канули в Лету, зато драма «Ганс и его волшебная сумка» (Hans im Schnakenloch, 1915), где он описывает своеобразную ситуацию Эльзаса, зажатого между двумя враждующими странами, сохраняет определенный интерес. Позднейшие романы, которые и составляют основной корпус его наследия, написаны в реалистической манере и лишены каких-либо примет экспрессионизма (например, трилогия «Наследство на Рейне: Мария Каппони», 1925; «Взгляд на Вогезы», 1927; «Волк в овчарне», 1927).

ШТАДЛЕР Эрнст (Кольмар, 11.8.1883 — близ Зандворда, Бельгия, 30.10.1914). Закончил школу в Кольмаре, затем изучал немецкую литературу, романские языки и сравнительное литературоведение в Страсбурге и Мюнхене. Будучи другом Отто Флаке

Портрет РЕНЕ ШИКЕЛЕ
работы Людвига Мейднера. 1918

и Рене Шикеле, по их примеру решил своей культурной деятельностью содействовать франко-немецкому сближению. Его первый сборник стихов вышел в 1904 г. под названием «Прелюдии»; в нем еще ощущается влияние Стефана Георге и Гуго фон Гофмансталя. В 1906 г. он стал доктором филологии. С 1906 по 1908 г. учился в Оксфорде в качестве стипендиата фонда Родса. В 1908 г. защитил диссертацию по теме «Виланд и Шекспир», опубликованную в 1910 г. С 1909 по 1911 г. издал три тома переводов Шекспира, выполненных Виландом (в составе Полного собрания сочинений Виланда). В октябре 1910 г. получил ставку преподавателя в брюссельском Свободном университете. Продолжая писать стихи, активизировал свою журналистскую деятельность (рецензии, статьи в журналах «Акцион», «Нойес Эльзас», «Кайе альзасьен»); перевел также «Христианские георгики» Франсиса Жамма. Не разразись война, Штадлер стал бы профессором университета в Торонто (Канада). Был мобилизован 1 сентября 1914 г., получил Железный Крест 9 октября, а 30-го числа погиб при взрыве английской гранаты.

После 1910 г. Штадлер писал по большей части стихи, отмеченные свободным дыханием. В них ощущается активное, исполненное энтузиазма переживание жизни. Однако та тональность, которую позднее развил в своих романах Курт Корринт, здесь жестко контролируется, укрощается большой дозой целомудрия — никакой экстатичности. Подобно Верфелю, Штадлер — «друг человечества»; он любит не только Эльзас и его пейзажи, но и горожан. Так, он описывает продавщиц, что вечерами прогуливаются на свежем воздухе, или рабочих, поглощающих ужин в своих убогих жилищах. Приводимые ниже строки пред-

Портрет ЭРНСТА ШТАДЛЕРА

ставляют собой начало стихотворения «С наступлением сумерек», опубликованного в 1914 г. в сборнике «Выступление» (Der Aufbruch):

Семь... Это время закрытия магазинов.
Из полутемных подъездов, из узких
ущелий дворов, из гигантских
пассажей и павильонов, прилавки покинув,
Идут продавщицы домой.
Почти незрячие, еще оглушенные, —
Целый день в заточенье: духота,
толкотня, шум, ор, —
Они выходят в летний дурманящий
вечер, в его возбуждающий,
чуть сладострастный, распахнутый
настежь простор.
И тогда, кажется, начинают звенеть
веселей и светлеть
Мрачные трамваи, изнемогшие от
немыслимых перегрузок и улицы
до отказа наполнены смехом
девушек, а тротуары расцвечены
бесчисленным множеством пестрых
блузок...[1]

Штадлер был не только провозвестником новой поэзии, не только переводчиком Жамма, Пеги, Бальзака, но и литературным критиком. Сделанное им в качестве литературоведа могли бы сделать и другие, но именно он благодаря своим проницательным статьям первым привлек внимание читателя к творчеству Рене Шикеле, Карла Эйнштейна, Георга Гейма, Вальтера Газенклевера, Оскара Лёрке, Миноны, Карла Штернхейма, Франца Верфеля и других. Он принадлежал к числу наиболее открытых, толерантных и прозорливых интеллектуалов своего времени.

ШТРАММ Август (Мюнстер, 29.7.1874 — Россия, 1.9.1915). Этот благонамеренный чиновник времен Вильгельма II, мелкий буржуа, который, по всей вероятности, был счастлив в своей супружеской жизни, писал также стихи и небольшие драмы, по революционности своей формы — а иногда и содержания — превзошедшие все, что создавалось тогда под знаменем «новизны». Сын адъютанта, по окончании школы он поступил на работу в почтовую контору (1893). Во время военной службы получил офицерское звание. В 1902 г. женился и три года спустя переехал в Берлин, где смог соединить работу с учебой. Таким образом ему удалось защитить в 1909 г. докторскую диссертацию. После объявления войны мобилизован в звании капитана. Погиб на Восточном фронте 1 сентября 1915 г. Примерно с 1902 г. сочинял стихи и пьесы. Когда в ноябре 1913 г. Маринетти выступил в Берлине с публичным чтением своих произведений, есть все основания предполагать, что там присутствовал и Штрамм. Именно в тот период он уничтожил все написанное им ранее и стал сотрудничать с Гервартом Вальденом. Все опубликованное Штраммом при жизни было написано им в период 1914—1915 гг. и издавалось журналом «Штурм» и одноименным издательством. Самым важным для Штрамма было прежде всего выразить то, что он хотел сказать, с использованием минимума слов; далее, выразить это как можно точнее; наконец, избегать всякого рода клише. Вот, например, его стихотворение «Под огнем» (1915), состоящее из шести строк и девяти слов:

Беспрерывность смертей
Кончин треск
Одиночка
Строит
Одиночества
Всемирной бездны.

[1] *Гинзбург Л.* Из немецкой поэзии. Век X — XX. М., 1979.

Речь идет о перестрелке с ее «смертями» и «кончинами», которые связаны как с оружием (которое «трещит»), так и с выстрелами (которые «беспрерывны»). А как реагирует на это человек? Об этой реакции говорят слова «одиночка», «одиночество», «строит», «всемирная бездна». Синтаксис стихов Штрамма соответствует скупости его лексики: первые две строки состоят из двух фраз, по два слова в каждой. Кроме того, эти слова как будто бы складываются в предложение с подлежащим «одиночка», оно может иметь отношение не только к «кончинам», но и к «одиночествам».

Литературовед Вальтер Мушг иронизировал по поводу Штрамма, «взбесившегося» почтмейстера. Но не подлежит сомнению, что Штрамм относился к своему творчеству с безнадежной серьезностью и пользовался вниманием и симпатией со стороны Вальдена. Ошибкой было бы считать его дадаистом: ирония не является сильной стороной его стихов! Дважды он пространно писал Вальдену о том, почему использует то или иное слово, а не другое. Нам известно, что Рудольф Блюмнер на протяжении многих лет выступал с чтением стихов Штрамма перед восторженной публикой, а молодой Курт Швиттерс, как и другие поэты из круга журнала «Штурм», почитали его как своего учителя.

АВГУСТ ШТРАММ

ЭДШМИД Казимир (наст. имя и фам. Эдуард Шмид) (Дармштадт, 5.10.1890 — Вульпера, Швейцария, 31.8.1966). Изучал романские языки, после Первой мировой войны жил на литературные заработки. Большую часть времени жил в Дармштадте; предпринял ряд путешествий, которые описал в своих произведениях. Блестящий организатор, особенно в том, что касается собственной репутации. Сборник новелл «Шесть устьев» (Die sechs Mündungen, 1915) в дальнейшем стали считать первым образцом экспрессионистской прозы. На самом деле Эдшмид отнюдь не был первопроходцем экспрессионизма, однако именно он громогласно претендовал на это. Его рассказы, по сути своей, не более чем явление массовой культуры. Если они и не производят такого впечатления, то главным образом из-за неестественно вычурного языка. Еще раньше Эдшмид печатал некоторые из новелл в различных, вполне традиционных по ориентации журналах, и никто не называл их экспрессионистскими. Когда же речь зашла о публикации сборника, он переписал эти новеллы в весьма претенциозном стиле, насытив их надуманными образами и необычными сравнениями; так рассказы Эдшмида сразу сделались «образцовыми произведениями лите-

ратурного экспрессионизма и, более того, первыми образцами этого стиля» (Иоахим Бенн). В качестве образца прозы Эдшмида Бенн цитирует начало новеллы «Смертельный май» (Der tödliche Mai) из небольшого сборника «Неистовая жизнь» (Das rasende Leben, 1915):

«Когда настал конец недели и боль разрывала ему (художнику и офицеру) внутренности, так что он два часа подряд лежал, не двигался и кричал — ему удалось сильно удивить ту, которая выхаживала его, ибо крик постепенно перешел в молчание, а из его умиротворенного и сразу же принявшего кроткое выражение рта мало-помалу стали вырываться радостные восклицания, напоминавшие пузырьки всех цветов; они сложились в мелодию и стали походить на тирольское пение, которое целыми днями слышно летом в Швейцарии, — оно гуляет от горы к горе».

Отрывок этот сомнителен по грамматике, произвольным сравнениям и утрированному синтаксису. Пока Эдшмид был в моде, он продолжал делать ставку на экспрессионизм и писал рассказы: «Тимур» (Timur, 1916), «Женщины» (Frauen, 1922); критические очерки: «Об экспрессионизме в литературе и новая поэзия» (Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung, 1919), «Двуглавая нимфа» (Die doppelköpfige Nymphe, 1920); наконец, роман «Агатовые пули» (Die achatnen Kugeln, 1920). В дальнейшем он вернулся на исходные позиции, к традиционному стилю, и стал писать книги о путешествиях, биографии, романы. В 1941 г. ему было запрещено заниматься писательской деятельностью. После войны Эдшмид, достигший самого что ни на есть высокого положения в Пен-клубе и Немецкой академии языка и поэзии, сумел опубликовать свои экспрессионистские новеллы и представить их как явление первого порядка.

Портрет КАЗИМИРА ЭДШМИДА *работы Макса Бекмана. Ок. 1917*

ЭЙНШТЕЙН Карл (Нойвид, 26.4.1885 — Франция, 5.7.1940). Посещал лицей в Карлсруэ, изучал изобразительное искусство в Берлине, в 1915 г. написал книги об африканской скульптуре, оказавшей влияние на творчество дадаистов и кубистов. Эйнштейн был другом Бенна, Штернхейма, Людвига Рубинера и Жоржа Гроса — вместе с последним в 1919 г. они выпускали недолго просуществовавший журнал «Der blutige Ernst» («Кровавая серьезность»). Много сотрудничал с журналом «Акцион», где публиковал с продолжением свой весьма примечательный роман «Бебукин, или Дилетанты чуда» (Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders). В Первую мировую войну на протяжении четырех лет сражался в качестве рядового, за-

тем вступил в «Союз Спартака». Перед приходом к власти нацистов эмигрировал в Париж. Во время испанской войны воевал на стороне республиканцев. В 1940 г. интернирован на юге Франции. До прихода немецких войск был выпущен на свободу охранниками-французами, однако с учетом того, что он сражался против Франко, бежать через Испанию в Лисабон и далее в США для него было невозможно, и Эйнштейн покончил с собой. «Бебукин» — роман философского характера: действия там почти нет, зато много раздумий о жизни, однако эти раздумья не облекаются в строгую форму. Эйнштейн так же отрицает традиционную логику, как Дёблин — традиционную психологию. Всякая обыкновенная мысль становится для него клише — как позднее для дадаистов:

«Лишь немногим хватает смелости произносить полную чушь. Зачастую многократно повторенная чушь становится основой нашего мышления: на определенном уровне умственного развития человек совершенно перестает интересоваться всем, что отмечено правильностью и благоразумием. В то же время есть что-то жуткое в повседневном мышлении среднего обывателя: до сей поры разумом пользовались для того, чтобы огрубить наши чувства, чтобы сузить, упростить наше восприятие мира. В целом разум оказался обедненным; разум обедняет Бога вплоть до безразличия к нему; так убьем же разум; разум породил бесформенную смерть там, где уже не на что смотреть».

Нелегко пришлось критикам с этим романом; некоторые просто не понимали, о чем идет речь, и сочли Эйнштейна умалишенным. Курт Хиллер пришел к выводу, что Эйнштейн умышленно написал роман, лишенный сюжетных перипетий и причинно-следственных связей; по его предположению, Эйнштейн предлагает вниманию читателя цепь фантастических очерков, в шутку облеченных им в романную форму: «Злонамеренные критики вынесли диагноз, согласно которому господин Эйнштейн впал в безумие; что же касается меня, то, на мой взгляд, перед нами Фауст семитского извода». По существу, Дёблин, Юнг, Эйнштейн (и дадаисты, находившиеся под влиянием Эйнштейна) — художники с необычайно обостренным чутьем на всякого рода клише. Они стремились во что бы то ни стало писать свои произведения по-новому, поскольку старая литература представлялась им лживой и порочной. Отсюда и новый титанизм художественного мышления, новый синтаксис, новый словарь — пусть лучше плести нелепицу, чем продолжать воспроизводить буржуазную логику, пусть лучше писать неправдоподобно, чем выстраи-

Портрет КАРЛА ЭЙНШТЕЙНА
работы Макса Оппенгеймера

вать четкую последовательность мотивированных психологических объяснений.

ЭРЕНШТЕЙН Альберт (Вена, 23.12.1886 — Нью-Йорк, 8.4.1950). Выходец из бедной семьи венгерских евреев, он учился истории, философии и филологии и получил степень доктора в 1910 г. Работал журналистом в Берлине, сотрудничал, в числе прочих, с журналами «Штурм» и «Акцион». В двадцатых годах совершает длительные путешествия (доезжает до Китая). Перед приходом к власти нацистов эмигрировал в Швейцарию, а затем в 1941 г. в Нью-Йорк, где и окончил свои дни в приюте, всеми забытый и ожесточившийся.

Эренштейн слыл проницательным критиком и замечательным лирическим поэтом, автором сборников «Белое время» (Die weiße Zeit, 1914) и «Человек кричит» (Der Mensch schreit, 1916), но в наибольшей степени своей известностью он обязан ранним повестям «Тубуч» (1911, с иллюстрациями Оскара Кокошки) и сборнику новелл «Самоубийство кота» (Der Selbstmord eines Katers, 1912). Между 1922 и 1933 гг. он издавал свои переводы, переложения и подборки стихов, главным образом из китайской поэзии.

«Тубуч» вскормлен духом fin de siècle[1] и книгой сатирических повестей Андре Жида «Болота» (1895). Карл Тубуч, от лица которого ведется повествование, не имеет ничего, кроме собственного имени. Он находится в ситуации, из которой стремились вырваться сами поэты-экспрессионисты: ему безумно скучно. Среди наиболее заметных событий, до сей поры приключившихся с ним в его жизни, — порванный шнурок; коль скоро он начинает обдумывать какие-нибудь жизненные проблемы, то они носят следующий характер: «Почему это дом сапожника именуется «У двух львов»? Можно ли сказать, что две попавшие в его чернильницу мухи покончили с собой? Любовь, слава, жизнь — все кажется ему каким-то потускневшим: «Жизнь. Какие громкие слова! Я представляю себе жизнь в виде официантки, которая спрашивает меня, с чем я буду есть сосиски — с горчицей, хреном или огурцами? Звать официантку Фекла». В новелле, давшей название сборнику «Самоубийство кота», Водянер, которому предстоит сдать контрольный экзамен на бакалавра, повествует о судьбе своего годовалого кота Керуэна — тот уха-

Портрет АЛЬБЕРТА ЭРЕНШТЕЙНА *работы Оскара Кокошки*

[1] конец столетия *(фр.)*.

живает за кошкой Мяулиной, но у него имеются опасные конкуренты. Устанавливается параллель между кошачьими взаимоотношениями и любовными похождениями самого Водянера. Водянер устраняет конкурентов Керуэна, но тот не способен по праву оценить помощь хозяина, за что и удостаивается пинка. Кот крадет сосиску у слуги, и тот приканчивает его. Водянер убивает Мяулину и сам отдает себя в руки полицейских: «Руки мои обагрены кровью... я убил своего кота». Полиция приходит к выводу, что его место в приюте для умалишенных, и складывается впечатление, что таким образом Водянер хочет избежать сдачи контрольного экзамена. Язык Эренштейна насыщен венскими словечками, он увлекается игрой слов и каламбурами. Его сочинения гротескного характера более безобидны и элегантны, чем соответствующие произведения Дёблина («Убийство одуванчика и другие рассказы», Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen, 1913) или Миноны.

ЮНГ Франц (Нейссе, 26.11.1888 — Штутгарт, 23.1.1963). Его отец был часовым мастером. В написанной в 1961 г. автобиографии «Путь вниз» (Der Weg nach unten) Франц Юнг с неослабевающей горечью говорит о своих родителях, которые осуждали его буквально во всем и даже хотели отсудить у него его собственного ребенка. Надо сказать, не без оснований: Юнг изучал юриспруденцию в Лейпциге, Йене и Бреслау, а посылавшиеся родителями деньги проигрывал, им вечно приходилось оплачивать его долги. То ли в пятом, то ли в шестом семестре Юнг последовал за одной танцовщицей в Санкт-Петербург и женился на ней. То был жуткий брак, поскольку Марго не держала ни одного данного ею обещания, открыто изменяла ему с каждым встречным и вообще не имела никакого представления о морали. Юнг любил ее и сильно ревновал; у него вызывали жестокие муки вещи, которые были недоступны пониманию Марго, существовавшей в совершенно ином измерении. Именно это положение, в котором оказались двое не способных понять друг друга людей, буквально волком воющих от тоски и бессилия, стало основной темой творчества Юнга до 1918 г. В 1911 г. Юнги перебрались в Мюнхен, а затем в Берлин. Юнг печатался в журнале «Штурм» и особенно часто — в журнале «Акцион». Издательство «Акцион» публиковало его книги во время войны. В 1914 г., после семейной ссоры, Юнг пошел добровольцем на фронт, но вскоре дезертировал и очутился в тюрьме. Насколько известно, мать каждый день молила Бога, чтобы ее сын, чья судьба складывалась столь неудачно, пал в бою. Она даже написала начальнику тюрьмы, чтобы его ни в коем случае не выпускали на волю. Но Юнга признали негодным к военной службе как страдающего маниакально-депрессивным психозом и освободили из заключения.

В это время он познакомился с Клере Эринг (род. в 1892 г.) и женился на ней. То была активная коммунистка, сотрудничавшая с журналом «Акцион». Юнг участвовал в деятельности берлинских дадаистов, был членом «Союза Спартака», а в тридцатые годы стал сочинять пролетарские романы, пропагандистские материалы для прокоммунистических издательств, пьесы для Пролетарского театра Э. Пискатора. После восстания на Пасху 1921 г., в котором Юнг принял участие, ему пришлось бежать в Нидерланды; там его арестовали и выдворили в Россию. Двумя годами позже он вернулся в Гер-

манию, где жил под чужим именем. Нацисты дважды сажали его в тюрьму. В 1945 г. был освобожден американцами из концлагеря Бозен. После недолгого пребывания в Италии он отправился в США, где провел десять лет. Затем Юнг вернулся в Германию и в 1963 г. скончался в Штутгарте.

В декабре 1912 г. в Лейпциге вышла его «Библия дураков» (Das Trottelbuch), которая была встречена критиками восторженно (восхищение подчас соседствовало с ужасом) как опыт открытия новых путей в современной прозе. Если Бенн в книге стихов «Морг» формулирует печальные истины относительно физической природы человека, то Юнга ввергало в уныние то, что обычно именуют «любовными взаимоотношениями» мужчины и женщины. Что есть любовь? Два человеческих существа внутренне опустошают и садистски мучают друг друга, каждый стремится подчинить себе другого, убить в нем индивидуальность; любовь — нечто ужасное, болезнь, которая способна довести до помешательства. Книги Юнга до 1918 г. подобны долгим безнадежным крикам. «Библия дураков» состоит из четырех частей. Первая озаглавлена: «Дурак. Программное введение». Кто такой дурак? Мужчина, который любит женщину; существо, одержимое жаждой жизни, наполненный дерьмом прах, носимый по вселенной, и Бог, сотворивший это ходячее безобразие. В последующих частях книги описаны акты мести Юнга Марго, ее матери, вставшей на сторону дочери, собственным родителям. Все полны ненависти, осыпают друг друга проклятиями, оскорблениями, агрессивны — «подобно диким зверям... охотятся друг на друга дома и на улице» (Курт Хиллер). Никому не приходит в голову — особенно женщинам — мыслить последовательно и задумываться о результатах своих действий. Поступки персонажей психологически не мотивированы, их подоплека неясна — в этом отношении Юнг близок Маринетти и Дёблину.

Главный персонаж всех экспрессионистских произведений Юнга — Марго, которая остается загадкой для автора, это цыганка, не признающая никаких законов. В «Библии дураков» и романах «Жертвоприношение» (Opferung, 1916) и «Прыжок за пределы мира» (Der Sprung aus der Welt, 1918) она остается в живых, а в «Товарищах...» (Kameraden..!, 1913) и «Софии, или Крестном пути смирения» (Sophie oder Der Kreuzweg der Demut, 1915) погибает. Корринт подтверждал, что Марго была весьма неординарна. Позднее он стал одним из ее любовников и в своей книге «Лилиоль» (1921) рассказал об ее взаимоотношениях с Юнгом с ее позиций. Можно себе представить реакцию на это Юнга!.. Вот фрагмент из «Софии», образец стиля этого произведения. Отто и София ссорятся между собой:

«Крики. Рычание. Ужасающие муки. Осколки криков разлетались в стороны, накапливались, нарастали, бились друг о друга, лопались. Рычание.

Он схватил женщину за запястье и дергал ее за руку. Рвал ей волосы, молотил кулаком по стене, топал ногами, тяжело дышал, наткнулся на стол, упал, побарахтался и затих, лежал без движения, тяжело дыша. По телу еще пробегала легкая дрожь. Тело Софии все также в боевой позиции. Взгляд ее был алчен. Она увеличивалась в размерах. Заполнила собой комнату. Потом изогнулась и стала духом. Кубком. На краях кубка сверкнуло пламя. Языки пламени поднимались все выше. Становились все ослепительнее».

В конце концов читатель чувствует удовлетворение, когда Отто удается задушить Софию, и сожаление, когда он добровольно сдается полиции.

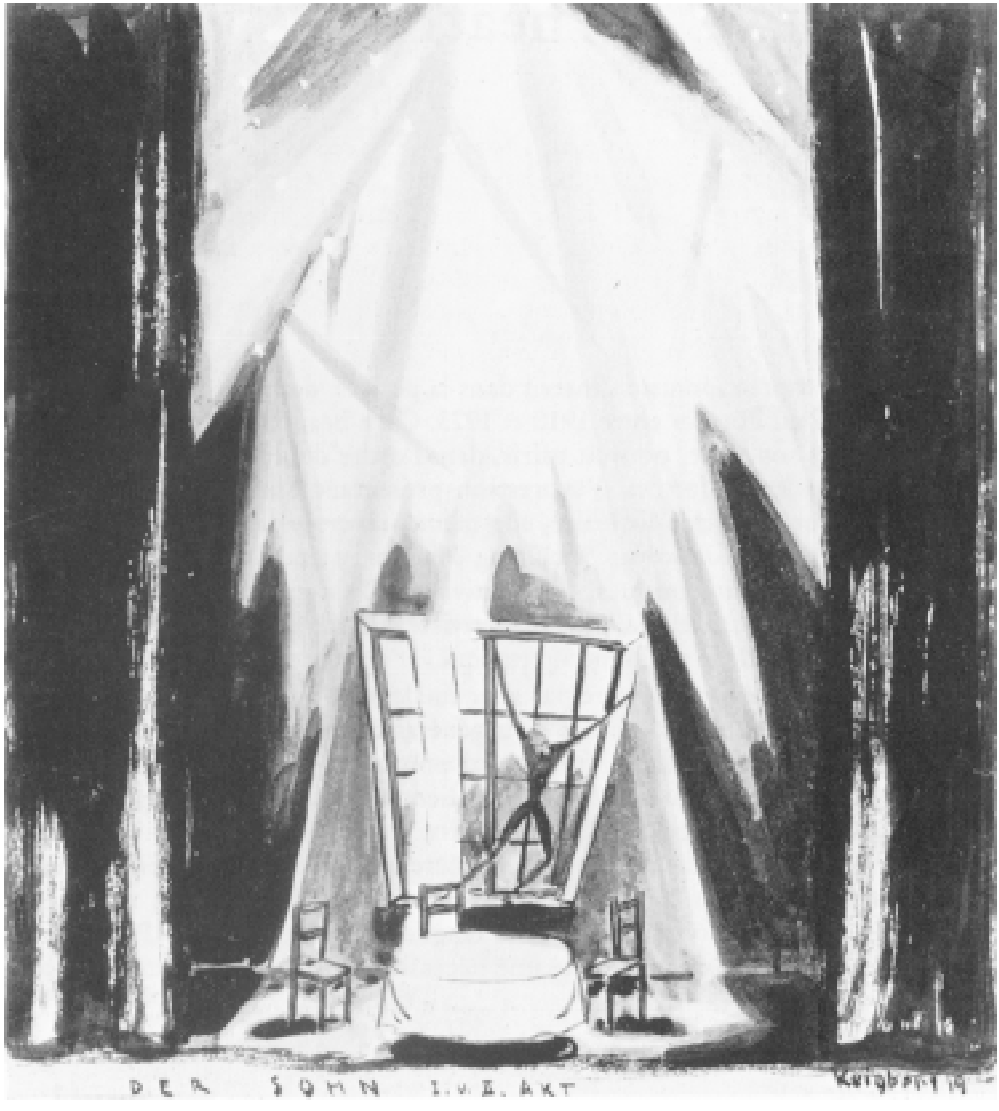
Драматургия

Экспрессионистская драматургия связана с пятнадцатилетней литературной революцией, временные рамки которой — с 1910 по 1925 г. установлены критиком Паулем Пёртнером. Велись многочисленные споры по поводу того, предлагает ли эта стилистически разнообразная драматургия идейную однородность или же имеет смысл говорить об относительном единстве художественных средств, выражавших принципиально несхожие литературные и политические взгляды писателей. Знаток экспрессионизма Вольфганг Паульсен разделял «чистых» экспрессионистов и так называемых активистов. Другой автор, Вальтер Х. Зокель, противопоставлял активистам («способствовавшим — как это делал и Штернхейм — успеху художественного модернизма») тех, кто «лишь копировал у современных писателей некоторые необычные приемы, но не желал при этом выйти за пределы устаревшей формы».

Творческая многогранность экспрессионистского поколения становится еще более очевидной, когда мы размышляем об особенностях социальной и эстетической позиции разных авторов. Их политические разногласия были столь велики, что это затрудняло анализ собственно драматургической формы. Несмотря на множество манифестов, по существу только Георгу Кайзеру удалось создать новаторскую театральную эстетику. Конечно, экспрессионистская драматургия представляет собой некую типологическую целостность, но ее единство — лишь видимость, поскольку включает самые разные жанры: от лирики до проповеди. Пауль Корнфельд настаивал, притом в категорической форме, что подобное разнообразие является фундаментальным свойством драмы как рода литературы.

КРИК ДУШИ

Важнейшим элементом всех экспрессионистских пьес является крик. Оглушительный по своей силе, он выходит за рамки лишь эстетического феномена. Крик направлен против социальных обстоятельств и порожден апокалипсичес-



«Сын» ВАЛЬТЕРА ГАЗЕНКЛЕВЕРА. *Эскиз Отто Рейгберта*

ким ви́дением мира. Крик призывает к действию, предваряя любой анализ ситуации, которой он бросает вызов. Именно в крике спонтанно выражаются эмоции персонажей.

Подобное сведение переживаний к крику составляет главную особенность новой драмы. Реальность представляется авторам пьес некой абстракцией, и

они — в полном согласии с предшествующим культурно-историческим развитием Германии — замыкаются в субъективизме. Все, чего жаждали обрести экспрессионисты, — это независимость искусства. Абстрагирование от реальности они воспринимали как шаг вперед в эстетике, что — наряду с маргинальным общественным положением — вело к одиночеству и своего рода внутренней эмиграции.

Те экспрессионисты, которых Вальтер Зокель называл «наивными» или «фразерами», высказывались от первого лица и были прежде всего озабочены доказательством собственной искренности. Именно здесь коренится причина неприятия ими любой упорядоченности, любых логических связей и особое пристрастие к фрагменту. Парадоксально, но именно эти наивные экспрессионисты были не чужды риторики. Их нападки на общество свидетельствовали больше об исступленном личном протесте, чем о стремлении проанализировать ситуацию или предложить новый тип социального устройства. Не случайно изображение душераздирающего семейного конфликта (центральных тем «Сына» Вальтера Газенклевера и «Отцеубийства» Арнольта Броннена) озвучено интонацией, близкой к истерике.

СУБЪЕКТИВНОСТЬ И АБСТРАКЦИЯ

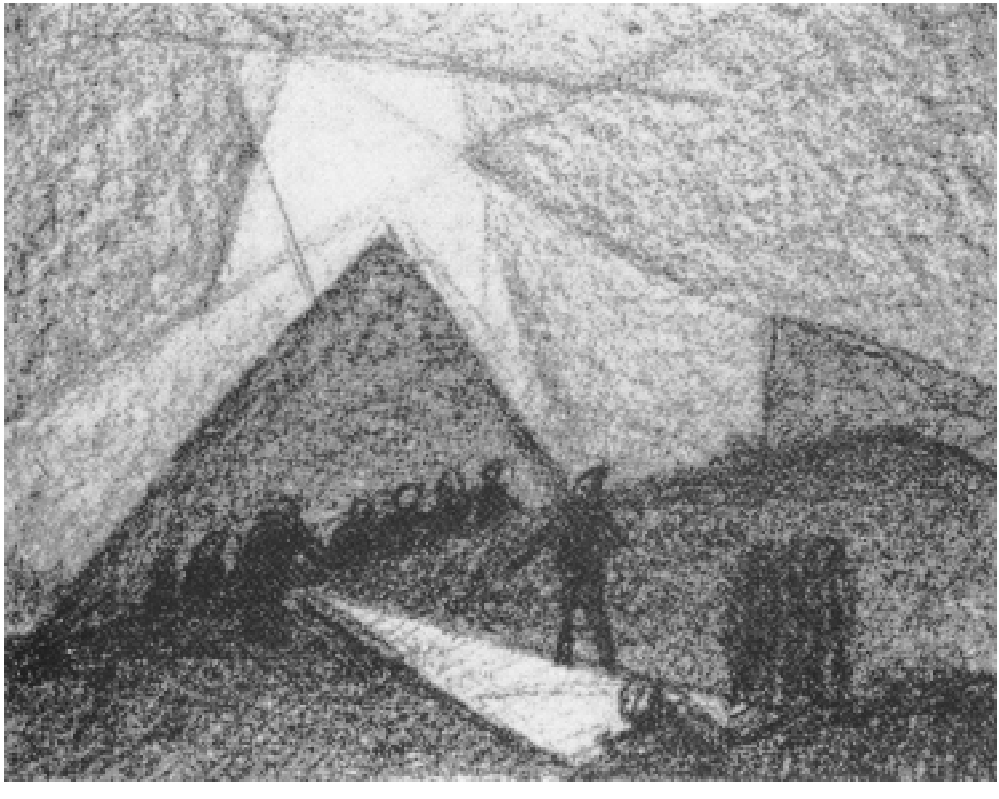
Другим свойством подлинной экспрессионистской драмы является субъективизм, который проявляется в равнодушии к социальности, идет ли речь о публике или о выборе сюжета. Такой бескомпромиссный субъективизм даже озадачивает. Экспрессионисты намеревались не только исключить Человека из социального окружения, но и лишить его личностных признаков. Уделом Человека оставался лишь Дух. Человеческое естество выражалось в крайне напряженных формах — экспрессионисты, прорываясь к автономному Я персонажей, стремились использовать эффект неожиданности.

Истинный экспрессионизм, по мнению Зокеля, «субъективен, обращен к грезам и визионерству, равнодушен к действительности, более того, не стремится к интеллектуальности и экспериментам с языком. Он отличается от сюрреализма тем, что придает важное значение человеческому существованию со всеми вытекающими последствиями». Согласно Зокелю, экспрессионизм связывают с модернизмом музыкальность, представление о новом назначении театра, а также неприятие внешнего мира и отрицание традиционно психологических приемов.

Кроме того, что немаловажно, меняется (уже в драматургии Стриндберга) функция символа. Нищий в его пьесе «Путь в Дамаск» (1898) символичен, совершенно в экспрессионистском ключе — он несамодостаточен и является лишь «тенью» главного персонажа, проекцией его возможностей, выражением его подсознания, неуловимого в реальности. «Путь в Дамаск» — первая пьеса, которую можно назвать экспрессионистской, так как в ней формализована сплошная — тотальная — отвлеченность. Значимость любого из персонажей не зависит от внесценической жизни. Все они лишь выполняют некую драматургическую функцию и служат реализацией драматической авторской идеи.

Один из аспектов такой поэтики представлен в немецкой экспрессионистской драме. Так, абстрактность пьесы Зорге «Нищий» (1912) не противоречит ее драматическому содержанию. Конфликт материалиста-отца с идеалистом-сыном — это конфликт двух вариантов мессианского предназначения. Материализм отца подается утрированно, в форме гротеска или даже карикатуры, через грубость его поведения. Но это не традиционный драматический характер. Согласно концепции Зорге, роль отца сугубо функциональна и подчинена лейтмотиву пьесы.

Стриндберга — в отличие от сюрреалистов — занимало не прямолинейное отражение сновидений, но воспроизведение в пьесах их структуры. В предуведомлении читателям «Игры грез» (1902) он писал, что «стремился подражать бессвязной, но кажущейся логичной форме сновидения: все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. Цепляясь за крохотную основу реальности, воображение прядет свою пряжу и ткет узоры: смесь воспоминаний, переживаний, вольной фантазии, вздора и импровизации». Цель писателя, таким образом, состоит в создании свободной композиции и выражении незримого.



«Путь в Дамаск» АВГУСТА СТРИНДБЕРГА. *Эскиз Кнута Штрёма*

Самого Стриндберга можно только отчасти назвать экспрессионистом, хотя он оказал решающее влияние на немецких драматургов этого направления, ведь они тоже страстно желали представить «внутреннее пространство» человека, обособив его от внешнего мира. Проекция глубинного Я персонажей заменяла в этих пьесах отображение их социальной среды. Что же касается самих персонажей, то они, не обладая индивидуальностью в традиционном смысле слова, становятся воплощением психических сил. Драма Августа Штрамма так и называется: «Силы». Эти «силы» овеществлены в персонажах и видоизменяют окружающее их пространство.

Вследствие этого экспрессионистская драматургия использует в качестве механизма действия не диалог, а конструкцию пьес, состоящую из ряда замкнутых эпизодов. Визуальное в этом театре преобладает над интеллектуальным. Даже пространство и время являются лишь функциональным средством для раскрытия авторской идеи. Время или ускоряется, или обращается вспять. Оптические эффекты спектакля восполняют отсутствие психологических мотивировок. Выражение чувств персонажей не менее важно, чем их поведение и поступки. Экспрессионистская речь ничего не описывает и у разных героев не индивидуализирована. Ее следует воспринимать сугубо функционально, всего лишь как способ передать душевное состояние действующих лиц: меняется их состояние, меняется и речь.

ИСКУССТВО И МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Стиль экспрессионистской драмы не может быть сведен только к проблеме формы. Вальтер Рейнер, современник экспрессионистов, считал, что их творчество отражает «мировоззрение в истинном значении этого слова, то есть комплекс идей, включающих теорию познания, метафизику и этику». Драматурги-экспрессионисты претендовали на открытие Нового человека. Тем хуже, если в этой спасительной теории они забывали об исторических обстоятельствах своего времени и о собственных политических возможностях. Экзальтированная и вместе с тем отвлеченная вера в Нового человека выражала протест экспрессионистов против спровоцированного войной упадка культуры, воспринимавшегося очень остро. При этом изображение общества в их пьесах не было революционным и лишь свидетельствовало об авторских иллюзиях.

Глобальные политические потрясения, вызванные Первой мировой войной, как и эволюция представлений о мире, о внутренней сути человека, были подготовлены предшествующим историческим развитием. Однако только теперь стало ясно, что ниспровержение основ коснулось самого образа жизни. И экспрессионистская драма стала неотъемлемой частью происходящей революции. Вот почему, несмотря на все противоречия, эта драматургия является относительно целостной.

Все экспрессионисты, независимо от своих социально-эстетических взглядов, были радикальными противниками XIX в. с его буржуазностью, позитивизмом, философским материализмом, эмпиризмом, отличавшим психологию и естественные науки. Они отвергали капиталистические отношения, промыш-

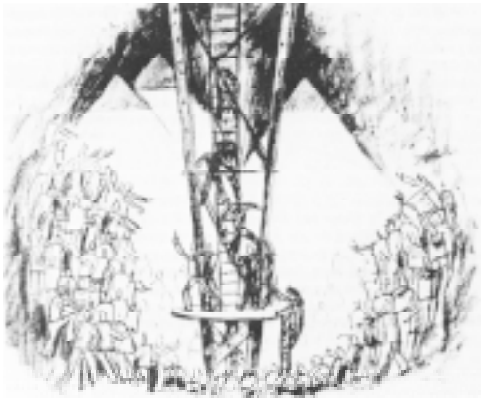
ленный переворот, буржуазную мораль. И, таким образом, отказывались принимать мир, в котором жили.

Экспрессионисты искали убежища в иллюзиях и абстрактных идеалах. Стремление к обновлению идеализма особенно характерно для творчества Георга Кайзера. Об этом размышлял и Брехт, считая необходимым решить для себя проблемы идеализма. Но в его пьесах речь не идет о «нравственном приговоре реальности», то есть о позиции, которая, по мысли театрального критика Гюнтера Рюле, определяется «разновидностью идеализма, присущей немецкому духу». В течение века этот немецкий дух отказывался принимать в расчет материализм и марксизм. Драматурги-экспрессионисты такой отказ поддержали, в их пьесах появились элементы иррационализма и мистики.

Склонность экспрессионистов к отвлеченным идеям, вызванная неприязнью к реальности, была связана с тогдашним общественным положением писателя в Германии. Это положение определялось спецификой исторического развития страны, где социально интегрированным классом неизменно выступала мелкая буржуазия. Писатель, будучи интеллектуалом, не принадлежал к какому-то определенному классу, а значит, не имел внятной социальной идентификации и пытался преодолеть подобную неполноценность в собственном творчестве. Страдания художника, испытывающего на себе давление общества, привели немецких интеллектуалов к концепции «искусства для искусства». Экспрессионисты верили, что обретут независимость только в рамках художественной деятельности, и поэтому воспринимали искусство как освобождение. Культ эстетизма приобрел религиозный характер.

С конца XVIII в. немецкие писатели стремились сплотить общество вокруг идеи формирования немецкой нации и тем самым обратили на себя внимание

«Газ I» ГЕОРГА КАЙЗЕРА. *Постановка Леопольда Иесснера, декорации Карла Грёнинга (Штадт-театер, Альтона, 1928)*



«Газ I» ГЕОРГА КАЙЗЕРА. *Постановка Эриха Энгеля, декорации Иоханнеса Шрёдера (Каммершпиле, Гамбург, 1920)*

читающей публики. Именно эта идея определила, начиная с периода «Бури и натиска», становление такого явления, как классицизм. Но в Германии, раздробленной на мелкие государства, подобная культурная программа была поддержана только в Веймаре. Слишком абстрактная по своей сути, она так и осталась утопией.

Следует признать, что «радикальный настрой» «Бури и натиска» — в той мере, в какой он чужд рациональной упорядоченности мира, — может рассматриваться как предвосхищение экспрессионистского опыта. Однако Шиллер (веймарского периода творчества) считал необходимым упрочить свою революционную эстетику нравоучительным пафосом. Проповедническое начало немецкой литературы обязано своим возникновением именно Шиллеру.

Эта традиция оказала сильнейшее влияние на экспрессионизм. Наиболее очевидный пример — творчество Фрица фон Унру, которое при всей конкретности содержания слишком абстрактно. Шиллер, по крайней мере, понимал, что надо смягчить излишнее теоретизирование, затрудняющее сценическую реализацию авторской идеи. В своих пьесах он наметил суть драматургического конфликта. Отсутствие конкретности, реализма деталей компенсировалось у него интеллектуализацией монолога. В произведениях лучших представителей экспрессионизма — например, Карла Штернхейма и особенно Георга Кайзера (как и предшественника экспрессионистов Ведекинда) — можно обнаружить немало общего с драматургией Шиллера.

СОЦИАЛЬНАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Интерес практиков театра к экспрессионистской драматургии остался в основном в прошлом, но пьесы Ведекинда, Штернхейма, Кайзера ставятся и по сей день. Однако привлекают в них отнюдь не программные черты экспрессионизма. Это касается в первую очередь Георга Кайзера, который, хотя дал глубокую трактовку экспрессионизма, сделав его неотъемлемой частью модернистского искусства, при этом отказался от социальной проблематики.

Отрыв экспрессионистской драмы от социальной реальности проявился в том, что в ее рамках не было создано ни одной комедии. А именно комедия является зеркалом общества. Специфика социального развития Германии способствовала появлению не столько комедий, отражающих нравы общества, сколько сатирических фарсов, беспощадных пародий с карикатурными персонажами — гротесками. Об этом свидетельствует творчество Граббе. Кристиан Дитрих Граббе (1801—1836), переживший влияние Шекспира, потом драматургов «Бури и натиска», является — наряду с Георгом Бюхнером — одним из лучших представителей немецкой бытописательной драматургии XIX в. Что же касается творчества Ведекинда и Штернхейма, то оно только кажется противоречивым: когда эти авторы взялись за реалистические сюжеты, их уже не считали экспрессионистами. Георг Кайзер, Эрнст Толлер и Вальтер Газенклевер написали множество комедий, но обратились к этому жанру лишь после того, как преодолели экспрессионизм.

Никто из драматургов, чья известность связана с развитием экспрессионизма, не остался экспрессионистом до конца жизни. Даже те представители экс-

прессионизма, которые, казалось, больше всего настаивали на коренном преобразовании эстетики, долго не продержались. В сущности, проблемы новой эстетики не стали для экспрессионистов предметом глубокого обсуждения, что свидетельствовало о неполноте восприятия ими реальности. Как только экспрессионисты отвернулись от исторической действительности, иссякла их потребность и в эстетическом радикализме.

Впрочем, понять экспрессионизм, исходя только из эстетики модернизма, невозможно. Многих авторов (с 1910 по 1925 г.) привлекали конкретные социальные идеи и даже текущая политика. Драматурги-активисты пытались решать социальные задачи, побороть апатию, изжить фатализм. Но их лучшие намерения не оказали никакого воздействия на возможность общественных реформ. Отсюда и постигшее их разочарование в политике, и нигилизм, который, правда, у немногих (как, например, у Готфрида Бенна) обрел выразительную художественную форму. Но Готфрид Бенн не был драматургом.

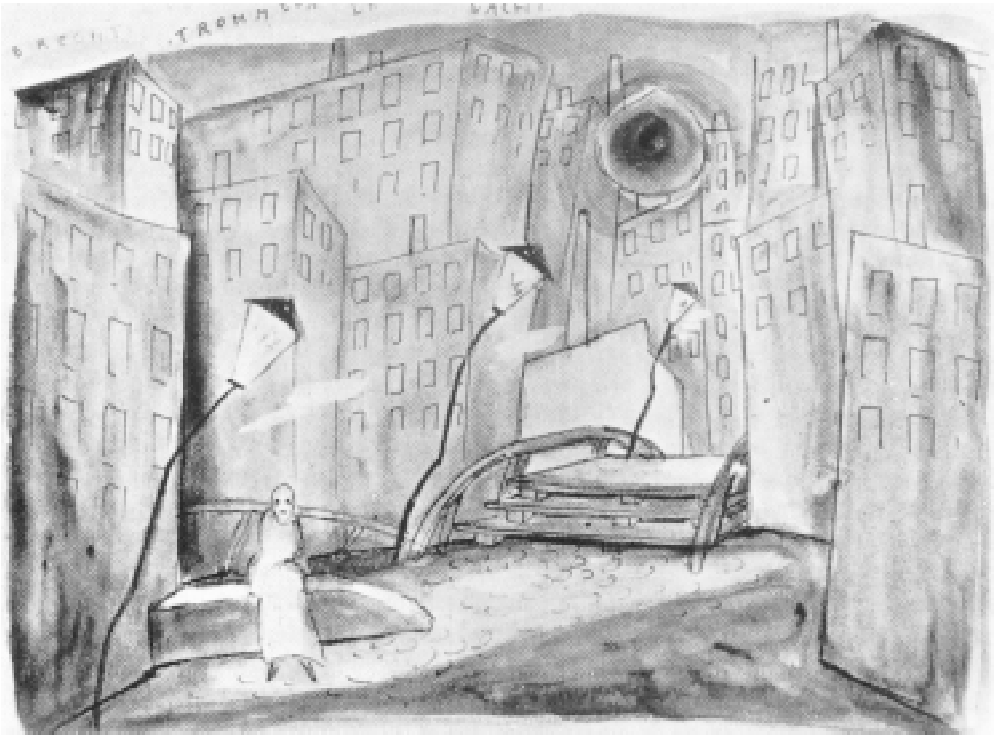
ФИНАЛЬНОЕ ПОРАЖЕНИЕ

О чем бы ни шла речь: о переводе на язык чувств какой-либо мысли или об оформлении первичной эмоции, желаемый результат достигался редко. Это понимали, конечно, и сами экспрессионисты. Отсюда их неистощимое желание загипнотизировать публику, их наивный разрыв с реальностью и попытки примирить религию и политику. Эрнст Толлер даже настаивал на отсутствии всяких различий между политической и религиозной направленностью литературы.

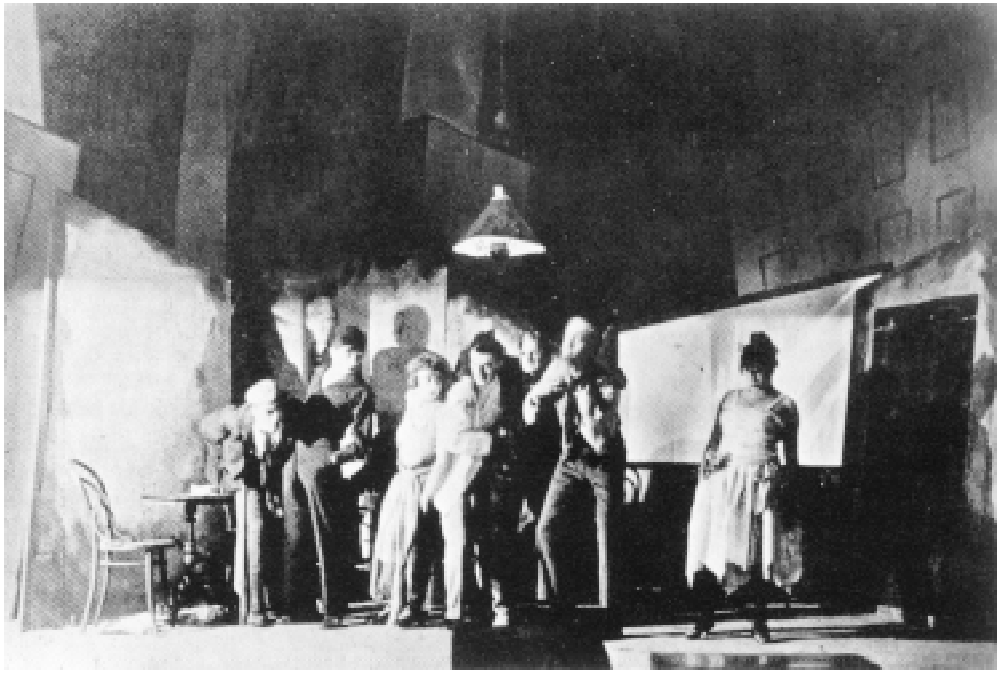
Несмотря на то что экспрессионистское поколение сформировалось под воздействием опыта Первой мировой войны, оно по существу не сумело распознать ее политические причины и следствия. Оно так и не преодолело пацифистской риторики. Противоречивым было и осмысление экспрессионистами самой войны, так как их прогрессистские убеждения выливались в анархические программы, цель которых состояла в осуществлении рая на земле, что не имело никакого отношения к реальной политической ситуации. Кульминация такого рода устремлений приходится на 1917—1919 гг., то есть на время Октябрьской революции в России и Баварской в Германии. Вскоре после поражения последней начинается закат экспрессионизма. Людвиг Рубинер, Леонхард Франк и Иоганнес Р. Бехер становятся коммунистами; Фриц фон Унру и Эрнст Толлер теряют интерес к пролетарской революции; Ганс Йост и Арнольт Броннен вступают на путь, который приведет их к национал-социализму. А Георг Кайзер и Вальтер Газенклевер обращаются к комедии.

Однако экспрессионизм (особенно в драматургии) запечатлел — со всеми своими идейными противоречиями, претензиями и формальными новшествами — период грандиозного слома. Писатели-экспрессионисты, конечно, по-настоящему не проанализировали проблемы своего времени, да и не пытались найти путей к их решению. Но они были столь ими захвачены, так яростно обсуждали их в своих произведениях, что экспрессионизм все еще остается для нас самым точным зеркалом своей эпохи.

БРЕХТ Бертольт (Аугсбург, 10.2.1898 — Восточный Берлин, 14.8.1956). Родители Брехта родом из Баварии. Отец с 1914 г. директор бумажной фабрики в Аугсбурге. Здесь Брехт учится в лицее. С 1914 г. публикует стихи в местной газете. В начале войны разделял патриотические настроения, но вскоре присоединился к пацифистам. В тесном общении с друзьями, и в частности с Каспаром Неером, Брехт ведет далекую от буржуазных интересов его семьи жизнь. С 1917 г. он изучает в Мюнхене медицину. В 1918 г. организует вечер памяти Ведекинда. Пишет первый вариант «Ваала». В 1919 г. параллельно учебе принимает участие в литературных кружках. Заводит дружбу с Лионом Фейхтвангером и пишет пьесу «Спартак», которую впоследствии назовет «Барабаны в ночи» (Trommeln in der Nacht). В Аугсбурге становится театральным рецензентом социалистической газеты «Volkswille» («Народная воля»), выступает на мюнхенской сцене вместе с Карлом Валентином. В 1921 г. пишет пьесу «В джунглях городов» (Im Dickicht der Städte). В 1922 г. намеревается обосноваться в Берлине. Знакомится с Арнольтом Бронненом. В том же году в Мюнхене прошла премьера «Барабанов в ночи».



Эскиз Отто Рейгберта к пьесе «Барабаны в ночи» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА *в постановке Отто Фалькенберга*



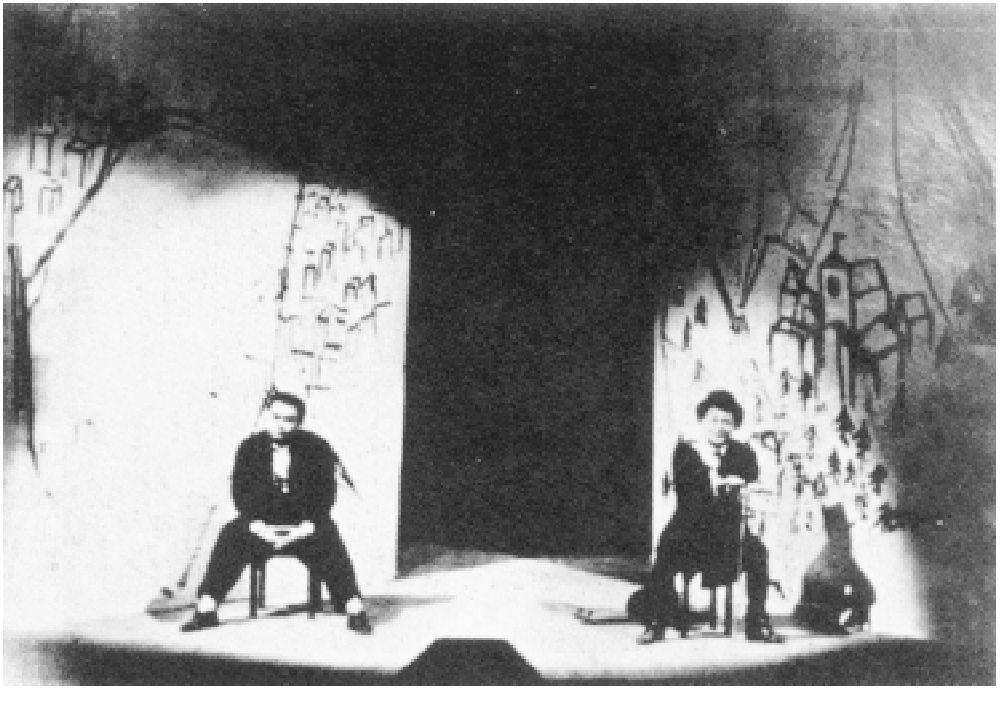
Сцена из спектакля «Барабаны в ночи» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА.
Акт 4. Постановка Отто Фалькенберга, декорации Отто Рейгберта

Герберт Иеринг присуждает ему за эту пьесу премию Клейста.

С этого времени Брехт пишет огромное количество пьес, и все они идут в театрах. В 1924 г. он переезжает в Берлин, где — как драматург — начинает сотрудничать с Цукмайером в «Дёйчес театер» («Немецкий театр»). Работает над новой пьесой «Человек есть человек» (Mann ist Mann). В ней еще ощутимы черты экспрессионистского театра, от которых он впоследствии избавится. После первого представления пьесы «Мероприятие» (Die Maßnahme), поставленной в 1930 г. в Берлине, определяется позиция Брехта как революционера-марксиста. С 1932 г. его пьесы подвергаются цензуре, в 1933 г. они запрещены к постановке. После пожара рейхстага вместе с семьей (Брехт в 1928 г. женился на Хелене Вайгель) покидает Германию. Отправляется через Прагу и Вену в Цюрих, затем в Данию. Посвящает свое творчество борьбе с фашизмом. Живет в Англии, посещает Россию, выступает в 1935 г. на Международном конгрессе писателей в Париже. Живет некоторое время в США; угроза войны заставляет его переехать из Дании в Швецию, потом в Финляндию, а в 1941 г. — в США, где он пробудет до 1947 г. В том же году он внезапно уезжает в Цюрих.

Получив отказ во въездной визе в Западную Германию, Брехт, имея чешский паспорт, отправляется в Восточный Берлин через Прагу. Работает над постановкой своих пьес в «Дёйчес театер», а в 1949 г. основывает «Берлинер ансамбль» (первоначально тот был

частью «Дёйчес театер»). Брехт хлопочет об австрийском гражданстве и вскоре его получает. Режиссер, теоретик, драматург, педагог, он руководит — вплоть до смерти в 1956 г. — «Берлинер ансамбль», получившим мировую известность. Брехт принадлежал к тем (относительно немногочисленным) писателям, которые внимательно следили за политическими и социальными переменами, осмысляли их в своих произведениях, но при этом интересовались больше глобальными общественными идеями, нежели анализом повседневных политических событий. В этой статье невозможно рассмотреть все выдающиеся произведения Брехта. Обратимся к пьесе «Ваал», в которой, хотя и ощущается (композиция, язык) непосредственное влияние экспрессионизма, вместе с тем критикуются и даже пародируются слабости и идеализм экспрессионистской драматургии. Брехт написал «Ваала» в 1918 г., но сюжет этой пьесы не связан с событиями его жизни. В ней описываются приключения молодого поэта и его свободолюбивых друзей. Природа — фон сценического действия и одновременно пространство внутренней жизни человека — становится для автора объектом лирико-патетического славословия. Антибуржуазные и антисоциальные мотивы трактуются здесь в духе мрачного романтизма. Трудности сценической реализации этой пьесы, с которыми сталкиваются режиссеры до сих пор, связа-



«Ваал» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА.
Постановка Брехта и Хомолки, декорации Каспара Неера (Дёйчес театер, Берлин, 1926)

ны с тем, что она представляет собой так называемые «живые картины». Именно в этом и усматривают сходство с экспрессионистской драмой. Но такое сходство иллюзорно, потому что экспрессионизм здесь уже преодолен. Если мы хотим понять подоплеку концепции Брехта, то «Ваал» — не что иное, как пародия на пьесу Йоста «Отшельник» (Einsamer). Сближение Брехта с экспрессионизмом, наметившееся в этой аполитичной пьесе, ею и исчерпалось. Вино, любовь, предательство, эротизм, красота, жестокость —таковы темы первой драмы Брехта, которую он впоследствии считал не особенно удачной, признаваясь, что хотел бы отойти от нее «на почтительное расстояние».

АРНОЛЬТ БРОННЕН

БРОННЕН Арнольт (Вена, 19.8.1895 — Восточный Берлин, 12.10.1959). Родился в буржуазной венской семье. Внебрачный сын преподавателя лицея и драматурга Фердинанда Броннена, позднее узаконившего свое отцовство. На молодого Броннена оказали влияние творчество Ведекинда, а также сотрудничество с журналом Густава Винекена «Дебют». Тему драматургии можно сформулировать как «независимость молодого человека». Его первые опыты окрашены натурализмом и местным — венским — колоритом. Благодаря участию Франца Пфемферта, издателя журнала «Акцион», Броннену удалось сблизиться с кругом экспрессионистов. Еще в лицее он написал свою первую пьесу «Право быть молодым» (Das Recht auf Jugend, 1912). Она послужила толчком для написания следующей — «Отцеубийство» (Vatermord), за которой последовало «Рождение молодости» (Die Geburt der Jugend).

В 1918 г., находясь в плену в Италии, он пишет одноактную пьесу «Бунт против Бога» (Sturm gegen Gott), которую потом сжег, — об анархии в армии во время Первой мировой войны. Но этот бунт усмирен явлением Христа. Хотя автор интерпретирует войну в духе экспрессионизма, здесь уже намечен отход от этого течения. В полной мере такое отчуждение проявилось в скандальной пьесе «Эксцесс» (Exzesse, 1923), которую Броннен начал писать в плену, а закончил в 1921 г. Затем он обращается к натурализму, его привлекает городская среда: подозрительные типы, послевоенный дух анархистской свободы и сексуального раскрепощения. Он знакомится с Брехтом, который в 1922 г. начинает репетировать «Отцеубийство» (пьеса написана в 1915 г.), но спектакль не получился, так как Броннен остался недоволен актерами Агнес Штрауб и Ген-

рихом Георге. Премьера этой пьесы состоялась 24 апреля 1922 г. в «Шаушпильхауз» во Франкфурте. По сравнению с драмами Зорге и Газенклевера, в центре которых также конфликт «отцов и детей», эта пьеса близка к совершенству. Казалось бы, преступление лицеиста Вальтера Фесселя не имеет ни социальных, ни сюжетных мотивов, а является лишь следствием психической предрасположенности. Но это не совсем так — Броннен (в отличие от вышеназванных авторов) не автобиографичен. Эта пьеса не только прекрасно «сконструирована», но и социально мотивирована. В центре сюжета — семья, чье жизненное пространство ограниченно. В доме писателя Игнаца Фесселя невозможно ни ходить, ни стоять, ни лежать, ни даже дышать, — тем более что-то делать. Вальтер Фессель делит стол со своим отцом, мать зарабатывает на жизнь шитьем, младший брат плохо воспитан, ведет себя агрессивно. Вальтер постоянно оказывается свидетелем постельных сцен родителей. К тому же мать испытывает влечение к сыну. В результате он заводит гомосексуальные отношения со своим другом. На деспотизм пьяницы, грубияна и мещанина отца Вальтер отвечает убийством. Теперь мать вожделеет к нему с еще большей силой. Вальтер взрывается обвинительной речью, в которой прославляет свободу, хотя ее условия остаются для нас непроясненными. Тем не менее Броннен, отказавшись от взвинченных монологов и от смутных утопических заявлений, проявил себя как яркий драматург-новатор.

До этого времени он работал коммерческим служащим в Берлине. Пьеса «Эксцесс» принесла ему финансовую независимость. Затем он переделал старую пьесу «Измена» (Verrat) и назвал ее «Анархия в Силлане» (Anarchie in Sillan); в 1924 г. написал пьесу-плач о войне «Сражение на каталонских полях» (Die Katalaunische Schlacht). Александр — персонаж монодрамы «Поход на восточный полюс» (Ostpolzug, 1925) — появляется в двух образах (то короля, то полярного исследователя), но в финале оба персонажа умирают в смертельной схватке; однако Смерть — в соответствии с желанием Александра — дарует ему вечную жизнь. «Рейнские мятежники» (Die rheinischen Rebellen, 1924) и комедия «Возмещение убытков» (Reparationen, 1926) — злободневные пьесы о политике национального сопротивления, которая останется главной темой Броннена. Он писал также рассказы и романы. Став крайне правым, он присоединился к национал-социализму. Драматург Тухольский, работавший с ним на радио во времена Третьего рейха, охарактеризовал его так: «обанкротившийся левак в маске фашиста»; в 1935 г. после конфликта с начальством Броннен уволен. В пьесе «Н» (1935), посвященной Наполеону, драматург критикует современный террористический режим. Броннен был исключен из союза писателей Рейха, так как не мог документально подтвердить свое арийское происхождение. Однако «сверху» удалось получить бумагу с таким подтверждением, что позволило ему выжить во время войны. Броннен пережил политическую эволюцию, стал коммунистом, обосновался в ГДР. В 1954 г. опубликовал автобиографию в форме судебного заседания, где выступил в роли обвиняемого. Она называлась «Судебный процесс над Арнольтом Бронненом» (Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll). Помимо упомянутых пьес следует назвать также: «Михаэль Кольхаас» (1929), «Глориана и Страшный суд» (Gloriana, die jüngste Nacht).

ВЕДЕКИНД Франк (Ганновер, 24.7.1864 — Мюнхен, 9.3.1918). Происхождение и семья сыграли исключительную роль в судьбе Ведекинда. Его отец, по образованию врач, объехал всю Европу, испробовав самые разные занятия. В качестве корреспондента газеты «Рейхсцайтунг» он присутствовал в 1848 г. на диспуте во франкфуртском соборе Св. Павла, посвященном возможности объединения протестантской и католической церкви в Германии. Эмигрировал в Америку в 1849 г., открыл врачебный кабинет в Сан-Франциско. Мать Ведекинда была дочерью ремесленника, который как политический беженец в 1838 г. эмигрировал в Швейцарию. Она переехала в США в шестнадцать лет, вышла замуж за доктора Ведекинда, стала певицей. В год рождения Франка семья вернулась в Германию. В 1872 г. по политическим соображениям (отец писателя был демократом и откровенным противником Бисмарка) они переезжают в Швейцарию. Ведекинд начинает писать в 1877 г. Его учителя в гимназии убеждены, что плохая учеба связана с писательской одержимостью юноши. Главной темой Ведекинда становится любовь. Он принимает деятельное участие в общественной дискуссии о пессимизме, который волновал его поколение. Закончив учебу и начав публиковаться, Ведекинд с 1886 г. решает зарабатывать только творчеством. Он переезжает в Мюнхен, завязывает контакты с писателями натуралистической ориентации, а в политике — с социалистами. Вместе с тем, как тогда говорили, «золаизм» ему, по существу, был не близок. В том же году он переезжает в Цюрих, становится главой рекламного отдела и пресс-службы фирмы «Магги».

Ведекинд пишет для газет, примыкает к писательскому объединению «Молодая Германия», которое преследовалось антисоциалистическими законами Бисмарка. К ужасу Герхарта Гауптмана, на одном из заседаний объединения впервые публично исполняет песни собственного сочинения, аккомпанируя себе на лютне. Позже возвращается в Берлин и Мюнхен. В 1891 г. в Цюрихе выходит в свет «Пробуждение весны» (Frühlings Erwachen). Хотя Ведекинд писал для театра, он, похоже, больше увлекался мюзик-холлом и цирком, особенно во время своего пребывания в Париже (1892). Результатом поездки в Лондон (1894) стала драма «Лулу» (а затем «Ящик Пандоры»). В 1895 г. Ведекинд публикует пьесу «Дух земли» (Erdgeist), в которой ему еще не удается преодолеть натурализм. В

ФРАНК ВЕДЕКИНД.
Афиша «Пробуждение весны»

ФРАНК ВЕДЕКИНД. *«Дух земли». Сцена из спектакля с Э. Райхером и Г. Айзольдт*

1896 г. сотрудничает с сатирическим журналом «Симплициссимус». В 1897 г. становится отцом (мать ребенка — жена Стриндберга Фрида). С 1898 г. работает в качестве секретаря, актера и режиссера в лейпцигском «Ибсен-театер». На первом представлении «Духа земли» играет роль доктора Шёна. Возвращается в Мюнхен, где работает как актер и режиссер. Чтобы избежать преследований за свои сатирические очерки на политические темы, уезжает через Цюрих в Париж. В 1899 г. написана пьеса «Маркиз фон Кейт»; в это же время его арестовывают в Лейпциге. В 1900 г. он снова на свободе, возвращается в Мюнхен, где, начиная с 1901 г., выступает в кабаре «Одиннадцать палачей». С 1904 г. Ведекинд усердно совершенствует актерские способности, поскольку не находит достойных исполнителей для своей драматургии. Несмотря на нападки полицейской цензуры, он до конца жизни остается в Германии и в немецкоязычных странах исполнителем главных ролей в своих пьесах. Только некоторые из них ставились регулярно, другие все еще ждут своего настоящего открытия. Значение Ведекинда для современного театра изучено недостаточно. Он оказал большое влия-

ние и на поколение драматургов того времени, а значит — и на экспрессионистов.

«Пробуждение весны» — это, как сказал Ведекинд, «удар по буржуа». В пьесе представлен моральный конфликт между школьниками и их учителями в небольшом немецком городе в 90-е гг. XIX в. Подростки не находят ответа на волнующие их вопросы ни в школе, ни дома. Моральное достоинство четырнадцатилетнего юноши Мельхиора Габора оказывается никем не востребованным и оборачивается цинизмом. Он перестает следовать правилам, принятым в мире взрослых, тогда как его подруга Венда не знает о его фальши. Когда она умирает после аборта, потрясенная мать ее обвиняет: «Почему ты так со мной поступила?» Как и Венду, мир взрослых губит Морица Штифеля. Не разрешив ни один из мучивших его вопросов, не пережив отречения отца, он кончает с собой. Мельхиора, осознавшего свою вину, отправляют в исправительный дом. Ему удается оттуда бежать, и он — в сценевидении — встречает умершего Морица, который пытается забрать его с собой в царство мертвых. Человек в маске (его играл Ведекинд) спасает Мельхиора от самоубийства и возвращает к жизни.

Как и во многих экспрессионистских пьесах, Ведекинда интересует здесь не столько жанр трагедии или мистическое обновление, сколько стремление продемонстрировать возможности гротеска, основанные на смелом приятии чувственности и свободе чувств.

Fechter P. Frank Wedekind, 1920. — *Kutscher H.* Frank Wedekind, revu par von: K. Ude, 1964. — *Rothe F.* Frank Wedekinds Dramen. Jugendstill und Lebensphilosophie, 1968. — *Wedekind Tilly.* Lulu, 1969.

ГАЗЕНКЛЕВЕР Вальтер (Аахен, 8.7.1890 — Ле Миль, 21.6.1940). Его детство и лицейские годы отмечены конфликтными отношениями с отцом — врачом, тираном и консерватором, а также ранним интересом к литературе и идеям авангарда. Он изучал право в Оксфорде и Лозанне, но уже тогда занимался в основном литературой, философией, историей. В 1909 г. пишет пьесу «Нирвана», в которой проявился его критический взгляд на жизнь. Газенклевер продолжает учебу в Лейпциге. Дружба с Куртом Пинтусом, Эрнстом Ровольтом, Куртом Вольффом, Францем Верфелем приводит его в лейпцигский литературный кружок, в котором зарождался экспрессионизм. В 1913 г. он публикует «Бесконечный разговор» (Das unendliche Gespräch), в 1914-м — пьесу «Сын» (Der Sohn), за которую в 1917 г. получает премию Клейста.

Эта пьеса была показана до «Нищего» Зорге на сцене «Дёйчес ландестеатер» в Праге 30 сентября 1916 г. Вот почему она долго считалась первой экспрессионистской драмой. Это не совсем так, хотя эта пьеса действительно принадлежит экспрессионизму, тогда как Зорге в своей первой пьесе уже преодолевает его. Герой Газенклевера — двадцатилетний юноша, «заложник» своего отца. Литература должна заменить ему жизненный опыт или, по крайней мере, предохранить от самоубийства. В его друге мы узнаем Неизвестного Стриндберга и Человека в маске Ведекинда. Этот образ символизирует жизнь. Сын, натура восторженная и порывистая, требует от отца беспредельной свободы. Но она означает только праздную жизнь, возможность встречаться с актрисами, пить шампанское. Отец отвечает на требования сына пощечиной. Друг развращает сына, берет его с собой на «праздник,

чтобы поддержать радостное настроение», где тот встречает «главную кокотку», соблазнительницу. Появляется отец, в руках у него плетка. Сын, оказавшись в опасности, направляет на отца револьвер. Происходит косвенное убийство: отец умирает от разрыва сердца. Сын, выросший без матери, слишком поздно узнает о подлинной любви к нему девушки. Прощание с возлюбленной ведет к драматическому финалу.

Отказ Газенклевера от психологических мотивировок сказался в том, что в этой пьесе противоборствующие силы проецируются друг на друга, схематичный образ отца лишен социальной обусловленности, хотя понятно, что он — практикующий врач, действительно обеспокоен будущим своего сына. Его вина не имеет ничего общего с садизмом, она только свидетельствует о духовной ограниченности буржуа, ведущей к ложным поступкам. Бунт сына представлен очень зрелищно. Вместе с тем, хотя эта пьеса более сценична, чем «Нищий» Зорге, она все же излишне громоздка, перегружена отвлеченными идеями.

В 1915 г. Газенклевер призван в армию, где служит сначала в качестве переводчика в отделении почтовой цензуры Гента, затем становится адъютантом штаба генерала Макензена на Восточном фронте в Галиции и Македонии. В дрезденском госпитале были закончены «Спаситель» (Der Retter) и антивоенная трагедия «Антигона» (1916—1917). Выйдя из госпиталя, Газенклевер живет (с 1917 по 1924 г.) в Дрездене и Берлине. Пьеса «Люди» (Die Menschen) ознаменовала конец его экс-

Портрет ВАЛЬТЕРА ГАЗЕНКЛЕВЕРА *работы Оскара Кокошки. 1918*

ВАЛЬТЕР ГАЗЕНКЛЕВЕР *читает лекцию*

прессионизма. Наступает черед увлечения мистическими идеями Сведенборга. Выходят пьесы «По ту сторону» (Jenseits), «Гобсек» и фильм «Чума» (Die Pest). В 1924 г. Газенклевер отправляется в качестве корреспондента одной берлинской газеты в Париж.

После драмы «Убийство» (Mord, 1926) он публикует комедии «Изысканный господин» (Ein besserer Herr), «Браки совершаются на небесах» (Ehren werden im Himmel geschlossen, 1929). В том же году переезжает в Берлин, путешествует по Европе, Марокко. Его следующая комедия называется «Вторжение Наполеона» (Napoleon greift en, 1929). С 1933 по 1940 г. живет в изгнании, в основном на Лазурном берегу, постоянно наезжает в Лондон. Пишет пьесы «Свадебная комедия» (Ehekomödie) и «Мюнхгаузен». В 1937 г. находится во Флоренции. В 1938 г. арестован, скрывается в Лондоне, потом возвращается на Лазурный берег. Пишет комедию «Конфликт в Ассирии». В 1939 г. дважды интернирован на Антибах, в мае 1939 г. отправлен в лагерь. 20 июня принимает яд, умирает 21-го.

Газенклевер написал множество пьес, здесь же упомянуты только те, что дают представление о поворотных моментах его биографии и художественных исканий. Эволюцию Газенклевера можно проследить по многочисленным автобиографическим наброскам и роману «Заблуждение и страсть» (Irrtum und Leidenschaft).

Zeltner E. Die expressionistische Dramen von Walter Hasenclever. Wien, 1961.

ГЁРИНГ Рейнхард (замок Бибершштайн, близ Фульды, 23.6.1887 — Йена, 14.1.1936). Родители, покончившие с собой, оставили ему в наследство психическую патологию. Став врачом (после учебы в Йене, Берлине, Мюнхене, Париже и Бонне), потом военным врачом, он заработал туберкулез и сразу после объявления войны вынужден был провести несколько лет в Давосе. Там он написал свою первую пьесу «Морской бой» (Seeschlacht), за которую получил премию Клейста. Скандальная премьера состоялась 10 февраля 1918 г. в дрезденском «Кёниглихес шаушпильхауз». А постановка этой пьесы Максом Рейнхардтом в Берлине (в том же году) принесла драматургу успех.

Стремление экспрессионистов с предельной ясностью выразить свой символ веры чаще всего препятствовало абстрактности их искусства. Эта вера сказалась на отношении к Первой мировой войне и на пацифистских настроениях. Экспрессионисты хотели обойти это событие, представлявшее для творчества слишком серьезную опасность, и лелеяли надежду спастись от реальности в мире иллюзий. В этом смысле пьеса «Морской бой» Гёринга — примечательное исключение. Многие считают, что она принадлежит к тем экспрессионистским пьесам, в которых разрабатывается тема революции. Такая, по сути, поверхностная трактовка связана с образом мятежника. Но он не призывает к восстанию, и в пьесе нет никакой революционной программы. «Морской бой» не имеет ясной политической направленности. Реальное событие здесь становится залогом трагедии.

Морской бой произошел 31 мая 1916 г. в проливе Скагеррак. Пьеса Гёринга написана в 1917 г. Семь моряков ожидают на броненосце боя. Зритель становится свидетелем их разговоров, воспоминаний, переживаний. Свидетелем сражения и смерти. Здесь нет действия в обычном смысле слова, но трагизм заключен в самой экстраординарности ситуации. Драматическая энер-

гия пьесы — в положении моряков, замурованных на броненосце, где им как бы отказано в существовании. Моряки ощущают себя винтиками гигантского механизма. Они погружены в невыносимо трагическую — в античном смысле — атмосферу. Трагизм воссоздается и стилистически — в стенаниях и воплях персонажей. Классическое повторение жалоб — это вызов судьбе, угрожающей извне. Но моряки не способны ничего предпринять, им остается только задавать вопрос о смысле своей жертвенности. Один из них — бунтарь — не в состоянии никого убедить в абсурдности войны. Ведь битва уже началась и сейчас поздно предъявлять кому-нибудь счет: «Он еще ничего не сделал, а уже все предрешено».

Гёринг использовал этот военный сюжет не в образе героя-индивидуалиста, но в экспрессионистской пьесе, где актеры — лишь «рупоры» авторской идеи. Эта идея, обусловленная безвыходной ситуацией, исходно трагична. Она становится поистине жуткой в эпизоде, когда моряки, надев противогазы, утрачивают человеческие черты, обезличиваются. Но сама ситуация лишена драматического развития. Сценическое действие — втайне убежден Гёринг — определяется не сражением, а пребыванием персонажей в замкнутом пространстве броненосца.

После «Морского боя» Гёринг написал пьесу «Скапа Флоу» (1919). Ее действие происходит на кораблях английского и немецкого флота, интернированного в английском порту Скапа Флоу. Это драматическая картина, а не экспрессионистская драма. В пьесе «Первый» (Der Erste, 1917) преобладают черты символистского театра: средневековый священник, личность анархическая и эгоцентричная, становится объектом травли возмущенного общества. «Второй» (Der Zweite, 1919) — это семейная трагедия. В «Спасителях» (Die Retter, 1919) изображены двое умирающих стариков, которые понимают, что только жертвенность может придать смысл их жизни. Карл Оттен здесь усматривает предвосхищение драматургии Сэмюэла Беккета.

В «Экспедиции капитана Скотта на Южный полюс» (Die Südpolexpedition des Kapitän Scott, 1929) о событиях повествует трагический хор. За эту пьесу, напоминающую драматический репортаж в духе произведений «новой объективности» (или «новой деловитости»), Гёринг вновь получил премию Клейста. Депрессии, мучившие драматурга после тяжелой болезни и операций, привели его в 1936 г. к самоубийству.

ЗОРГЕ Рейнхард Иоганнес (Берлин, Риксдорф, 29.1.1892 — Аблинкур, на Сомме, 20.7.1916). Его отец был градостроительным инспектором; выгодно женился, но вскоре заболел и в 1908 г. попал в психиатрическую клинику. Зорге прерывает учебу, поступает учеником в магазин скобяных товаров, потом в банк. После смерти отца переезжает в Йену (1909). В 1910 г. уходит из лицея, не получив степени бакалавра. Хочет стать писателем. Находится под влиянием поэта Рихарда Демеля и Ницше. Уравновешивает это двойное влияние увлечение поэзией Гёте. Будущая эволюция Зорге — религиозного и лирического драматурга — ощутима уже в пьесе «Нищий» (Der Bettler). Экспрессионизм был лишь отправной точкой и в создании этой пьесы, и в дальнейшем творчестве Зорге.

Премьера «Нищего» состоялась 23 декабря 1917 г. в берлинском «Дёйчес театер» (труппа «Молодая Германия»). Одна из первых пьес экспрессионист-

ского театра, получившая за свою символистскую направленность премию Клейста, «Нищий» принадлежит к наиболее типичным пьесам своего времени (а может быть, это самая характерная среди них). Позиция Зорге по отношению к продажной, развращенной эпохе, представленная в «картинах будущего», рождается из фантасмагорических видений автора, осознавшего свое предназначение. Он соединяет реалистическое описание довоенного Берлина и патетический язык Ницше. Действие этой пьесы запутанно, конструкция — искусственна, а персонажи (что типично для экспрессионизма) — анонимны. На сцене появляются «люди», «группы людей», «вспомогательные», «безмолвные герои» и «лица от автора». Эту пьесу можно назвать экспрессионистским обозрением, состоящим из череды эпизодов с прологом и эпилогом. Зорге отвергает психологию, подменяя ее лирикой вдохновенных проповедей. В пьесе о восемнадцатилетнем писателе преобладает свойственное молодости восторженное состояние, что тоже типично для ранних опытов экспрессионистской драматургии, стремящейся быть «искусством современной молодежи» с его главной темой: конфликтом поколений.

Название пьесы заимствовано из стихотворения Зорге «Песня нищих» (подражание «Сокровищу смиренных» Метерлинка) и символизирует «неистовый крик», «мольбу, обращенную к небу». Поэт (то есть сам Зорге) жаждет получить от своего друга и мецената театр, который станет местом исцеления и освящения «избранных», «угнетенных», «голодных». Ничего из этой затеи не выходит, зато в полную силу разворачивается семейная драма: сначала мы слышим разговоры о безумии отца, потом следуют жестокие сцены,

«Нищий» Р. ЗОРГЕ. *Эскиз Э. Штерна*

— в них представлен умирающий мир и ничтожность пустых разглагольствований. Отец, инженер-градостроитель, шагает по комнате, бьет в детский барабан, создавая дикий грохот. Он намеревается избавиться от демонов, чтобы построить новый мир, считает себя божественным архитектором и рисует на бумаге нелепые постройки. Умирая, он убивает птичку, чтобы рисовать ее кровью, так как у него закончилась тушь. Мать — жертва сына, отец — жертва своего безумия, но их обоих отравляет сын. Однако эта смерть должна восприниматься не столько как «страдание», сколько как «свершение». Равным образом и убийство не является здесь «преступлением», потому что оно мифологизировано, окрашено религиозным смыслом. Любовь — символ высшего, как Абсолюта — должна прийти на смену морали и страху. Сын вступает в новый

союз: его беременная невеста олицетворяет идеал витальности, биологического обожествления жизни и одновременно метафизическое предощущение «Нового человека», мессии. Но поэт — Зорге, задумавший эту религиозно-космическую пьесу, не смог сформулировать конкретную программу будущего. «Песня нищих» — «образцовый пример» саморазрушения экспрессионистской драмы.

Spael W. Reinhard Johannes Sorge, 1925. — *Sorge Suzanne.* Reinhard Johannes Sorge, unser Weg. 1927. — *Lucqes Claire.* Le poids du monde, Rilke et Sorge. Paris, 1962.

ЙОСТ Ганс (Зеерхаузен, Саксония, 8.7.1890 — Руполдинг, 1978). В автобиографических заметках и в романе «Дебют» (Der Anfang, 1917) нам открывается печальный путь молодого Йоста. В 17 лет он помогает в госпитале ухаживать за больными, намеревается стать миссионером, потом врачом. В Вене, Мюнхене, Лейпциге и Берлине изучает медицину, философию, историю искусства, становится актером. В 1914 г. отправляется добровольцем на фронт. Во времена Третьего рейха — непродолжительное время возглавлял также берлинский «Штаатстеатер». До 1935 г. литературный рынок наводнен его сочинениями. Затем до публикации романа в 1955 г. он ничего не пишет. После Второй мировой войны Йост переезжает в Баварию. Его переход от натурализма к экспрессионизму (как и эволюция в сторону национал-социализма) был связан с попыткой прорваться в область иррационального. Йост —президент Имперской палаты литературы — один из самых известных драматургов своего времени, и его слава не ограничивалась эпохой экспрессионизма. Творчество Йоста — помимо экспрессионизма, впрочем не очень для него характерного — обусловлено его религиозностью и верой в национальную идею.

Премьера «Молодого человека» (Der junge Mensch) состоялась 13 марта 1919 г. в гамбургском «Талиа-театер». Эта пьеса представляет собой «патетический сценарий». Почти половина из двенадцати картин, связанных между собой произвольно, рассказывают об эволюции юноши, желающего изменить условия человеческого существования. Его программа, призванная переделать людей, может быть названа «восстанием духа». Родители и учителя молодого человека не справляются со своей педагогической миссией. Его выгоняют из школы, отправляют в тюрьму, а затем снова бросают в большой мир. Но и там он не может найти настоящих людей. Студенческая каморка, бордель, вокзал, психиатрическая клиника, отель, госпиталь — остановки на пути к желанной смерти. Но мертвый юноша восстает из могилы — тут очевидно влияние «Пробуждения весны» Ведекинда — и, став наконец человеком, перепрыгивает че-

ГАНС ЙОСТ

рез кладбищенскую ограду и оказывается на свободе и в новой жизни. «Дух бунтует в человеке, в личности. Но как только он предвидит возможность поступка, для которого ему надо соединиться с массами, он навсегда остается только учеником, не способным справиться с силами, которые сам же и привел в действие». Йост написал это в 1928 г. Если бы эти слова он произнес в 1916 г., то стал бы пророком. В сущности, его несомненный драматургический талант всегда подчинялся тенденциозным убеждениям. «Молодой человек» — первая часть трилогии, в которую вошли пьесы «Отшельник» (Der Einsame, 1917) и «Король» (Der König, 1920), связанные с экспрессионистским театром весьма поверхностно. С самого начала Йост был его эпигоном, но этому эпигону суждено было стать приверженцем Третьего рейха.

Pfanner H. F. Hanns Johst. Stanford (California), 1965.

КАЙЗЕР Георг (Магдебург, 25.11.1878 — Аскона, 4.6.1945). Отец писателя — страховой агент, выходец из крестьян; мать тоже из крестьян. В 1894 г. в порыве бунтарских настроений Кайзер бросает лицей. Сотрудничает с ассоциациями анархического толка, начинает писать. Становится помощником книготорговца, затем занимается импортом-экспортом, читает Платона и Ницше, играет на виолончели, увлекается спортом, футболом. В 1898 г. совершает морское путешествие в Южную Америку в качестве помощника кочегара, потом служит в офисе главной электрической компании Буэнос-Айреса. Читает Шопенгауэра и Достоевского, восхищается Вагнером, знакомится со страной, совершая длительные прогулки верхом, заболевает малярией, в 1901 г. возвращается в Германию, по пути останавливаясь в Африке, Испании и Италии. Кайзер с трудом приспосабливается к жизни в Европе. Об этом свидетельствуют его частые переезды.

Первый важный период творчества Кайзера связан с ранним экспрессионизмом. С 1908 по 1918 г. он живет то в Зеехайме, то в Веймаре. Получив освобождение от военной службы по состоянию здоровья, он тем не менее некоторое время работал в Красном Кресте. Первые публикации осуществлены за счет автора. В 1911 г. им заинтересовалось издательство Фишер. В 1915 г. — премьера пьесы «Дело ученика Фегезака» (Der Fall des Schülers Vehgesack) на «Новой сцене» в Вене. В следующем году в Италии он знакомится с Густавом Ландауэром, который привлекает к сотрудничеству директора театра Артура Хеллмера. Тот ставит во Франкфурте (1917) драму «Граждане Кале» (Die Bürger von Calais), принесшую Кайзеру первый настоящий успех.

В 1918 г. он сталкивается с экономическими трудностями. Во время громкого судебного процесса защищает образ жизни гения, вступившего в конфликт с буржуазными предрассудками. Решение суда разорило его семью. Второй большой период творчества — с 1921 по 1933 г. Пьесы Кайзера идут по всему миру. Он завязывает отношения с самыми разными театральными деятелями, подолгу бывает за границей. Ответом на эволюцию Веймарской республики и на диктатуру фашизма стала антифашистская и просоциалистическая деятельность Кайзера. В 1933 г. он подвергается политическим преследованиям.

Кайзера исключают из Прусской академии искусств, его пьесы запрещают издавать и ставить на сцене, а книги сжигают. Тогда он пишет антифаши-

«Ад, дорога, земля» — пьеса ГЕОРГА КАЙЗЕРА. *Постановка Виктора Барновского, декорации Цезара Клейна (Лессинг-театер, Берлин, 1920)*

стские памфлеты, которые распространяют в Берлине рабочие заводов Сименса. Скрываясь от гестапо, переезжает в Амстердам, потом в Швейцарию. Но и там ему нелегко. Он должен постоянно менять квартиры, не оставляя надежды получить въездную визу в США. Помимо пьес пишет стихи, рецензии на фильмы и романы. С 1941 г. обращается к сюжетам из Библии и греческой драматургии. Охваченный все возрастающей тревогой, умирает в 1945 г. в Асконе.

Социалист и антифашист Кайзер был не марксистом, а скорее последователем философии Шопенгауэра. Он не сумел преодолеть противоречия между крайним субъективизмом и приверженностью социалистическим и гуманистическим идеям. Духовная позиция Кайзера типична для немецких экспрессионистов. Но его историческая роль не ограничена рамками экспрессионизма, который к тому же он довольно быстро преодолел. В период между 1917-м и 1933 г. он был «автором злободневных пьес», вызывавших сенсационные скандалы и придававших его биографии неординарность. Отдаляясь от реальности, Кайзер постепенно становится адептом классической традиции (это касалось и содержания, и формы). Он был плодовитым автором, и его воздействие на совре-

Кадр из фильма Карла Хайнца Мартина «С утра до полуночи» по пьесе ГЕОРГА КАЙЗЕРА

Портрет ГЕОРГА КАЙЗЕРА *работы Иоахима Карла Фридриха. 1930*

менников неоспоримо. К нему с уважением относился Брехт, но идеализм Кайзера, характерный для всей немецкой литературы, мешал их сближению. Как и другие экспрессионисты, Кайзер не сумел адекватно прояснить свою политическую позицию в сценической форме. Пафос «Граждан Кале» сегодня кажется столь же странным, как и ретроградный утопизм такой пьесы, как «Газ», где ведутся споры об индустриальном обществе. В короткой статье невозможно подробно остановиться на основных идеях довольно амбициозного творчества Кайзера. Особенности его драматургии проявились уже в ранних опытах, в пьесе «С утра до полуночи» (Von Morgen bis Mitternacht), где любые возможности обновления жизни оказываются безуспешными. Банковский кассир, ненавидящий обыденную жизнь, отправляется на поиски Абсолюта (поэпизодная техника характерна для экспрессионистского театра). Он крадет деньги, чтобы покинуть тесный мир, в котором живет, но выход за его пределы приносит одни только разочарования. Однако из-за своего преступления он не может вернуться к прежней жизни. Он бежит (что символично) по снежному полю, заметает руками следы, встречает Смерть, вступает с ней в спор и снова пускается в бега. Он попадает в спортивный дворец, где идут шестидневные гонки велосипедистов, и жертвует деньги на приз. Но для героя важно не бегство, а само «движение», то есть жизнь, ее необычность. Во дворце появляется «Его величество», и ревущая, возбужденная гонками толпа зрителей внезапно успокаивается. Возмущенный ее «буржуазной покорностью», кассир отказывается от пожертвования денег. Он отправляется на поиски своих братьев в Армию спасения, где, как ему кажется, способность к покаянию и очищению души должна привести к самосовершенствованию.

Он швыряет деньги обездоленным и с ужасом наблюдает жаркую свалку тех, кто потерял из-за них человеческий облик. Теперь он доверяет только некой девушке из Армии спасения. Но она обращается в полицию, так как хочет получить вознаграждение, обещанное тому, кто поможет арестовать растратчика. Кассир кончает жизнь самоубийством, пуская себе пулю в лоб. Его смерть изображается как смерть Искупителя.

Эта пьеса резко отличается от всех экспрессионистских произведений, а ее герой — от других искателей Абсолюта. Религиозная символика здесь не столько выражает определенную идею, сколько определяет драматургическую структуру (динамичную последовательность эпизодов), имеющую больше общего с «живыми картинами» и с американским кино, чем с пафосом экспрессионистских поэтов, призывающих к спасению Человека.

Diebold D. Der Denkspieler Georg Kaiser, 1928. — *Kenworthy B. J.* Georg Kaiser. New York, 1957. — *Paulsen W.* Georg Kaiser, 1960.

КОРНФЕЛЬД Пауль (Прага, 11.12.1889 — Лодзь, 10.1.1942). В 1916 г. во Франкфурте входил в кружок авторов и постановщиков «Шаушпильхауз», имевший громадное значение для экспрессионизма. Некоторое время был драматургом у Макса Рейнхардта, потом работал в Дармштадте. Его

«Обольщение» ПАУЛЯ КОРНФЕЛЬДА: *Ф. Брод и Х. Фельдхауэр*

«Обольщение» ПАУЛЯ КОРНФЕЛЬДА. *Постановка Густава Хартунга. Эскиз Ф. К. Делавиллы*

программный трактат «О духе и психологии человека» (Der Beseelte und der psychologische Mensch) и его пьесы «Обольщение» (Die Verführung), «Небо и ад» (Himmel und Hölle) давали основание надеяться, что он станет по преимуществу экспрессионистским автором. Он казался талантливее Зорге и «более духовным», чем Газенклевер, Броннен или Йост. Но Корнфельд не оправдал таких ожиданий и написал комедию «Килиан, или Желтая роза» (Kilian oder die gelbe Rose) — пародию на собственный экспрессионизм. В 1933 г. он покидает Германию, живет в Праге. Арестован в 1941 г., убит в концлагере в 1942-м.

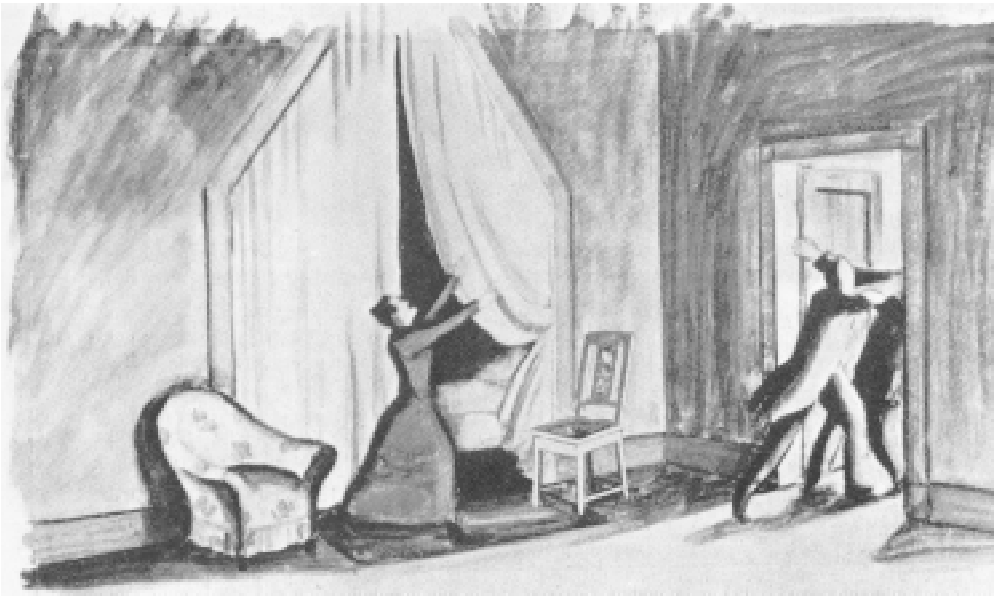
Значение драматургии Корнфельда связано не столько с ее литературными достоинствами, сколько со сценическими интерпретациями. «Обольщение», «Небо и ад» — его главные экспрессионистские пьесы.

Первое представление «Обольщения» состоялось 8 декабря 1917 г. во франкфуртском «Шаушпильхауз». Герой пьесы Ганс Ульрих Биттерлих — типичный экспрессионистский образ молодого человека, охваченного смутной неудовлетворенностью и вдохновенными устремлениями. Биттерлих совершает немотивированное — по обычным понятиям — убийство. Его жертвой оказывается Йозеф — жених

перезрелой девицы Мари Вайльхен. Убийство, лишенное конкретного мотива, соответствует антипсихологической установке драмы Корнфельда. Преступление должно состояться как символический акт, вызванный исключительно заземленностью, посредственностью и бездушностью жертвы. Так проявляется «духовность» Биттерлиха. Она производит сильное впечатление на судью и прокурора. Они хотят, чтобы виновный избежал наказания. Мать Биттерлиха делает все (но, увы, напрасно), чтобы убедить сына воспользоваться этим шансом. Только девушке по имени Рут Фогельфрай удается «соблазнить» его и вызволить из тюрьмы. Теперь Биттерлих готов примириться, «побрататься» с миром, отдаться своим чувствам. Но «мир» смеется над ним. Вильгельм, брат Рут, хочет, чтобы она вела себя в рамках буржуазных приличий. Он приводит парочку в дом своего отца и отравляет Биттерлиха. Рут и ее мать не могут его спасти, но умирающий Биттерлих убеждает Вильгельма покончить жизнь самоубийством. Мари Вайльхен находит нового жениха. Рут умирает вслед за Биттерлихом.

Действие этой гротескной и в чем-то нелепой пьесы насчитывает 14 картин. Абстрактные персонажи, лишенные узнаваемых социальных измерений, в конечном счете мешают Корнфельду показать истинный ад буржуазного мира. Образ Биттерлиха внутренне пассивен, расплывчат; его противники больше говорят, чем представляют реальную угрозу. Зато сторонники Биттерлиха более конкретны, хотя и более «ограничены», и поэтому не вызывают интереса.

Maren-Grisebach Manon. Wetltanschauung und Kunstform im Frühwerk Paul Kornfelds, 1960.



«Обольщение» ПАУЛЯ КОРНФЕЛЬДА. *Постановка Густава Хартунга. Эскиз Ф. К. Делавиллы*

РУБИНЕР Людвиг (псевдоним Эрнста Людвига Громбека) (Берлин, 12.7.1881 — Эбда, 26.2.1920). Большую часть жизни провел в Берлине. Вошел в круг авторов журнала «Акцион». Считал себя политическим поэтом и с такой горячностью защищал идеи слияния человека с обществом, что вместо ответа на короткую анкету для антологии Пинтуса «Сумерки человечества» предпочел следующий комментарий: «Рубинер не желает никакой автобиографии. Он полагает, что не только перечень героических поступков, но и перечень произведений и дат свидетельствуют об устаревшем и претенциозном взгляде на место художника-индивидуалиста в домашнем халате. Рубинер убежден, что и сегодня и завтра важно лишь творческое слияние с массами». Он издавал документальные материалы о мировой революции и вместе с Холичером и Карлом Хайнцем Мартином в 1919 г. основал первый пролетарский театр.

Его единственная пьеса «Без насилия» (Die Gewaltlosen) — несомненно самая бескомпромиссная в экспрессионистской драматургии. Рубинер яростно отвергал «убогую точку зрения на так называемое чистое искусство» и активно участвовал в политике. Все, что связывало его с экспрессионизмом, — это главным образом склонность к абстракциям, на сей раз политически мотивированным: «Герои пьес — это рупоры идей. А идейное творчество способствует достижению идеалов эпохи. При этом творчество становится возвышающейся над эпохой реальностью». «Без насилия» (1917—1918) — это «картины» на тему возможности ненасильственной революции. Здесь, как обычно в экспрессионистской драматургии, выведены условные персонажи: «человек», «женщина» и т. п. Автор показывает общество принуждения, порождающее восстание масс. Носителей новых идей подвергают гонениям, заключают под стражу. Но изменить жизнь к лучшему можно, по Рубинеру, без насилия. Узники переубеждают свою стражу, начальника тюрьмы и даже отъявленных садистов. Их цель — создание солнечного революционного города, где возникнет новая общность людей. Однако вскоре обнажается слабость и уязвимость подобных абстракций. Пролетариат, исповедующий грубый материализм, склонен к крайнему анархизму. Рубинер, как и Толлер, описывает реальные события, но в то же время он далек от реальности и предлагает новую утопию. Жертвенность непротивлен-

Портрет ЛЮДВИГА РУБИНЕРА *работы Вильгельма Лембрука. «Акцион», апрель 1917*

цев становится первичным условием рождения истинно Нового человека, вырванного из исторического контекста. В этой (возможно, самой безупречной на тему революции) пьесе проявляется основная слабость экспрессионизма: страсть к утопии не может создать иллюзию того, что в реальности не существует конкретной исторической альтернативы.

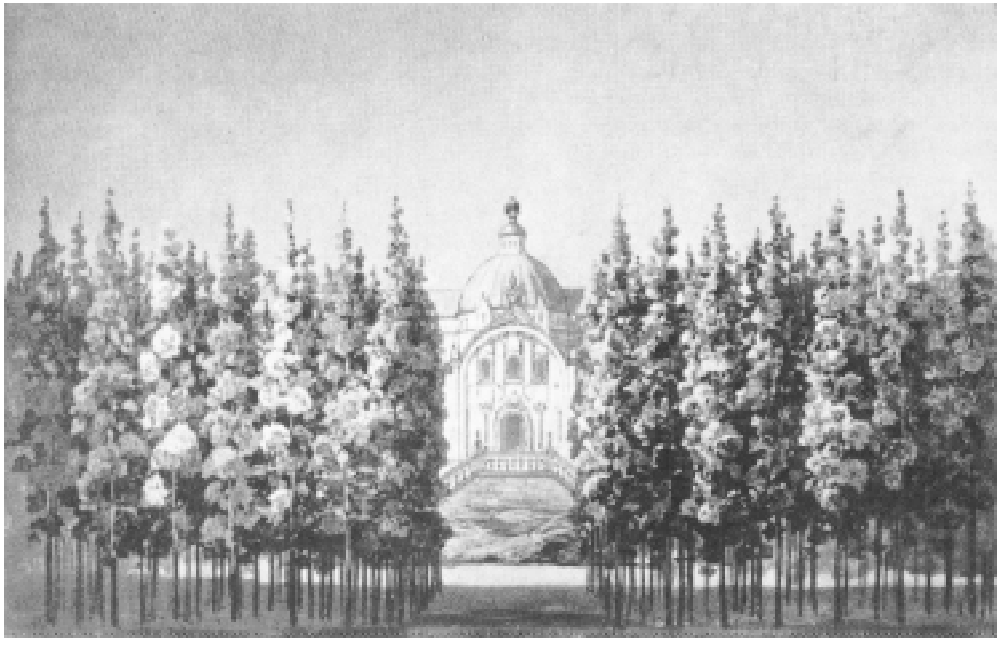
СТРИНДБЕРГ Юхан Август (Стокгольм, 22.1.1849 — Стокгольм, 14.5.1912). Не будучи драматургом-экспрессионистом, он является одним из предшественников и вдохновителей немецкого экспрессионизма.

Сын аристократа и служанки, он в детстве становится свидетелем разорения отца. Затем получает степень бакалавра и продолжает учиться в Упсале. В 1868 г. работает учителем, изучает медицину, безуспешно пробует себя на актерском поприще. После неудавшегося самоубийства начинает писать. В 1872 г. становится в Стокгольме журналистом; попытки театральной карьеры вновь заканчиваются провалом. Работает в королевской публичной библиотеке. В 1875 г. знакомится с будущей женой — Сири фон Эссен. В 1883 г. едет во Францию; в 1884-м — в Швейцарию, а в 1887 г. в Германию. В 1892 г. окончательно расстается с Сири фон Эссен. В следующем году женится вновь. Пишет множество пьес. В 1898 г. заканчивает пьесу «Путь в Дамаск» (I и II части), в 1901-м — «Игру грез».

Кроме этих и больших исторических пьес следует выделить «Сонату призраков» и «Пляску смерти». Начиная с 1907-го Стриндберг получает возможность ставить свои «камерные пьесы» на сцене Интимного театра, которым он руководил вместе с Августом Фальком.

Обратимся к «Игре грез». Эта пьеса — своего рода эпилог к трехчастной «Путь в Дамаск», а также самая впечатляющая попытка Стриндберга выразить переживания, вызванные несовершенством человеческого существования. Он связывает — и самым непосредственным образом — проблемы этой драмы с религиозной темой пьесы «Путь в Дамаск», представляя в прологе деформированную (как в сновидении) реальность; в этом прологе бог Индра беседует со своей дочерью на небесах. Жалобы людей тревожат дочь Индры, и она просит у бога-отца разрешения спуститься на землю, чтобы помочь им. Она становится то актрисой, то женой самого несчастного из встретившихся ей людей — ад-

Портрет АВГУСТА СТРИНДБЕРГА *работы Эдварда Мунка. 1896*



«Игра грез» АВГУСТА СТРИНДБЕРГА.
Эскиз К. Л. Грабова (Свенска-театерн, Стокгольм, 1907)

«Путь в Дамаск» АВГУСТА СТРИНДБЕРГА.
Эскиз Л. Зиверта (Франкфурт-на-Майне, 1922)

воката. Этот персонаж — в нем Стриндберг вывел себя — глубоко несчастен, его раздирают противоречия, вызванные мучительными отношениями с женщинами. Союз адвоката и дочери бога завершается, как и женитьбы самого Стриндберга, разрывом. Агнес возвращается к Индре и передает ему прошение за род человеческий. В финальных сценах драмы изображено явление Христа на водах, демонстрирующее, согласно мысли Стриндбер-

«Путь в Дамаск» АВГУСТА СТРИНДБЕРГА.
Постановка Пера Линдберга (Консертхусет, Стокгольм, 1926)

га, что искупление человечества самому человечеству неподвластно.

Markus C. D. Strindbergs Dramatik, 1928. — *Dahlström C. E. W. L.* Strindberg's dramatic expressionism. Ann Arbor (Michigan), 1930. — *Jolivet A.* Le théâtre de Strindberg. Paris, 1931. — *Strindberg-Uhl Frida.* Lieb, Lied, Zeit, 1936.

ТОЛЛЕР Эрнст (Замочин, близ Быдгоща, 1.12.1893 — Нью-Йорк, 22.5.1939). Выходец из богатой еврейской буржуазной семьи. Бросив учебу в Гренобле, он в 1914 г. оказывается на немецкой границе и добровольцем отправляется на фронт. Но война превратила националиста Толлера в пацифиста и социалиста. Его драмы, вдохновленные революцией, отражают эволюцию Толлера от утопического революционера до политического деятеля, разочаровавшегося в реальности. В этих же драмах запечатлен и путь Толлера-экспрессиониста. В 1923 г. он публикует гротескную комедию «Освобожденный Вотан» (Der entfesselte Wotan), затем драмы «Никогда не будет мира» (Nie wieder Frieden), «Пастор Халль» (Pastor Hall), а восстание кильских моряков описывает в пьесе «Гасить котлы» (Feuer unter den Kesseln, 1931). Его лучшая пьеса «Хоппля, мы живем!» (Hoppla, wir leben!, 1927) не принадлежит экспрессионизму: жесткий реализм на грани абсурдизма связывает ее с «новой объективностью» («новой деловитостью»).

В 1933 г. Эрнст Толлер эмигрирует в США. Незадолго до начала Второй

мировой войны, в мае 1939 г., кончает жизнь самоубийством в Нью-Йорке. Экспрессионистские пьесы Толлера следует рассматривать в тесной взаимосвязи с его биографией и политическими взглядами. В ином случае трудно разобраться в представленных в этих пьесах концепциях войны и революции. Толлер развивал свою революционную программу исходя из собственного военного опыта и считал войну главной причиной революции. «Превращение» (Die Wandlung) кажется пьесой о войне, но на самом деле это пьеса о революции и по своему политическому содержанию, и по эстетике, которая основана на выражении внутренней сути человека, на автобиографизме и близка общей программе раннего экспрессионизма. Тот факт, что Толлер был евреем и имел богатых родителей, послужил (судя по его книге «Юность в Германии», опубликованной в 1933 г. в эмиграции) причиной «комплекса национальной и буржуазной неполноценности». Именно поэтому он бросает учебу в университете в Гренобле и становится добровольцем. Скрыв свои недуги, он с большим энтузиазмом отправляется на фронт, где ищет опасностей. Прежде чем стать революционером, а потом пацифистом, националист Толлер должен осознать, что война — еще одно из следствий социальных противоречий, вызванных усилением капиталистической эксплуатации. Цель его революционной деятельности заключалась в радикальном обновлении общества и основывалась на «идее братства». Эта идея описывалась в произведениях раннего экспрессионизма как «восстание Души», но Толлер связывал ее с реальными политическими событиями. Демобилизовавшись по состоянию здоровья из армии, он учится в Гейдельберге и Мюнхене, организует студенческий клуб пацифистов и знакомится в Берлине с руководителями социал-демократической партии. Сближается с независимыми социал-демократами, объединившимися вокруг Курта Эйснера в Мюнхене. Он раздавал фрагменты «Превращения» рабочим, бастовавшим на военных заводах, и был арестован как изменник. Позже — как председатель Совета рабочих и солдатских депутатов — он становится во главе баварского революционного движения. После убийства Эйснера его должны были назначить народным комиссаром. Отклонив этот пост, он согласился возглавить Независимую социал-демократическую партию в Мюнхене. После провозглашения Баварской советской республики отказывается — до объединения всех социал-демократических партий — подписать ее программу. Если он и вошел в революционный комитет, то только по соображениям общечеловеческим, а не

ЭРНСТ ТОЛЛЕР. *1930*

идеологическим, полагая, что вся власть должна сосредоточиться в руках комитета. Поскольку выборное собрание и баварское правительство были недееспособны, он решает предпринять личные меры воздействия, чтобы предотвратить будущие несчастья. Но революционеры Левин и Левине одержали верх над Толлером. В их глазах он был «молокососом», потому что не давал хода приказам об аресте, мешал их исполнению и был даже против покушения на убийц Эйснера. Во время второй Советской республики Толлер выступал против вооружения пролетариата и лишения буржуазии продовольственных карточек. Он рассчитывал на немедленные переговоры с правительством в Бамберге и взял на себя также функции командующего красногвардейцами в Дахау, надеясь с помощью переговоров покончить с войной в Мюнхене. После победы правительственных сил Толлер некоторое время скрывается, затем его арестовывают и приговаривают в 1919 г. к пяти годам

«Превращение» ЭРНСТА ТОЛЛЕРА *с Фрицем Кортнером*

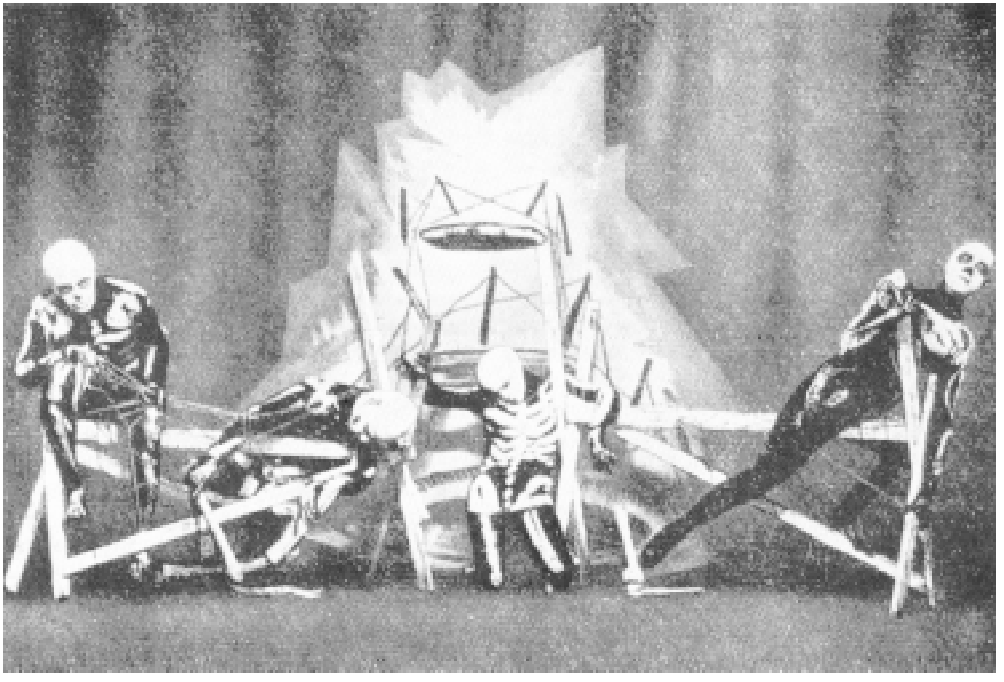
лишения свободы. В эти годы он пишет свои экспрессионистские драмы. Утопия Толлера, который верил в то, что революция откроет путь к братству, не выдержала испытание реальностью. В этом смысле понятна эволюция его позиции: из революционного автора он превращается в драматурга, пишущего о революции, в ее хроникера. Социальная ангажированность Толлера способствовала сохранению его боевого духа. Но — по мере того, как он отходил от активной политической деятельности, — он и как драматург отказывается от наиболее выразительных экспрессионистских приемов.

В 1917 г. Толлер работает над своей первой пьесой «Превращение», которую заканчивает в 1918 г. в тюрьме. У нее есть подзаголовок: «Борьба одного человека». Здесь — и это видно в первой пьесе о войне, написанной Гёрингом, — вновь обретает голос личность, заявляющая о своем символе веры. Но мотивация поступков главного действующего лица уже не только субъективна и подчинена исключительно личному опыту автора. Эта пьеса гораздо более социальна. «Вы есть путь» — таков ее лейтмотив. «Вы» — это те, кому автор хочет указать путь, это другие, это «братья» по несчастью, готовые к самопожертвованию.

Призывы Толлера выходят за пределы пьесы. Характерна одна из ее ремарок: «Действие происходит в Европе до рождения нового мира». В программном прологе говорится о «казарме смертников». «Смерть на войне» приводит ночью на гигантское кладбище «Смерть в мирное время». Здесь погребены солдаты в соответствии со своими воинскими званиями и родами войск. «Смерть на войне» демонстрирует действенность прусского устава и устраивает учения, поднимая из могил скелеты.

Пьеса состоит из шести эпизодов и тринадцати картин. В ее главном персонаже — скульпторе Фридрихе — мы узнаем самого Толлера. Фридрих — еврей, которого выдворяют из страны. Он отправляется добровольцем на войну, где осуществляет переоценку ценностей. Возвратившись, он работает над статуей «Победа Родины». Однако, встретив двух инвалидов войны, он разбивает статую. Так Фридрих проявляет свое возмущение, свое «превращение». Но прежде чем указать путь другим, он должен сам испытать всю глубину страданий, пройти свой «крестный путь». Толлер показывает героя на заводе, в тюрьме — всюду, где страдают изможденные люди. В конце концов Фридрих переживает обновление и берется за обличение общества. Он произносит перед церковью речь о братской любви, которая заключена в каждом человеке, даже в капиталисте, которого «сбили с истинного пути». Эти идеи Толлер выстрадал на собственном опыте. Фридриху удается убедить своих слушателей. Но его рассуждения на тему морального совершенствования, необходимости личной ответственности перегружают сценическое действие. Патетические призывы к любви, бесконечные аллегории сближают «Превращение» с «театром Души». Но не во всем: Толлер описывает, причем вполне реалистично, социальные последствия войны. И предстает таким образом гораздо большим «революционером», чем во всех своих политических программах и заявлениях. Однако следует сказать и о слабости пьесы. Ее политические цели и поэтика не только не совпадают, но и отрицают друг друга.

В пьесе о «социальной революции XX века» «Человек—масса» (Masse — Mensch) явные биографические мотивы уже не просматриваются. Она по-



«Превращение» ЭРНСТА ТОЛЛЕРА

священа «рабочим». Жена профессора, сторонница утопических идей, распространенных в конце войны, мечтает о бескровной всеобщей забастовке. Идеал братства приводит ее в революцию, и этот сюжетный поворот отражает новый жизненный опыт Толлера. Главным героем становится Безымянный большевик (тут, несомненно, выведены Левин или Левине). В противоположность Женщине (а также автору) он является жертвой эксплуатации и намерен одолеть капитализм средствами насилия. Женщина подчиняется большевику. Угнетенный рабочий для нее — «святой». В этом проявляется ее идеализм. Но классовая борьба, к которой она примкнула, в своей стихийности беспощадна. Поняв это, Женщина протестует против насилия. Безымянный, возглавив массы, натравливает их на идеалистку, которая его осуждает, помимо прочего, и за то, что он скрывает заложников. Революционный трибунал приговаривает Женщину к расстрелу.

Концепция поведения людей в революционной ситуации, как его понимает Толлер, может показаться контрреволюционной. Не вдаваясь в эту проблему, упомянем только, что Толлер, как типичный экспрессионист, испытывал перед реальностью панический страх и, кроме того, так и не прояснил для себя космический смысл всей проблематики.

В «Разрушителях машин» (Die Maschinenstürmer) Толлер попытался реализовать свое стремление к объективности. Он берется за исторический сюжет и пишет пьесу с прологом в пяти актах о движении английских лудди-

Сцена из спектакля «Человек — масса» ЭРНСТА ТОЛЛЕРА *(Штадт-театер, Нюрнберг, 1921)*

тов. Здесь намечается отход Толлера от экспрессионистской драматургической поэтики и языка. «Разрушители машин» направлены против экономических порядков раннего капитализма, использующего детский труд и другие средства эксплуатации. Выступая против введения машин, ткачи из Ноттингема (1820) ведут себя как романтики. Они становятся анархистами, разрушителями, вступают в конфликт с рабочим-агитатором Коббетом, который, обладая более широким социальным ви́дением, понимает, что разрушать машины не следует.

В пьесе «Эуген Несчастный» обыгрывается идея, которую Толлер связывает с так называемым неизменным человеком. Эта пьеса (1921—1922) далека от какой бы то ни было революционности. Более того, в ней подвергается сомнению самое понятие братской солидарности. Главный герой Эуген стал на войне импотентом (теперь он в ярмарочном балагане перегрызает горло крысам и мышам). Неверная жена сближается с его дру-гом. Из такой ситуации нет никакого разумного выхода. Ведь это не обыч-ный адюльтер. Тут нанесен удар по его, Эугена, представлению о Человеке. В пьесе вновь напоминают о себе идеи автора, которые толкают в конечном счете героиню к самоубийству. Толлер писал (если не рассматривать его комедии), исходя из горькой максимы: «Человек становится только тем, кто он есть».

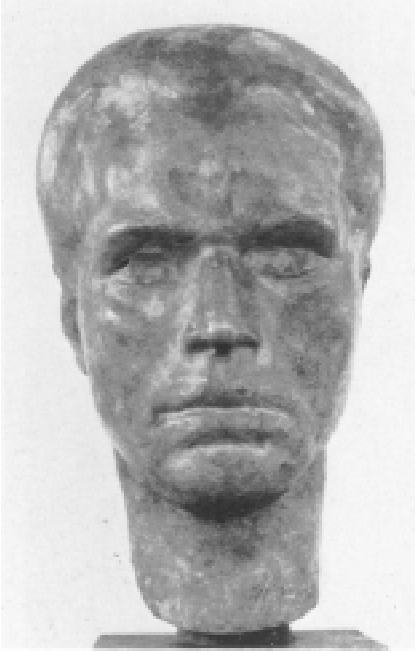
Liebermann H. Ernst Toller, 1939. – *Willibald W. A.* Ernst Toller, product of two revolutions, Norman (Okla), 1941. – *Sokel W.* Ernst Toller // Deutsche Literatur im 20. Lahrhundert, 1967.

УНРУ Фриц фон (наст. имя Фриц Эрнст) (Кобленц, 10.5.1885 — Диц, 28. 11.1970). Сын генерала, принадлежал к старинному силезскому дворянскому роду. Казалось, что пойдет по пути своих предков. Выпускник кадетского корпуса в Плёне, Унру стал офицером кавалерии. Но в 1911 г. выходит его пьеса «Офицеры», а в 1912 г. он оставляет армию, чтобы посвятить себя творчеству. Первую мировую войну он провел частично в генштабе, частично на фронте; в результате пришел к религиозным убеждениям и пацифизму. После войны был депутатом от республиканцев в рейхстаге. Произнес надгробное слово на похоронах Ратенау. С 1933 г. живет в Италии, Швейцарии, Франции и США. Затем возвращается в Германию. В 1948 г. во франкфуртском соборе Святого Павла выступает с торжественной речью в память революции 1848 г.

После экспрессионистских пьес Унру обращается к драматическим хроникам («Бонапарт», 1927, «Генрих фон Андернах», 1925), затем, как и большинство экспрессионистов, пишет комедии. Отойдя от экспрессионизма, Унру перестает вызывать интерес у публики и критики.

Пьеса «Род» (Ein Geschlecht) была впервые показана 16 июня 1918 г. во франкфуртском Шаушпильхауз, «Площадь» (Platz) — тоже во Франкфурте, 3 июня 1920 г.

Уйдя в 1912 г. из армии и написав «Офицеров», Унру уже продвигался к экспрессионизму. После патриотической драмы «Людвиг Фердинанд, принц Прусский» (1913) его воспринимали как нового Клейста. В 1914 г. религиозный опыт приводит Унру к пацифизму. Отныне и от лица экспрессионистского поколения он пропагандирует визионерский образ Нового человека. Этот Новый человек должен был появиться в трилогии «Поколение», состоящей из пьес «Род» (1915—1916), «Площадь» (1917) и «Дитрих» (1936). Фриц фон Унру безусловно предчувствовал, что никогда не достигнет полного успеха в создании нового театра, пока будет совмещать политическую злободневность с элементами визионерства. В первых частях трилогии он попытался отойти от историчности и создать новый миф времени. «Род» (пролог к «Площади») готовит явление героической личности Дитриха. Новый человек порожден видениями, является проекцией «волн» матери, у которой четыре сына и дочь. Эта прародительница, новая Ева призвана исполнить свое предназначение. Мы встречаемся с ней на кладбище, когда



ФРИЦ ФОН УНРУ.
Бюст работы Герарда Бека

ее младший сын роет могилу своему брату, павшему на поле боя. Два других ее сына ждут наказания; один — за совершенное насилие, другой — за трусость. Младший должен казнить их и таким образом добиться искупления своего рода. Но ему не суждено это сделать. Старший брат и освободившая его сестра испытывают страсть друг к другу. Они хотят убить мать, что в конечном счете и совершает старший сын. Но мать — перед лицом всеобщего распада, вызванного войной, все еще хранит веру в рождение Нового человека.

В драме «Площадь» Дитрих вступает в борьбу против старого миропорядка, который символизирует площадь. Ему предстоит вскоре столкнуться с проблемой революционного насилия. Он отвергает насилие и отдается любви к Ирэн. В то время как другие борются на площади, чтобы разрушить старый мир, Дитрих по своей сути «символизирует» мирное будущее.

Мифология Унру не внесла ничего нового в проблематику экспрессионистской драматургии. Его пьесы — не что иное, как заурядная трактовка позиции экспрессионистов, стремящихся прорваться в область иррационального.

Kronacher H. Fritz von Unruh. New York, 1946. — *Durzac M.* Expressionismus als Literatur, 1969. — *Schlösser M.* // Handbuch der Deutschen Gegenwartsliteratur.

«Площадь» ФРИЦА ФОН УНРУ. *Сцена из спектакля*

ШТЕРНХЕЙМ Карл (Лейпциг, 1.4.1878 — Брюссель, 3.11.1942). Его отец — родом из Франкфурта, банкир и владелец ганноверской газеты «Тагеблатт». По его линии Штернхейм был в родстве с Генрихом Гейне. Мать принадлежала к протестантской семье из Лейпцига. Первые шесть лет своей жизни провел в Ганновере. Благодаря отцу, который писал для своей газеты театральные рецензии, Штернхейм приобщился к театру. Эти связи упрочились в Берлине, куда переехала его семья и где у его дяди был свой театр. Штернхейм учился в шести университетах, изучал право, философию, литературу и искусство; считал, что на него огромное влияние оказал философ Генрих Риккерт.

Поскольку Штернхейм происходил из состоятельной семьи, то уже в юности мог писать, не заботясь о заработке. В 1900 г. он женился, жил во Фрейбурге и Бремене, какое-то время в Италии. В 1906 г. развелся (его сын-антифашист был повешен нацистами в 1944 г.). В 1907 г. Штернхейм женится на Теа Бауэр, дочери рейнского промышленника. Строит недалеко от Мюнхена замок

«Бюргер Шиппель» КАРЛА ШТЕРНХЕЙМА: *А. Гранах и Х. Кёрбер*

с домашним театром, на сцене которого показывает свои пьесы. Некоторое время был бургомистром Пуллаха. Вместе с Францем Блейем издавал журнал «Гиперион». В числе его знакомых — Франк Ведекинд, Генрих Манн, Вальтер Ратенау, Макс Рейнхардт. Последний ему очень помог, поставив в 1913 г. «Бюргера Шиппеля» и тем самым открыв дорогу Штернхейму-драматургу. В 1911 г. состоялась премьера пьесы «Панталоны» (Die Hose). Тяжело переживая критику этого спектакля, Штернхейм продает замок и переезжает в Бельгию. Его последующая жизнь проходит под знаком предельно обостренной реакции на общественное мнение, которому он тем не менее бросил вызов.

В Бельгии Штернхейм узнает о начале Первой мировой войны. В 1918 г. конфискуют его родовое имение. Он переезжает в Нидерланды. Во времена инфляции живет в Дрездене. В 1927 г. разводится со второй женой. Прерывает работу из-за болезни сердца. Теперь ему необходимо санаторное лечение. В 1930 г. женится на дочери Ведекинда Памеле, но и этот брак был недолгим. Умер в Брюсселе в 1942 г. Если до 1928 г. его произведения вызывали безобидные, в сущности, критические отклики, то позже они были запрещены к постановке нацистами, а его автобиография «Довоенная Европа в притче о моей жизни» (Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens) была пущена под нож.

Штернхейм получил известность благодаря своему «телеграфному экспрессионистскому стилю». Но его творчество все же невозможно вписать в рамки экспрессионизма. Он разделял и развивал его стилистические принципы, но при этом считал себя не автором «бунтарского поколения», а продолжателем мольеровских традиций. Его главной темой стала эпоха Вильгельма II. Он стремился показать, что утверждение личности зависит от способностей граждан вписаться в общество. В «Героической жизни буржуазии» — цикле из одиннадцати пьес — он хладнокровно анализирует этот процесс адаптации. В пьесах «Панталоны», «Сноб», «1913» речь идет о возвышении семьи Маске, выходцев из мелкой буржуазии, прошедших путь от парвеню до крупных промышленников, наследники которых не готовы определить свою позицию по отношению к Первой мировой войне. «Ископаемое» (Das Fossil) — «феодальный» эпилог пьес о семье Маске.

Действие пьесы «К сожалению» (Nebbich) приходится на эпоху Веймарской республики, в ней Штернхейм разоблачает упрямство и ограниченность буржуазии. В «Бюргере Шиппеле» — драме, наиболее близкой мольеровским традициям, описана маниакальная жажда собственничества. Что же до пьесы «Tabula rasa» («Чистая доска»), то в ней критикуется обуржуазивание социал-демократов среди рабочих. Краткий анализ «Бюргера Шиппеля» поможет лучше понять позицию Штернхейма.

Золотых дел мастер Тильман Хикетир ведет жизнь респектабельного буржуа, руководит любительским вокальным квартетом, который участвует в конкурсах и получает награды. Внезапно выбывает тенор — жених его сестры Теклы. Единственным претендентом

Портрет КАРЛА ШТЕРНХЕЙМА

на вакантное место оказывается рабочий Шиппель, который прекрасно поет. Хикетир против Шиппеля, однако вынужден его принять, так как квартету покровительствует князь. Но Хикетир не знает, что интерес князя прежде всего связан с Теклой, которой увлекается и Шиппель. Она отвечает взаимностью. Хикетир намерен помешать этому браку и устраивает свидание Теклы с князем. Но «пролетарская» гордость не позволяет Шиппелю отступить. Он вызывает своего соперника на дуэль и легко его ранит. Теперь он по праву становится «буржуа», и это событие переполняет пролетария радостью. Эта язвительная социальная сатира на общество эпохи Вильгельма II близка экспрессионизму не столько по своему конфликту, сколько по языку.

Petersen C. Der Expressionismus, 1956. — *Emrich W.* Karl Sternheim // Der deutsche Expressionismus, 1965. — *Kasarek H.* Karl Sternheim, 1965. — *Wendler W.* Karl Sternheim, 1966. — *Sebald W. G.* Karl Sternheim, 1969.

Театр

Экспрессионизм нельзя назвать ни «стилем», ни тем более совокупностью приемов. Экспрессионизм не просто способ художественного выражения, это отношение ума и сердца к миру, и суть этого отношения коротко можно выразить в двух словах — «тревога» и «бунт». В отличие от других направлений (например, кубизма), экспрессионизм не ограничивался сферой изобразительных искусств, но, как бы расцвечиваясь новыми гранями, проявился в литературе и поэзии, музыке и театре. Местом его возникновения и распространения принято считать в основном Северную (Норвегия, Швеция) и Центральную (Германия, Польша, Чехословакия) Европу. Развивался он и в других странах, например в СССР, однако по мере удаления от центра развития его специфические черты теряли свою определенность. В латинских странах экспрессионизм вообще не заявил о себе. Возможно, именно поэтому он долгое время оставался недооцененным.

Порожденный тревогой и нестабильностью, экспрессионизм стал средством выражения протеста. Не находя желанной гармонии в видимом мире, материальной действительности, окружающем его обществе, человек обратился к миру видений, снов, грез. Предложенная натурализмом копия внешнего мира перестала отвечать его потребностям.

Возникновение экспрессионизма, следовательно, было связано прежде всего с ярко выраженным кризисом цивилизации, воспринятым как катастрофа. В этот период буржуазия, казалось бы, находилась на вершине экономической власти, но навязываемые ею ценности противоречили устремлениям индивида, охваченного предчувствием потрясений Первой мировой войны и революции 1917 г. В послевоенные годы чувство тревоги и протест против грубой реальности окружающего мира лишь усилились. В Германии наметился величайший в ее истории кризис: рухнули вековые империалистические мечты, началась инфляция, государство распалось, правительство вынуждено было уйти в отставку — от иллюзий не осталось и следа. В противовес конформизму буржуазии, ее приверженности натурализму, экспрессионизм предстал как неожи-

данный расцвет немецкой души, как свободное и разнообразное искусство и отвлечение. «Новое чувствование мира, — писал Бернхард Дибольд, — протестует против мертвых формул сегодняшнего дня. Это ностальгия по глубине жизни».

Первым проявлением нового чувствования стала живопись (Кокошка, Марк, Кандинский, Бекман). Пассивности импрессионистского «впечатления» экспрессионисты противопоставили активность взгляда, проникающего в самую суть мира и человеческой личности, обнажающего незримую сущность вещей, недоступную атомистическому подходу импрессионистов. Во всех сферах искусства экспрессионисты стремились прежде всего передать мир духа, воображения, визионерства, воспроизвести не то, чем кажутся вещи, а выявить их внутреннее значение. Чувство зыбкости бытия, лежащее в основе этого подхода, выражается в тяготении к абстракции и символике. Ему чужды приемы классического искусства, наподобие, например, перспективы, правил симметрии и анатомии, он решительно отвергает описательность и создание иллюзии действительности. «Мир дан нам, — заявлял Эдшмид, — вторить ему абсурдно, проникнуть в сущность, а затем воссоздать заново — вот главная задача искусства».

Принято считать, что радикальные новации в живописи предшествуют преобразованиям в театре. Правда, в большинстве случаев оказывается, что в действительности дело обстоит несколько иначе, поскольку различные виды искусства существуют не сами по себе, а в постоянном взаимодействии. Однако применительно к экспрессионизму сказанное выше в высшей степени справедливо.

Что можно считать экспрессионистской премьерой в театре? Пожалуй, она состоялась не на театральных подмостках, а на холсте. Речь идет о картине норвежского художника, одного из выдающихся предшественников экспрессионизма, Эдварда Мунка, написанной им в 1893 г., а в 1895 г. с нее была сделана литография. Называлась картина «Крик», и именно в ней впервые воплотились принципы, весьма существенные для экспрессионистской драматургии и театра. В центре картины — фигура мужчины; он сжал голову руками, взгляд его блуждает, из широко открытого рта вырывается крик, который концентрическими кругами заполняет весь мир: воды фьорда, берег, небо, озаренное языками пламени. В стороне — два удаляющихся, как будто безразличных ко всему, силуэта. Сам Мунк говорил об истории создания картины следующее: «Однажды я вышел на прогулку с двумя друзьями. Вечерело. Вдруг небо побагровело, как кровь, и меня охватила внезапная грусть. Я остановился, облокотился о парапет. Повсюду: на темную воду фьорда, на стены города — небо бросало кровавые отблески, похожие на языки пламени. Друзья ушли далеко вперед, а я стоял в одиночестве, полный неясной тревоги. Мне казалось, что вся природа дрожит от сильнейшего крика, которому нет конца».

Достаточно сравнить картину и комментарий к ней ее автора, чтобы понять, в какой степени это произведение явилось предвестником экспрессионизма (чувство тревоги, крик), насколько предвосхитило экспрессионистский театр. Разве нет в нем намека на «психодраму» (Traumbühne), не напоминает ли оно мелодрамы, в которых окружающий мир дан в восприятии одного-единственного персонажа (Ichdramatik)? Можно даже подумать, что перед нами один из эпизодов так называемой «драмы состояния» (Stationendrama), где действующие лица почти абстрактны.

Итак, именно живопись стала предвестницей нового направления; многие ее приемы были заимствованы впоследствии экспрессионистским театром. Однако немалую роль сыграло здесь и развитие сценографии. Ведь в искусстве не бывает мелочей, и технические нововведения порой не менее важны, чем собственно творческие, поскольку определяют не только эволюцию отдельных видов искусства, но и их взаимодействие между собой.

Подобно тому как Мунк и Ван Гог явились предшественниками экспрессионизма в живописи, так Стриндберг, Аппиа, Крейг, Рейнхардт предвосхитили его в театре. Аппиа предложил концепцию сценического пространства, приспособленного к ритмическому движению актеров, а также использовал свет как фактор, формирующий пространственную среду, что, кстати, вызвало необходимость усовершенствования сценического оборудования и, в частности, привело к изобретению прожектора. Эдвард Гордон Крейг одним из первых отверг реализм в театральном искусстве, противопоставив ему символическое решение спектакля, построение которого должно основываться на выделении главного мотива произведения; он отрицал натуралистическую характерность актерской игры и предложил идею актера-«сверхмарионетки», ратовал за объединение всех средств сценического выражения во имя максимальной экспрессивности драмы. «Искусство театра, — писал он в 1905 г., — это не взятые по отдельности игра актера, текст пьесы, инсценировка, танец, но форма, объединяющая эти составные части: жест как душа игры, текст как остов пьесы, линия и цвет как сущность декорации, ритм как основа танца». Наконец, Макс Рейнхардт, хотя и подвергался критике со стороны Иесснера, Мартина и Вайхерта за излишнюю склонность к импрессионизму и эклектике, в некоторых постановках приближался к экспрессионистским решениям — декоративизму в трактовке сценического освещения. Так, например, его спектакль по пьесе Зорге «Нищий» (1917), несмотря на некоторую противоречивость в организации пространства сцены, по праву может быть назван переходным на пути к экспрессионизму.

Принципы режиссуры

Огромный вклад в утверждение значимости искусства театральной режиссуры в истории театра внесли Андре Антуан, Адольф Аппиа, Эдвард Гордон Крейг, Константин Станиславский. Еще более усилили роль постановщика экспрессионисты. Они подчеркнули, что режиссура — особый вид творчества. В их представлении постановщик — свободный и независимый творец, своего рода демиург сцены. Вот что писал по этому поводу Рихард Вайхерт: «Задача режиссера отныне заключается в том, чтобы осуществить замысел автора, сделать явью его видения, стать рупором его идей или, по крайней мере, выступить в качестве его адвоката. Он один может руководить постановкой, поскольку сумел проникнуть в самую сокровенную суть пьесы; ему отводится роль посредника между автором и исполнителем; он более не отстраненный наблюдатель, но артист, воображение и чувствительность которого позволяют сделать отвлеченное доступным, воображаемое реальным, отныне он — полновластный демиург сцены. Можно сказать, что автор пьесы выдвигает предположение, актер стремится к его осуществлению, а между ними — режиссер, который вынуж-

Эскиз ЭРНСТА ШТЕРНА *к «Нищему» Р. Зорге. Постановка* МАКСА РЕЙНХАРДТА

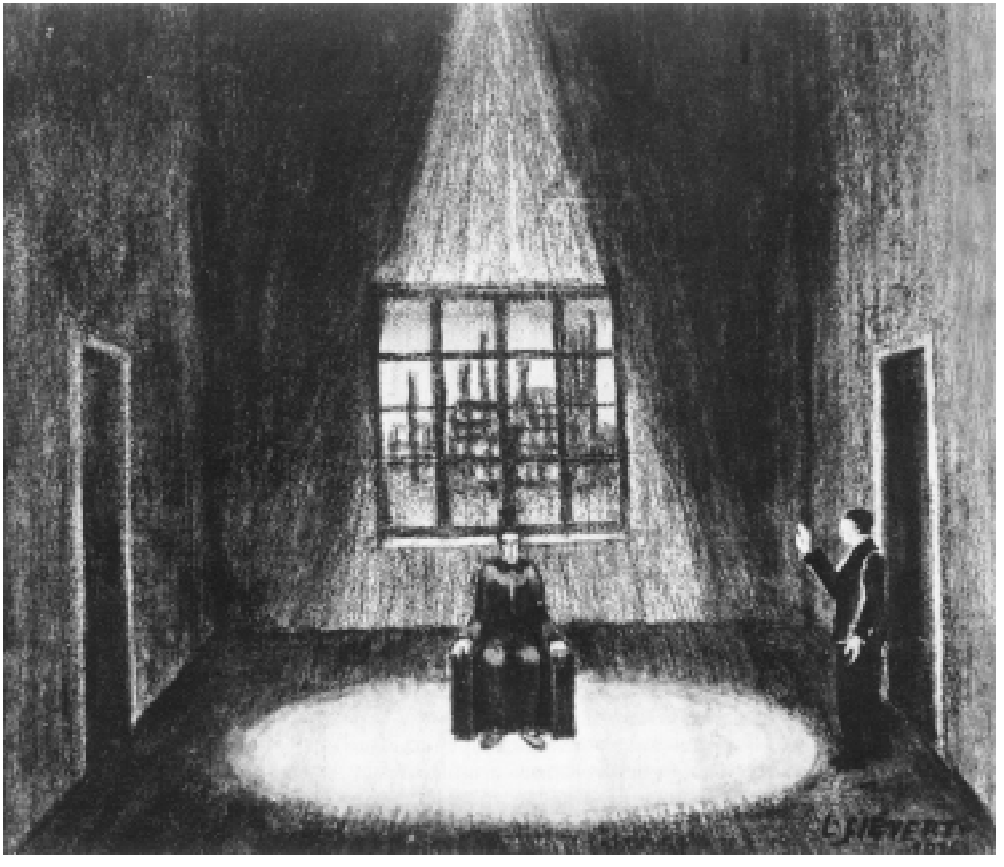
ден и подчиняться, и руководить одновременно». К этому он добавлял: «На первой репетиции необходимо иметь лишь самое общее представление о предстоящей постановке. Главное — это создание определяющей линии пьесы, гармонизация слова и жеста, организация единого для всех ритма постановки (поскольку режиссерское искусство — это прежде всего искусство стиля)».

Какая бы пьеса, классическая или современная, ни была выбрана, роль режиссера оставалась неизменной. Как утверждал Леопольд Иесснер, «разделение авторов на современных и классических бессмысленно. В театре поэт перестает принадлежать какому-либо поколению». Рихард Вайхерт отмечал в связи с этим, что «каждое поколение может и должно внести в трактовку классики нечто новое и индивидуальное».

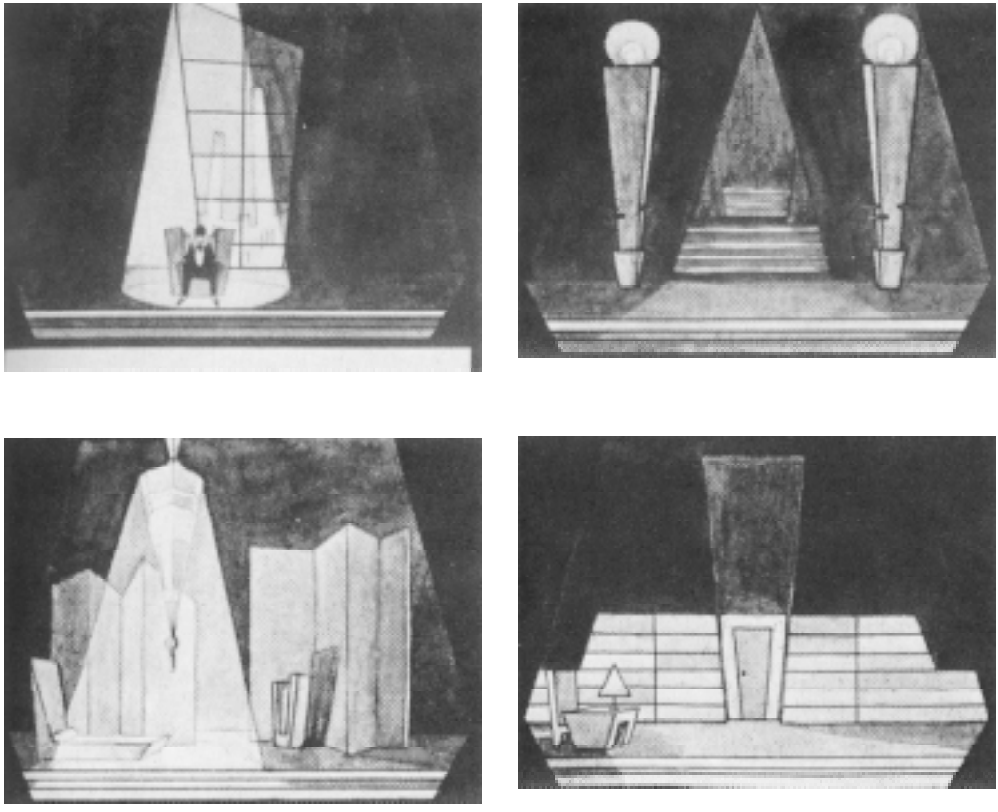
Какие же задачи ставит перед собой режиссер-экспрессионист? Отвергая принцип натуралистического воплощения действия и психологии за свойственный ему иллюзионизм персонажей, он стремится постичь истинную сущность пьесы, выделить главный мотив произведения (Grundmotiv), показать не само развитие событий, но через это развитие содержащуюся в них идею. Так, при постановке пьесы Газенклевера «Сын» Вайхерт исходил из следующего представления: «Все персонажи, с которыми приходится сталкиваться главному ге-

рою, существуют не сами по себе, а лишь как проекция его внутреннего мира». В пьесе «Вильгельм Телль», поставленной Леопольдом Иесснером, центральным мотивом становится порыв к свободе, а в «Ричарде III» Шекспира выделены два аспекта одной темы: ужас тирании и тираноборчество.

В результате спектаклям экспрессионистов были свойственны символичность и некоторая абстрактность. Карл Хайнц Мартин, поставивший пьесу Толлера «Превращение», писал: «На сцене нет места образу реальной действительности, ибо главная задача режиссера выявить идею происходящего и представить ее максимально артистически или абстрактно». Близкую мысль высказывал и Леопольд Иесснер: «Мы отказываемся от внешних импрессионистских описаний в пользу внутренней напряженности самого события, представленного на современный лад несколькими предельно выразительными штрихами». Отсюда — необходимость единства спектакля, согласно которому все художествен-



Эскиз ЛЮДВИГА ЗИВЕРТА *к «Сыну» В. Газенклевера. Постановка* РИХАРДА ВАЙХЕРТА



Декорации КАРЛА КРЁНИНГА *к «Сыну» В. Газенклевера (Штадт-театер, Нюрнберг, 1924)*

ные средства должны быть взаимообусловлены (mitspielend) и «неукоснительно работать на общий эффект». Будь то произведение Кайзера или Шекспира, задача режиссера — наиболее полно передать содержание пьесы и сделать его максимально выразительным, напрямую затронуть чувства публики, сделать значимыми все составные части постановки (игра актеров, декорации, элементы широкого воздействия на зрителя, использование кричаще яркой детали), сделав их носителями той или иной идеи. Решительно отвергая поэтику натурализма и импрессионизма, режиссеры-экспрессионисты задействовали все доступные им средства, в том числе технические, для того чтобы разрушить иллюзию действительности на сцене. Делали они это по-разному, но преследовали общую цель: избавиться от малейшего намека на описательность, освободиться от реальной бытовой обстановки, выразить «глубинную сущность драмы» — добиться всего этого при помощи специфической исполнительской манеры, символики линий, цвета, предметов, сценического освещения.

Актеры, речь, жест

Несмотря на то что все компоненты спектакля были согласованы между собой, среди них существовала определенная иерархия, и первое место в ней занимал актер.

В экспрессионистском театре актер должен был стать не просто исполнителем роли, но выразителем идеи. Важно было не столько обладать определенными профессиональными качествами, сколько осуществлять весьма специфическую работу над образом. В работе «О духе и психологии человека» (1918) Пауль Корнфельд сформулировал советы подобному исполнителю так: «Пусть актер освободится от реальности, пусть абстрагируется от ее атрибутов и явится не чем иным, как самим олицетворением идеи, чувства или судьбы! Если актеру приходится умирать на сцене, он не должен идти в больницу, чтобы учиться там умирать. Если ему предстоит играть пьяного, то посещение трактира вовсе не обязательно. Пусть он лучше дерзнет вытянуть руки и заговорит в патетической сцене так, как ему никогда еще в жизни говорить не приходилось. Пусть он не подражает никому и ничему, не стыдится играть и не отрекается от театра».

В то время как некоторые театральные коллективы стремились возобновить в своем творчестве традицию древнего актерского искусства, экспрессионисты

ФРИЦ КОРТНЕР *в «Ричарде III» У. Шекспира. Постановка* ЛЕОПОЛЬДА ИЕССНЕРА
(Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920)

работали над самими возможностями игры и принципиально отвергали сценическое перевоплощение. Если система Станиславского основывалась на вживании в роль и перевоплощении, то в экспрессионистском театре задача актера заключалась в том, чтобы символически передать чувства и действия персонажа, отыскать наиболее характерные для него черты, подчеркнуть узловые моменты пьесы, что во многих случаях вело к гротескному заострению изображаемого.

Главными средствами воздействия, которыми располагал актер, были сценическая речь и жест. Первенство принадлежало произнесенному со сцены слову, ритмически напряженному, проникнутому мыслью. Вайхерт полагал, что наступило время создать новую мелодику слова, наполнить его новым пафосом, добиться его «необычайной напряженности, одухотворенности, прозрачности». Мартин утверждал, что слово, переданное пластически, должно «объединить душевное и духовное». Исполнителем, способным воплотить все эти качества, стал Фриц Кортнер.

Однако важную роль играла не только интонация актера. Вальтер фон Холлендер писал: «Суть экспрессионизма — в обнажении души посредством тела», то есть посредством актерской пластики. В экспрессионистском спектакле движение обрело новое значение, жесты становились более четкими, схематичными, передавая развитие драмы и внутреннее напряжение роли; причем не всегда они были окончательно оформленными, порой достаточно было одного намека на жест, чтобы показать его тайный смысл. Подобной стилизации движения соответствовали нарочитая деформация сценического пространства и контрастность освещения. Тело становилось инструментом раскрытия души, а схематичность жестов, лишенных натуралистического правдоподобия, подчеркивала направленность его порывов. Фриц Кортнер блестяще справлялся с подобными задачами.

Эскиз ЛЮДВИГА ЗИВЕРТА *к пьесе «Барабаны в ночи» Бертольта Брехта. Постановка* РИХАРДА ВАЙХЕРТА *(Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1923)*

Сценическое пространство и декорации

Художник, как и режиссер, не ставил перед собой задачу воссоздания на сцене социальной среды, не стремился к исторической конкретности и к воспроизведению атмосферы чего бы то ни было реального. Он отказывался от любых декоративных излишеств. Его целью было обнаружение своего непосредственного ви́дения пьесы. Он устранял со сцены все лишнее, как бы освобождая место для самораскрытия потенциальных возможностей драмы. Подходы к этому могли быть различными. В одних случаях использовались рисованные декорации, в других — особые конструкции, а актерская игра, световые эффекты и другие элементы оформления должны были довершать представление о сценическом пространстве и передавать духовный смысл изображаемого.

Если художник предпочитал живописные эффекты, декорации, как правило, создавали ложные перспективы, изобиловали усеченными или намеренно асимметричными фигурами, стремились к выразительности линий, преимущественно вертикальных, — словом, как и в знаменитом фильме «Кабинет доктора Калигари», представляли характерным образом деформированное ви́дение мира. Возможно, именно из-за подобных деформаций экспрессионизм зачастую обвиняли в вычурности и тенденциозности. Однако, по мнению самих экспрессионистов, в этом не было ничего непродуманного или необоснованного. Создавая декорации, художник стремился выразить свое восприятие пьесы, показать собственное понимание представленных событий.

Вот что, например, писал Людвиг Зиверт по поводу пьесы «Барабаны в ночи» Бертольта Брехта: «...стены здесь — символ хаоса и революции... В других сценах ночное безумие революции… выражено ослепительными бликами красного и желтого, и над всем этим — луна, как налитый кровью глаз. Реальность передана через лирическую ирреальность баллады или сна». Декорации Отто Рейгберта к той же пьесе, хотя и сильно отличались от оформления Зиверта, были стилизованы в чем-то сходным образом. Формы столь же экспрессивно деформированы, а на заднем плане вырисовываются очертания холодного, бездушного города, погруженного в хаос, над которым, как и у Зиверта, светит кроваво-красная луна — символ Берлина, охваченного революцией.

Искаженные формы окон, дверей, стен зачастую становились выражением чувств самого художника, тогда как мир на сцене нередко выступал продолжением сознания основного персонажа. В конечном счете ключ к пониманию природы подобных деформаций следует искать в мистических склонностях экспрессионистов.

Впрочем, это только один из аспектов рассматриваемой проблемы. Многие теоретики экспрессионизма — в частности, Феликс Эммель в работе «Экстатический театр» (1924) — воспринимали декорации как помеху «динамическому развитию действия пьесы». Эммель полагал, что важно высвободить внутреннее зрение аудитории, дать волю ее воображению и, «выбросив за борт... декоративный хлам», освободить сцену от всего лишнего так, чтобы возникло сценическое пространство, могущее выявить «весь потенциал драмы». Сцена остается пустой, позволяя реализовывать любые возможности, пространство же намечено черным сукном, предоставляя полную свободу воображению зрителя.

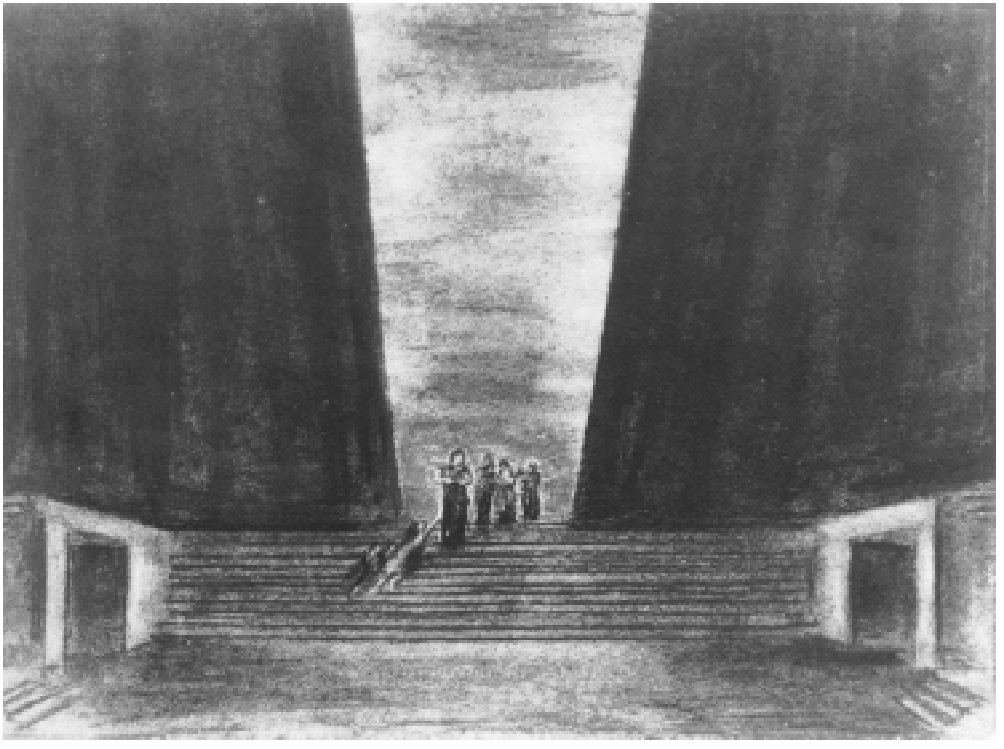
В 1919 г. в Берлине был основан экспериментальный театр «Трибуна» (Die Tribüne). В манифесте, написанном к его открытию, говорилось: «Революция в театре должна начаться прежде всего с трансформации сценического пространства» и установления принципиально новых отношений между сценой и зрительным залом. Здесь в октябре 1919 г. Карл Хайнц Мартин осуществил постановку пьесы Толлера «Превращение». Декорации Роберта Неппаха ограничились лишь намеком на реальную обстановку. События разворачивались на фоне подвижных ширм с заостренными углами: они определяли место действия и выражали атмосферу пьесы, основная же роль отводилась актеру.

Пустое сценическое пространство использовалось также художником Зивертом для оформления пьесы «Сын». Главный герой сидел в центре светового круга. Стены комнаты состояли из черных бархатных ширм, на которых белой краской были намечены прямоугольники дверных проемов, вокруг царил мрак, пронизанный тайной и напряжением. В глубине — неизменный на протяжении всей пьесы мотив: за большим окном, словно закрытым тюремной решеткой, абстрактный пейзаж таящего угрозу города. Ничего лишнего на сцене, минимум деталей. Сама «неполнота» декораций заставляла зрителей обратить внимание не на фактическую сторону происходящего, а на то, что под ним подразумевалось.

Эта тенденция получила дальнейшее развитие в творчестве режиссера Леопольда Иесснера, руководившего тогда «Берлинер штаатстеатер». Здесь им были поставлены такие пьесы, как «Вильгельм Телль» Шиллера, «Ричард III», «Отелло» Шекспира, «Наполеон» Граббе.

Иесснер категорически отвергал традиционное оформление сцены. По поводу постановки «Вильгельма Телля» он писал следующее: «Долой натуралистическую наглядность швейцарских пейзажей, в реальность которой не верит ни один образованный зритель, долой устаревший хлам декораций и кулис. Все это атрибуты прошлого, наступило новое время с новыми требованиями, и театр не может не откликнуться на них!»

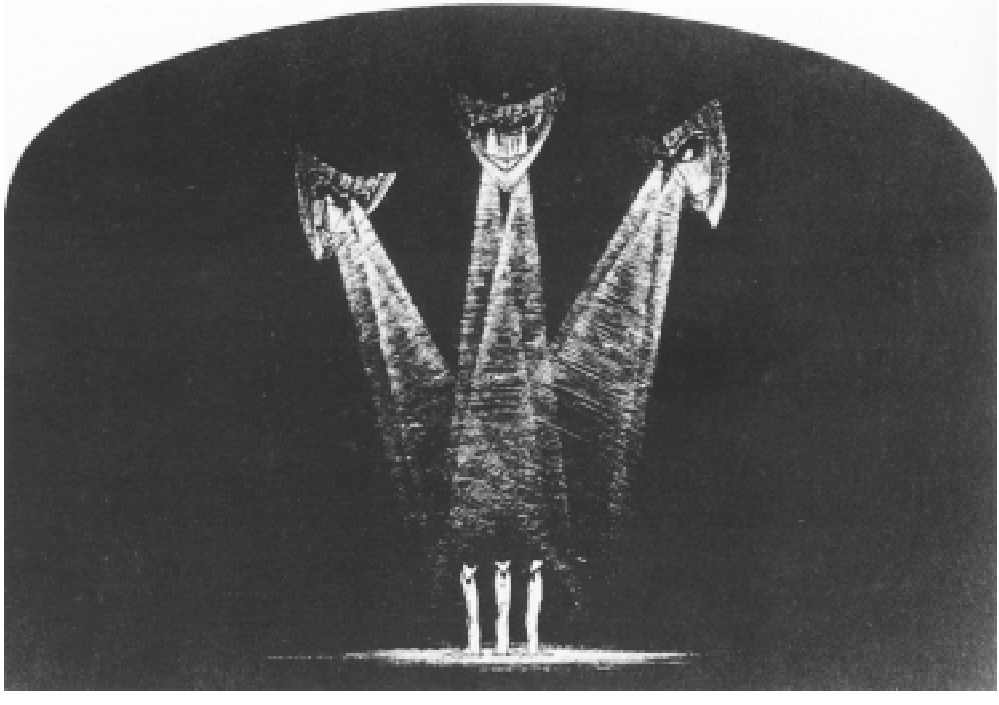
В творчестве Иесснера и художников, с ним сотрудничавших (Пирхан в «Ричарде III» и «Отелло», Клейн в «Наполеоне»), не оставалось и следа от натурализма и импрессионизма в духе театра Рейнхардта. На первый план вышло требование «динамического» и «ритмического пространства», предложенное Адольфом Аппиа и Эмилем Жак-Далькрозом. Постановки Иесснера явились их реальным воплощением. Отвергая иллюзорность сценического мира, художник и режиссер стремились создать такие декорации, в которых отразился бы сам ритм действия и были выделены его основные моменты. Использование ступенек, подиумов и лестниц позволяло создать трехмерное сценическое пространство, с наибольшей интенсивностью раскрыть сущность произведения, сосредоточить внимание на актере, добиться экспрессивности в выражении состояния души героя. Знаменитая «лестница Иесснера» не объединяла персонажей, а, наоборот, разделяла их, изолировала друг от друга, противопоставляла одну группу действующих лиц другой. Так, в «Ричарде III» основным элементом оформления стала огромная, во всю сцену лестница, увенчанная площадкой с троном, — логическая эмблема возвышения, а затем падения Ричарда. В конце пьесы он, спотыкаясь, сбегал по ступеням вниз, где его и настигало возмездие.



Эскиз ЭМИЛЯ ПИРХАНА *к «Вильгельму Теллю» Ф. Шиллера.*
Постановка ЛЕОПОЛЬДА ИЕССНЕРА

Творчество Иесснера, таким образом, во многом развивало и углубляло символистские идеи Эдварда Гордона Крейга. Задача художника состояла не в том, чтобы представить во всех подробностях Тауэр или комнату Дездемоны, а лишь символически обозначить их. Для указания места действия «Ричарда III» достаточно было зеленовато-серой стены с воротами, олицетворявшей замок. Буквально одного штриха, кровати, колонны, едва намеченной на сцене, угла здания, обозначенного на абстрактном фоне циклорамы, вращающейся площадки было достаточно, чтобы обозначить место действия в «Отелло».

Зато в глаза бросался резкий контраст между белизной подсветки и темным лицом Мавра: рождалась та самая символика цвета, которой режиссеры-экспрессионисты уделяли особое внимание. Иесснер, как и многие другие постановщики, часто использовал цвет в качестве драматического приема, причем не только в освещении циклорамы, изменявшемся на протяжении спектакля, но и в качестве фона действия (например, в «Ричарде III» ступени лестницы были покрыты красным ковром, король появлялся на сцене в красном плаще, красной была кровь его жертв). Немаловажную роль играл цвет и в костюмах персонажей, где становился символическим средством психологической и сценической



Эскиз РОБЕРТА ЭДМУНДА ДЖОНСА *к «Макбету» У. Шекспира. Постановка* АРТУРА ХОПКИНСА

характеристики: спектакль начинался монологом Ричарда в темном костюме на фоне черного занавеса, а завершался словами Ричмонда в белом плаще на белом фоне. В военных сценах солдаты Ричарда были в черном, сторонники Ричмонда — в белом. Подобная символика, возможно, была несколько примитивной, но действенной, рождая у зрителей соответствующие ассоциации.

Конечно, живописные решения Зиверта существенно отличались от пластических композиций Пирхана, к тому же существовало множество промежуточных вариантов сценического оформления, однако, несмотря на разницу в подходе к решению своей задачи, оба они стремились к одной цели: создать такие декорации, которые вписались бы в концепцию спектакля, стали равноправным компонентом «целостного спектакля». Зиверту это удавалось потому, что его композиции как бы повторяли состояние героя (недаром он говорил, что сценическая атмосфера — это «второе я» актера), а Пирхан добивался того же результата за счет усиления динамики действия.

Сценическое освещение: игра светотени

Ван Гог писал: «Вместо того чтобы стремиться к точной передаче увиденного мной, я всегда пытался выразить себя с помощью произвольной игры цвета». Точно так же режиссеры-экспрессионисты, в частности Иесснер и Вайхерт, «пытались выразить себя с помощью произвольной игры света».

Поскольку всякое подражание природе отвергалось, то и концепция света, как исходящего из естественных источников, была теперь неприемлема. Осве-

Эскиз ЦЕЗАРА КЛЕЙНА *к пьесе «Ад, дорога, земля» Г. Кайзера.*
Постановка ВИКТОРА БАРНОВСКОГО *(Лессинг-театер, Берлин, 1920)*

щение использовалось, чтобы привлечь внимание зрителей, сделать действие более наглядным, подчеркнуть его внутреннюю напряженность, наконец, задеть чувства публики. Свет, наравне с остальными компонентами, становился важным элементом спектакля. По мнению экспрессионистов, главным было не показать зимнее небо или весеннее утро, но с помощью циклорамы создать такой световой фон, который соответствовал бы тому или иному моменту пьесы и акцентировал душевные порывы главного действующего лица, делая их более доступными для зрителя. Если на сцене в окно светила луна, как в декорациях Зиверта к пьесе «Барабаны в ночи», то не для напоминания о свете, а для передачи деформации предметного мира, с тем чтобы, вводя в действие сверхъестественные тени, добиться патетического эффекта. Движение теней производило сильное впечатление, особенно если по воле художника они благодаря подсветке увеличивались до гигантских размеров (как, например, на эскизах Цезара Клейна к пьесе «Ад, дорога, земля» — Hölle, Weg, Erde).

Сплошному освещению сцены экспрессионисты предпочитали выборочное: их излюбленным приемом было внезапно высветить фигуру актера, обособить ее от внешнего мира, лишить связи с другими персонажами, дать в ярком пятне и, по примеру немецких романтиков, противопоставить царящему вокруг мраку.

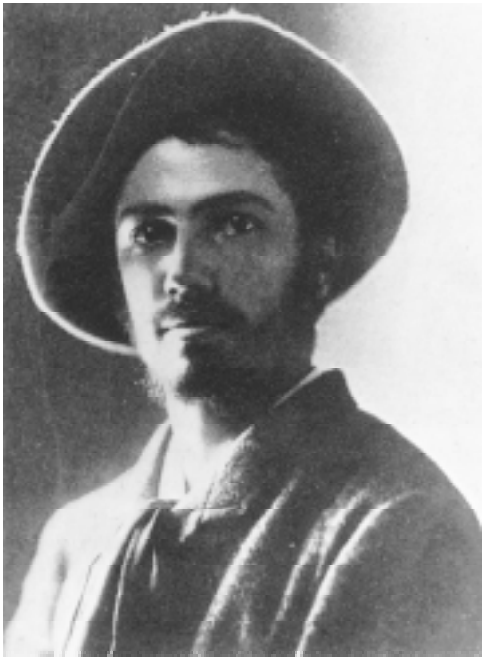
Большое значение сценическому освещению придавал Леопольд Иесснер: в его постановках это один из компонентов спектакля, позволявший объединить или развести в разные стороны персонажи. Освещение переставало быть иллюстрацией действия, становилось его участником, полноправным действующим лицом экспрессионистской драмы. Особенно это было очевидно в «драме состояния», где оно выступало элементом построения спектакля, а также принципом его деления на части, имело одновременно и чисто техническое, и игровое назначение.

Сцена то погружалась во мрак, то освещалась ослепительными лучами прожекторов, становясь ареной ярких контрастов и переливаясь целой гаммой цветов. На первый взгляд, освещение казалось «произвольным» спутником действия. На самом же деле все в нем было продумано режиссером до мельчайших деталей.

Не претендуя здесь на полный очерк истории экспрессионистского театра, мы предпочли ограничиться анализом основных тенденций, характерных для развития экспрессионизма в Германии — стране, где это направление выразилось наиболее полно и последовательно. Впрочем, некоторые черты, характерные для экспрессионизма, были свойственны театральному творчеству ряда других стран Европы, а также США, СССР. Однако в большинстве случаев экспрессионизм в этих странах не нашел должного выражения и к тому же практически не был связан соответствующей драматургией, как в Германии.

Актеры и постановщики

АППИА Адольф (Женева, 1.9.1862 — Нион, 29.2.1928). Аппиа не стал основателем какого-либо конкретного театрального направления начала века, однако он был генератором новых идей в театре того времени. В особенности это относится к экспрессионизму. Его идеи, сформулированные в работах «Сценическое воплощение вагнеровской драмы» (1895), «Музыка и сцена» (1899), «Творение живого искусства» (1921), а также в набросках (1909) на тему пространственного ритма, во многом предвосхитили то оформление Эмиля Пирхана, которое предложил для постановок «Вильгельма Телля» и «Отелло» Леопольд Иесснер. Подобно экспрессионистам, Аппиа отводил режиссеру такую же роль, какая принадлежит дирижеру в симфоническом оркестре, отказывался следовать принципам натуралистического правдоподобия, рассматривал освещение как фактор, формирующий живое сценическое пространство.

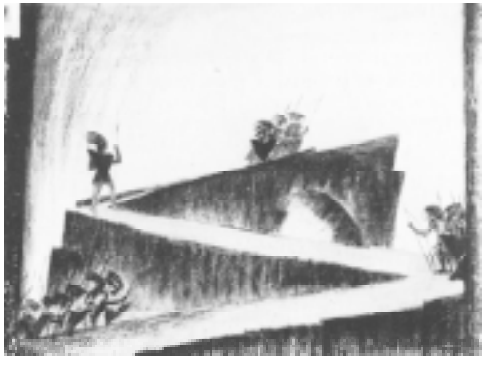


АДОЛЬФ АППИА

Bablet Denis. Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914. Paris, 1965. — *Veinstein Andre.* La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, 2ième edit. Paris, 1968. — *Volbach W. R.* Appia. Prophet of the modern Theatre, a profile. Middletown (Connecticut), 1968.

БАРНОВСКИЙ Виктор (Берлин, 10.9.1875 — Берлин, 9.8.1952). Актер, режиссер и директор театра. Важнейший этап карьеры пришелся на 1913—1924 гг., когда он прошел путь от дебютанта до директора одного из крупнейших берлинских театров. В нем играли такие выдающиеся немецкие актеры, как Бассерман, Дорш, Яннингс, Хёрбигер, Кортнер, Краусс, Палленберг. На его сцене ставились пьесы драматургов-экспрессионистов, в том числе драмы Георга Кайзера «Ад, дорога, земля» (Hölle, Weg, Erde, 1920), «С утра до полуночи» (Von Morgen bis Mitternacht, 1921), автором декораций к которым был Цезар Клейн. Эти работы по праву относятся к характерным образцам немецкого театрального экспрессионизма.

ВАЙХЕРТ Рихард (Берлин, 22.5.1880 — Франкфурт-на-Майне, 15.11.1961). Один из крупнейших представителей театрального экспрессионизма. Дебютировал в театре в Дюссельдорфе, в начале своей деятельности испытывал значительное влияние Луизы Дюмон. Наиболее важным этапом его театральной карьеры была работа в Мангейме (1916—1918), а затем, начиная с 1919 г.,



Эскиз ЛЮДВИГА ЗИВЕРТА *к «Пентесилее» Г. фон Клейста. Постановка* РИХАРДА ВАЙХЕРТА

во Франкфурте-на-Майне. Именно тогда он разработал в теоретических сочинениях и воплотил на сцене свою концепцию режиссера и его роли в экспрессионистском спектакле.

В 1919 г. в «Дёйче бюне» Вайхерт писал: «Задача режиссера отныне заключается в том, чтобы осуществить замысел автора, сделать явью его видения, стать рупором его идей или, по крайней мере, выступить в качестве его адвоката. Он один может руководить постановкой, поскольку сумел проникнуть в самую сокровенную суть пьесы; ему отводится роль посредника между автором и исполнителем; он более не отстраненный наблюдатель, но артист, воображение и чувствительность которого позволяют сделать отвлеченное доступным, воображаемое — реальным, отныне он — полновластный демиург сцены. Можно сказать, что автор пьесы выдвигает предположение, актер стремится к его осуществлению, а между ними — режиссер, который вынужден и подчиняться, и руководить одновременно». И далее: «...важнее всего в спектакле не вращающаяся сцена, не то, что происходит за кулисами, не освещение, техника игры, не чудеса современной машинерии, но *Слово,* текст». Не следует понимать эту последнюю фразу как отказ от использования любых выразительных средств в пользу сценического слова. Напротив, Вайхерт понимал всю важность освещения, организации сценического пространства, сценографии, декораций, жестов и умел использовать их для достижения максимального эффекта, как, например, в его знаменитой постановке «Сына» (Der Sohn) Газенклевера в мангеймском театре, по поводу которой он писал: «Все персонажи, с которыми приходится сталкиваться сыну, существуют не сами по себе, а лишь как проекция его внутреннего мира. Именно это обстоятельство должно стать организующим моментом спектакля, именно оно отражает экспрессионистскую суть пьесы. На этом основополагающем представлении и базировалась моя концепция данной постановки: посреди сцены, в центре светового круга, на единственном стуле сидит сын, остальные персонажи остаются как бы в тени. Эта идея в полной мере была реализована в мангеймском театре: художник Людвиг Зиверт, занимавшийся там оформлением декораций, сумел воплотить ее с гениальной интуицией, так, что некоторые фрагменты его живописи напоминали прозрения Мунка» («Сцена», Берлин, май — июнь 1918). Был ли Рихард Вайхерт «режиссером дионисийского типа», как предполагал драматург Л. Вагнер? В любом случае, в таких разных постановках, как «Первые люди» Р. Штефана (Франкфурт, 1920), «Пентесилея» Клейста (Франкфурт, 1921), «Барабаны в ночи» Брехта (Франкфурт, 1923), он показал себя и человеком, наделенным вулканическим темпераментом, и творцом, которому под силу музыкальная, ритмичес-

кая, пластическая постановка произведения, его идеи получили прекрасное воплощение в художественном творчестве Людвига Зиверта.

ВАХТАНГОВ Евгений Багратионович (Владикавказ, 1.2.1883 — Москва, 29.5.1922). Русский актер и режиссер. С юности был поклонником Московского Художественного театра и творчества Константина Станиславского. В 1904 г. состоялась его первая любительская постановка. В 1909 г. он поступил в Театральную школу Адашева, где учились также многие актеры Московского Художественного театра. В 1911 г. был принят на работу в Художественный театр. Это время совпало с началом внедрения в жизнь театра знаменитой системы Станиславского. Вахтангову было поручено руководство группой, которая стала своеобразным экспериментальным филиалом театра, и с 1913 г. ему принадлежала ведущая роль в деятельности 1-й Студии, где он работал одновременно в качестве актера и режиссера. С 1918 г. Вахтангов участвовал в театре-студии «Габима». В 1921 г. он поставил пьесу «Эрик XIV» Стриндберга в 1-й Студии, а в 1922 г. одна за другой состоялись наиболее знаменитые постановки режиссера: «Гадибук» Ан-ского в студии «Габима» и «Принцесса Турандот» в 3-й Студии. Конечно же, творчество Вахтангова не может быть названо в полном смысле экспрессионистским, однако черты этого стиля со всей отчетливостью проявились в таких спектаклях, как «Эрик XIV», и, в еще большей степени, в «Гадибуке». Экспрессионистскими были не столько сами пьесы, сколько принцип постановки, особым образом стилизованная игра актеров, присутствие определенного пластического ритма, прежде всего в массовых сценах, соотношение сценического света и движений персонажей, наконец, сценография художника Натана Альтмана, отчего спектакль еще больше выигрывал в зрительском восприятии. Вот как описывала его в своих воспоминаниях Нина Гурфинкель: «Действие происходит в бедной синагоге с голыми стенами; ломаными линиями намечены дверцы шкафа, в котором хранится Тора; схематично обозначен стол, за которым восседает необыкновенный раввин, как бы преисполненный мягкости и света, и, когда он вот-вот должен произнести слова анафемы Гадибуку, кажется, что перед нами настоящий чудотворец. Вся сцена погружена в неясный полумрак... в глаза бросаются ослепительные контрасты: белизна свадебного платья не-

ЕВГЕНИЙ БАГРАТИОНОВИЧ ВАХТАНГОВ

весты выделяется на фоне зеленоватых лохмотьев нищих, стол цадика накрыт белоснежной скатертью, а по углам царит мрак, скрывающий темные каббалистические силы». Сценическое оформление Альтмана в чем-то напоминало деформированное изображение мира в работах немецких экспрессионистов, хотя разница между ними, конечно же, огромна из-за различия в менталитете и мировоззрении.

ВЕГЕНЕР Пауль (Бишдорф, Пруссия, 11.12.1874 — Берлин, 13.9.1948). Немецкий актер театра и кино, кинорежиссер. Изучал основы сценического мастерства в Лейпциге, дебютировал как актер в Ростоке. В 1906 г. был приглашен Рейнхардтом в «Дёйчес театер», очень скоро приобрел репутацию актера, открытого внешним влияниям и в то же время верного традициям, одаренного ярким темпераментом и способного тонко чувствовать. Создал замечательные роли в экспрессионистских спектаклях, поставленных на сцене «Молодой Германии»: «Коралл» (Die Koralle) Кайзера, «Нищий» (Der Bettler) Зорге. Продолжал играть в театре вплоть до самой смерти. Его последним спектаклем стал «Натан Мудрый». Снимался в кино («Пражский студент», режиссер Стеллан Рийе, 1913), выступал в роли кинорежиссера. В 1914 г. вместе с Генриком Галееном снял фильм «Голем», а шесть лет спустя при участии Карла Бёзе и художника Ганса Пёльцига стал автором новой версии этого фильма. Можно ли его назвать экспрессионистом? Фильмы Пауля Вегенера стали отражением его личности: влияние экспрессионизма в них смешивалось с импрессионистскими чертами, заимствованными, возможно, у Макса Рейнхардта.

ПАУЛЬ ВЕГЕНЕР *в «Нищем» Р. Зорге (Дёйчес театер, Берлин, 1917). Рисунок Бруно Пауля*

ГИЛАР Карел Гуго (Судомец, 5.11.1885 — Прага, 6.3.1935). Чешский режиссер. В 1911 г. дебютировал в Пражском муниципальном театре, который возглавил в 1914 г. Начало его творчества прошло под знаком влияния театрального импрессионизма Макса Рейнхардта. После Первой мировой войны обратился к опыту экспрессионистов. Его творческие принципы были сходны с методом работы Л. Иесснера: он охотно использовал в постановках идею «ритмизации пространства» и придавал особое значение выразительности сценического движения и жестов. Плодотворно сотрудничал с театральным художником Властиславом Гофманом. С успехом утвердил стиль своей режиссуры в Национальном театре. В 1924—1925 гг. отказался от экспрессионистской манеры в пользу так называемого «нового объективизма».

ГОФМАН Властислав (Ичин, 6.2.1884 — 28.8.1964). Блестящий театральный художник, Гофман не был участником чешского авангарда 1920-х гг. Его лучшие работы были созданы в период сотрудничества с режиссером К. Г. Гиларом. Большое влияние на творчество художника оказал экспрессионизм, сочетавшийся у него с элементами кубизма. Характерно экспрессионистской была его концепция организации игровых сцен и сценического пространства. Впервые эти особенности проявились в декорациях к постановке симфонической поэмы «Гуситы» А. Дворжака (1919). Не менее показательным было художественное оформление «Зорь» Верхарна, а также «Фауста» Гёте (1928). Гораздо ярче указанные особенности в спектакле по «Гидре» Маранека (1921), где взаимодополняют друг друга экспрессионистская драматургия и сценография. Искаженная перспектива и световые контрасты создавали образ всесильного города, укрыться от которого не представлялось возможным.

ГРАНОВСКИЙ Алексей Михайлович (наст. имя и фам. Абрам Азарх) (Москва, 1890 — Париж, 11.3.1937). Учился в Петербургском театральном училище, затем в Мюнхене. После Первой мировой войны вернулся в Россию. В 1918 г. поставил спектакли «Царь Эдип» и «Макбет» в помещении цирка Чинизелли в Петрограде. В 1919 г. создал также в Петрограде еврейскую театральную студию, которая в 1920 г. переехала в Москву и была переименована в Государственный камерный еврейский театр, или ГОСЕТ, который в период его руководства развернул успешную деятельность. В 1928—1929 гг. состоялось первое турне театра по Европе, из которого Грановский не вернулся. Оставшись на Западе, он продолжил деятельность кинорежиссера, начатую еще в России.

Возникнув в обстановке революционных перемен в советском театре, Камерный еврейский театр тем не менее сохранял свою самобытность. В его основе лежали народные традиции, в то же время он утвердил себя как те-

Эскиз ВЛАСТИСЛАВА ГОФМАНА *к «Гидре» Иржи Маранека. Постановка* К. ДОСТАЛЯ *(Муниципальные театры, Прага, 1921)*

Декорации РОБЕРТА ФАЛЬКА *к спектаклю «Ночью на старом рынке» (автор И. Перец, постановщик* АЛЕКСЕЙ ГРАНОВСКИЙ. *Государственный еврейский театр, Москва, 1924)*

атр синтетический, сочетавший в своих постановках интеллектуализм с яркой экспрессивностью; большую роль в развитии театра сыграло также тесное сотрудничество Грановского с такими художниками, как Шагал, Фальк, Рабинович.

Среди наиболее значительных спектаклей «Вечер Шолом-Алейхема» (1921), «Колдунья» (1922), «200 000» (1923), «Ночью на старом рынке» (1925), которые продемонстрировали всю полноту сценического своеобразия театра. Стремление к абстракции, неистовость чувств, черты карнавальности сочетались здесь с особой исполнительской манерой, проявлявшейся в своего рода «дистанцировании» актера от персонажа, что позволяло представить героя в несколько ироническом свете. Таким образом, в творчестве Грановского осуществлялся синтез двух важнейших и, казалось бы, противоположных направлений в искусстве двадцатых годов, рационального и иррационального. Его опыт содействовал становлению театра, важнейшими компонентами которого в XX в. были гротеск и сатира.

ДЁЙЧ Эрнст (Прага, 16.9.1890 — Берлин, 22.3.1969). Австрийский актер театра и кино. Вместе с Фрицем Кортнером и Агнес Штрауб работал в венском театре «Фольксбюне». Первые успехи ожидали его в экспрессионистском репертуаре. В 1916 г. на сцене дрезденского «Альберт-театер» он сыграл главную роль в одной из программных пьес немецкого экспрессионизма — «Сын» (Der Sohn) Газенклевера, а два года спустя продолжил работу над этой ролью у Макса Рейнхардта; играл также в драме Зорге «Нищий» (Der Bettler). Его исполнительская манера, мимика и жест позволяли создавать на сцене образы, во многом напоминавшие персонажей Мунка. В 1920—1933 гг. он работал в различных берлинских театрах, исполнял главные роли в пьесах современных и классических авторов, участвовал в постановках таких режиссеров, как Рейнхардт, Иесснер, Энгель, Пискатор, Фелинг.

В 1938 г., после того как Австрия была аннексирована нацистами, эмигрировал в США, где продолжал работать актером в театре. После войны вернулся в Европу и также возобновил актерскую деятельность. Отказ от прежней манеры исполнения позволил ему начать театральную карьеру заново. В кино его роли были не столь значительными, как в театре; среди наиболее интересных работ отметим роли в фильмах «С утра до полуночи» (Von Morgen bis Mitternacht, 1920) по пьесе Кайзера и «Третий человек» (1951).

Портрет ЭРНСТА ДЁЙЧА *в роли сына («Сын» В. Газенклевера). Литография Рохуса Глизе. 1918*

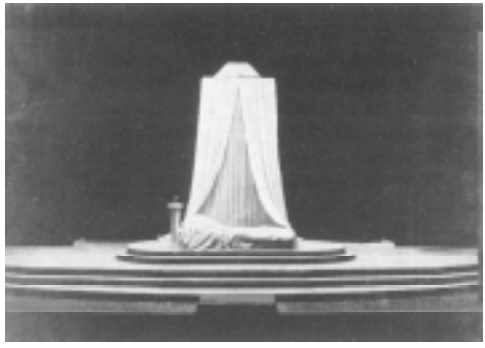
ЗИВЕРТ Людвиг (Ганновер, 17.5.1887 — Мюнхен, 11.12.1966). Один из самых блестящих немецких театральных художников XX в. Он принадлежал к тем выдающимся мастерам своего времени, в творчестве которых причудливо сочетались уникальность и ограниченность, новаторство и эклектика. Получив образование, Людвиг Зиверт дебютировал в 1912 г. в городском театре во Фрейбурге-в-Брейзгау. В том же году им были созданы декорации к «Тетралогии» Р. Вагнера, в которых прослеживалось явное влияние идей и эскизов А. Аппиа. В 1914—1919 гг. он сотрудничал с Карлом Хагеманом, Рихардом Вайхертом и Вильгельмом Фуртвенглером (декорации к постановкам по произведениям Гёте, Ведекинда, Моцарта, Штрауса). В 1919 г. начал работать вместе с Вайхертом во Франкфурте-на-Майне. Именно период их совместного творчества можно назвать наиболее плодотворным в деятельности Зиверта, что относится ко времени его увлечения экспрессионизмом (до 1926). В 1937—1943 гг. работал в оперном театре Мюнхена. В нацистскую эпоху творчество Зиверта не отличалось оригинальностью: по-прежнему блестящие его работы тяготели к аллегоричности, были перегружены деталями, а в своей монументальности близки к академизму официального искусства. К концу войны его стиль несколько упростился. Новые декорации к «Тетралогии» (1955) во многом напоминали, а в стремлении к абстракции даже превосходили эскизы 1912 г. Постепенно последствия потрясений войны ушли в прошлое. И вот уже внуки Вагнера Виланд и Вольфганг возобновили учрежденный их знаменитым дедом фестиваль в Байрейте.

Зиверт создал внушительное количество декораций к различным спектаклям. Однако, как и в творческой биографии многих театральных художников первой половины века, экспрессионистский период был в его творчестве наиболее оригинальным. Одни экспрессионисты пытались добиться особой выразительности при помощи деформированных линий и образов, другие организовывали сценическое пространство и освещение так, чтобы перенести акцент на игру актеров и внутреннюю напряженность пьесы. В творчестве Зиверт соединил вместе обе эти тенденции, дополнив определенной символикой.

Эскиз ЛЮДВИГА ЗИВЕРТА *к драме «Путь в Дамаск» Августа Стриндберга. Постановка* Ф. П. БУХА

Для «Пентесилеи» Клейста (1921) он создал особую конструкцию в виде помоста — дороги, которая зигзагообразно пересекала сцену, нисколько не напоминая правильные «построения» Пирхана; внутренний динамизм такого решения побудил Людвига Вагнера сказать: «…дорога, петляющая между скал и приводящая к громадной арке моста, заставляет вспомнить о внутренней ритмике Клейста; она делит путь наверх на три отрезка. Незаметно для самих себя мы оказываемся за-

хваченными этим ритмом, а актер достигает высшей ступени творческого горения на сцене». Еще одним характерным примером сценического экспрессионизма считаются декорации Зиверта к пьесе «Сын» (Der Sohn) Газенклевера (1918): основной персонаж был высвечен падавшим сверху лучом прожектора, который как бы обособлял его от окружающего мира и подчеркивал его одиночество. Возникая на грани света и тени, прочие персонажи выступали как проекция его навязчивых идей и фантазий. Само сценическое пространство было освобождено от всего лишнего, и единственным элементом декораций стали ширмы с обозначенными на них контурами окон и дверей. Оформляя сцену для спектакля по пьесе Стриндберга «Путь в Дамаск», Зиверт использовал выразительные возможности перспективы. Однако впечатление классицистской точности нарушали покосившиеся стены домов, которые, казалось, вот-вот могли рухнуть в центр сцены.



Декорации ЭМИЛЯ ПИРХАНА
к «Отелло» У. Шекспира.
Постановка ЛЕОПОЛЬДА ИЕССНЕРА

ИЕССНЕР Леопольд (Кёнигсберг, 3.3.1878 — Лос-Анджелес, 13.12.1945). Леопольд Иесснер, как и, пожалуй, Рихард Вайхерт, является одним из крупнейших режиссеров немецкого экспрессионистского театра. В 1905—1915 гг. — главный режиссер гамбургского «Талия-театер», где в 1911 г. поставил мольеровского «Тартюфа», а проявив свой незаурядный талант, в 1915—1919 гг. руководил театром «Нойе шаушпильхауз» в Кёнигсберге, затем в 1919 г. возглавил «Штаатстеатер» в Берлине. Такое назначение обычно объяснялось не только талантом режиссера, но и его политическими убеждениями. По политическим же мотивам в 1930 г. он был уволен с этой должности. Руководство «Штаатстеатер» в Берлине — наиболее плодотворный и самобытный период в творчестве Иесснера. Его первой постановкой на сцене этого театра стал «Вильгельм Телль» Шиллера (1919). Иесснер из эстетических соображений намеренно отвергал психолого-романтический подход в духе импрессионизма Рейнхардта, как и безжизненность придворного театра.

Уже при инсценировке «Вильгельма Телля» проявились основные принципы свойственного Иесснеру режиссерского стиля:

— в основу спектакля должен быть положен найденный постановщиками главный мотив пьесы; отбросив все лишнее и случайное, режиссер обязан сосредоточиться на основной «силовой линии» произведения;

— на сцене запрещается создавать иллюзию действительности посредством псевдореалистических деталей;

— выделение главной линии спектакля требует особой пластической и символической организации пространства сцены; одним из важнейших способов реализации этой задачи стала Stufenbühne — лестница с множеством ступеней и площадок, изобретение ху-

дожника Эмиля Пирхана, автора декораций к постановкам Иесснера, что помогало режиссеру выстроить сцену в соответствии со своим кредо: «Суть стиля — в точности стиля»;
— уделяя большое внимание символическим средствам выражения, первостепенное значение Иесснер придавал силе слова, произнесенного со сцены, выразительности жеста актера; наилучшим образом этим требованиям соответствовала исполнительская манера Фрица Кортнера, сыгравшего роль Гесслера.
В дальнейшем Иесснер поставил еще несколько экспрессионистских спектаклей по произведениям как классических, так и современных авторов. По его мнению, в том и другом случае принципы режиссуры должны быть одинаковыми. Классический репертуар был представлен на сцене его театра такими пьесами, как «Ричард III» (1920), «Отелло» (1921) Шекспира, «Маркиз фон Кейт» (1920) Ведекинда, «Наполеон» (1922) Граббе; среди произведений современных авторов — «Настоящие Зедемунды» Барлаха, «Поход на восточный полюс» Броннена. На протяжении всей своей деятельности Иесснер не прекращал творческих поисков, отражая изменение политической ситуации (становление нацизма) и эволюцию самого искусства

Эскиз ХАЙНЦА ХЕКРОТА *к балету «Зеленый стол». Хореография* КУРТА ЙООССА

(появление «нового объективизма»). Так, в 1926 г. на сцене театра был поставлен «Гамлет» — политический спектакль с ясно выраженными современными аналогиями, а в 1929 г. — «Король Лир», в котором отчетливо прослеживались черты возрождающегося эпического театра. Помимо работы в театре Иесснер выступил и в качестве кинорежиссера. Он, в частности, снял такие фильмы, как «Черный ход» (Hintertreppe, 1921) и «Дух земли» (Erdgeist, 1922). В 1933 г. эмигрировал в США. В 1945 г. умер в Голливуде в полной безвестности.

Ihering H. Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? 1929. — *Müllenmeister.* Leopold Jessner, 1956.

ЙООСС Курт (Вассеральфинген, 12.1.1901 — Хайльбронн, 22.5.1979). Немецкий хореограф и режиссер. Получил музыкальное образование; в Штутгарте познакомился с Рудольфом фон Лабаном, вместе с которым посещал занятия по теоретическим и пластическим основам танца, работал хореографом в мюнстерском городском театре. Совместно с Айно Сиимола, музыкантом Фрицем Коэном, танцовщиком Зигурдом Ледером и художником Хайнцем Хекротом основал «Нойе танцбюне», на сцене которого поставил первые экспрессионистские балеты. Открыл собственную школу; в 1932 г. на Международном конкурсе в Париже получил золотую медаль за свою самую знаменитую хореографическую работу — балет «Зеленый стол» (Der grüne Tisch). Этот сатирический антивоенный спектакль имел большой успех во всем мире. Балет сочетал одновременно черты классического балета, элементы свободного танца и экспрессионистские новации.

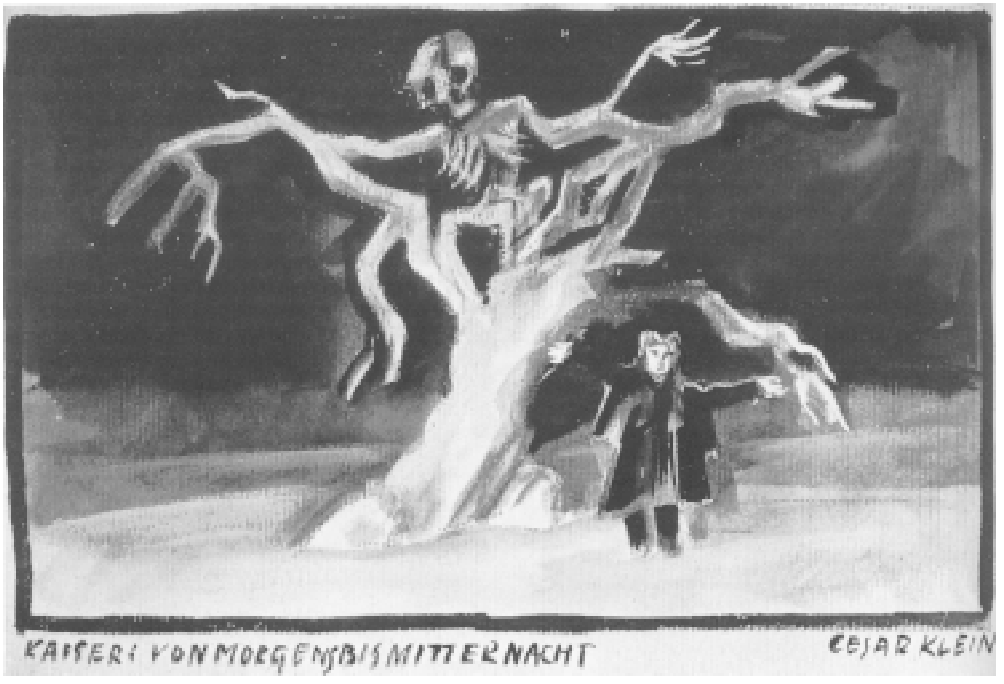
С приходом к власти нацистов Йоосс с большинством соратников эмигрировал в Англию. После окончания войны вернулся в Германию, работал в театрах Дюссельдорфа, Эссена.

Cotow H. The New Ballet. Kurt Jooss an his Work. London, 1946.

КЛЕЙН Цезар (Гамбург, 14.9.1876 — Пансдорф, 13.3.1954). Изучал живопись в Гамбурге, Дюссельдорфе, Берлине. Один из видных художников-экспрессионистов. С 1910 г. участник Нового Сецессиона, в 1918 г. вошел в группу «Ноябрь». В конце творческого пути увлекся сюрреализмом.

Много работал в театре и кино (декорации к фильму «Генуине», режиссер Роберт Вине, 1920). Сотрудничал с такими режиссерами, как руководитель «Лессинг-театер» Виктор Барновский, а также с Леопольдом Иесснером, Юргеном Фелингом, Эрвином Пискатором; участвовал в различных постановках на сценах Берлина, Гамбурга, Вены.

Наиболее удачными работами являются декорации к спектаклям по пьесам Г. Кайзера — «Ад, дорога, земля» (режиссер В. Барновский, 1920) и «С утра до полуночи» (режиссер В. Барновский, 1921). Они наглядно демонстрируют использование Клейном принципов экспрессионистского оформления спектакля. В эскизе декорации к спектаклю по пьесе «Ад, дорога, земля» пространство деформируется за счет сужения перспективы, отчего начинает казаться сжатым, лишенным воздуха; его неестественность подчеркнута освещением: луч света выхватывает снизу фигуру центрального персонажа (речь идет о спектакле-монодраме) и создает гигантский силуэт уродливой черной тени. Оформляя постановку другой пьесы Кайзера, «С утра до полуночи», Клейн помещает в центр сцены дерево, которое похоже на ужасное



Эскиз ЦЕЗАРА КЛЕЙНА *к спектаклю по пьесе Георга Кайзера «С утра до полуночи»*

чудовище, напоминающее огромный скелет, чьи ветви-руки угрожающе раскачиваются. Тяготеющая к «примитиву» символика была в целом не чужда экспрессионизму. Декорации к «Наполеону» Граббе (режиссер Л. Иесснер, 1922), сохраняя свой экспрессионистский характер, создают впечатление монументальности сценического пространства. Работы Клейна во многом приближаются к творчеству Пирхана, хотя и не повторяют его. Их, в частности, сближает концепция символической организации уплотненного пространства.

Увлечение экспрессионизмом характерно для раннего этапа творчества Клейна. В дальнейшем он пробует себя в других стилях: последовательном реализме, абстрактном искусстве и даже сюрреализме.

КОРТНЕР Фриц (Вена, 12.5.1892 — Мюнхен, 22.7.1970). Австрийский актер театра и кино. В 1910 г. дебютировал в мангеймском театре. Работал в берлинском «Дёйчес театер», в «Фольксбюне» в Вене, в «Лессинг-театер». Впервые его талант во всей полноте раскрылся в спектакле «Ирод и Марианна» на сцене «Фольксбюне» в Вене. Однако его имя прогремело прежде всего в связи с экспрессионистскими постановками. Исполнил главную роль в спектакле Карла Хайнца Мартина «Превращение» по пьесе Э. Толлера. В 1919 г. по приглашению Леопольда Иесснера перешел в берлинский «Шта-

ФРИЦ КОРТНЕР *в роли Ричарда III*

атстеатер». Работал там в 1919—1923 и в 1926—1930 гг. Его наиболее значительные роли на сцене этого театра: Гесслер в знаменитом спектакле Иесснера «Вильгельм Телль» (1919), в котором актер доказал свою способность к предельной выразительности жестов и интонации; Ричард III в одноименном спектакле, после которого Кортнера стали называть «архитектором сценической речи», настолько точным было соответствие между выразительной силой его голоса и пластическим исполнением; Зедемунд в пьесе Барлаха, Отелло и многие другие. Он также исполнил главную роль в иесснеровской постановке «Гамлета». Под влиянием «новой объективности» его исполнительская манера несколько изменилась, став более сдержанной и строгой, что позволило Курту Пинттусу написать два года спустя после «Гамлета»: «Кортнер отказался от любых проявлений естественности, от всего, что составляло ранее мастерство актера. Нельзя сказать, что его внешность или голос обладают «красотой» или богатством выражений. Он играет, опираясь не на воображение, но на разум... Ему чуждо искусство маски, он отказывается от нюансировки игры, разнообразия жестов. Теоретики театра сказали бы: таков стиль «новой объективности», отмеченный необычайной простотой и в то же время точностью».

В 1933 г. Фриц Кортнер эмигрировал из Германии, сначала в Австрию, а затем в 1938 г. в США. Там он продолжал играть на сцене; пробовал себя в качестве драматурга. По окончании войны вернулся в Германию, работал актером и режиссером в театрах Дюссельдорфа, Мюнхена, Берлина.

Параллельно с театром Фриц Кортнер играл в кино, где исполнил множество разнообразных ролей, по-своему интересных, но менее значительных, чем его театральные работы. Его первым фильмом стал «Черный ход» (Hintertreppe) Л. Иесснера (1921); перечень кинокартин с его участием весьма внушителен.

КРАУСС Вернер (Кобург, 23.6.1884 — Кобург, 20.10.1959). Немецкий актер театра и кино. Рано начал свою творческую деятельность, не имея при этом специального образования. Работал в театрах Губена, Детмольда, Нюрнберга. В 1913 г. его заметил Моисси в спектакле «Пер Гюнт». По рекомендации этого актера он был приглашен в «Дёйчес театер» к Максу Рейнхардту. Первый успех Краусса связан с участием в «Нибелунгах» по пьесе Геббеля. Для его исполнительской манеры, в отличие от утонченного психологизма других актеров театра Рейнхардта, был характерен отказ от деталей в пользу более общей трактовки образа. В этом

смысле он как нельзя лучше подходил для персонажей Ведекинда. Крауссу было свойственно рассматривать своих героев как бы несколько со стороны, подобно художнику, который любуется своим творением. Наиболее ярко он сумел проявить себя в экспрессионистском репертуаре («Морской бой» Гёринга); роли, в которых с наибольшей полнотой раскрылся его творческий темперамент: Полоний в «Гамлете» (1920), Шейлок (1921), Лир (1923). В 1913—1924 гг. он работал в «Дёйчес театер» в Берлине, в 1924—1926 гг. — в «Штаатстеатер» в Берлине, в 1928—1929 и в 1933—1944 гг. — в «Бургтеатер» в Вене. Успешно сложилась и его послевоенная деятельность.

Плодотворно работал не только в театре, но и в кино.

Krauss W. Das Schauspiel meines Lebens, 1958. — *Mühr A.* Die Welt des Schauspielers Werner Krauss, 1927.

Портрет ЭДВАРДА ГОРДОНА КРЕЙГА *работы Леонида Пастернака. 1912*

КРЕЙГ (КРЭГ) Эдвард Генри Гордон (Стивнидж, 16.1.1872 — Ванс, 29.7.1966). Английский режиссер, театральный художник и теоретик театра. В 1905 г. в одной из своих первых теоретических работ «Искусство театра», как отмечалось выше, он писал: «Искусство театра — это не взятые по отдельности игра актера, текст пьесы, инсценировка или режиссерская постановка, танец, но форма, объединяющая составные части». Данное определение в чем-то напоминает концепцию целостного искусства Рихарда Вагнера («Gesamkunstwerk»): их, пожалуй, объединяет стремление к однородности сценического действия; однако отношение к художественной форме было у Крейга несколько иным, поскольку он выдвигал на первый план совокупность выразительных средств, — «mitspielend», по словам немецких экспрессионистов. Режиссерские работы, эскизы к спектаклям (часть из которых хранится в Германии), а также теоретические эссе Крейга во многом предвосхитили творческие искания экспрессионистов. Он решительно отказывался как от реалистического иллюзионизма, так и от анекдотичности натуралистических сюжетов, предпочитая в большинстве случаев условно-символические решения. В своих спектаклях Крейг, как позднее и Иесснер, отдавал предпочтение не психологической разработке образа персонажей, а выделению глубинных мотивов пьесы (как это было, например, в постановке «Макбета»). Сценическая же концепция «Гамлета», предложенная им для Московского Художественного театра, в разработке центрального персонажа во многом следовала логике экспрессионистской монодрамы.

Craig Edward Gordon. Ma vie d'homme de théâtre. Grenoble — Paris, 1962. — *Graig E. G.* Le théâtre en marche. Paris, 1964. — *Bablet Denis.* E. G. Craig. Paris, 1962.

МАРТИН Карл Хайнц (Фрейбург-в-Брейзгау, 6.5.1888 — Берлин, 13.1.1948). Его опыт, как никакой другой, доказывает, что увлечение экспрессионизмом, какие бы яркие и блестящие результаты оно ни давало, может быть лишь временным. Вместе с тем именно экспрессионизм составил наиболее успешную составную часть его деятельности, что ярко подтверждают постановка пьесы Эрнста Толлера «Превращение» (1919) на сцене основанного им совместно с Леонхардом театра «Трибюне» и фильм «С утра до полуночи» (1920) по пьесе Г. Кайзера. Театральную карьеру он начал очень рано; когда ему исполнился двадцать один год, он уже руководил «Комедиенхауз» во Франкфурте, затем в 1915 г. возглавил «Шаушпильхауз» в том же городе, после чего стал руководителем гамбургского «Талия-театер». Постановка «Превращения» в Берлине показала, что Мартин, как и Леопольд Иесснер, является одним из крупнейших режиссеров-экспрессионистов, чье творчество отмечено чертами оригинальности. Работал в таких крупных берлинских театрах, как «Гроссес Шаушпильхауз», «Дёйчес театер», «Шиллер-театер» и др. Вернувшись после Второй мировой войны к режиссерской деятельности, Мартин, в частности, поставил пьесу Горького «На дне». Его творческая и социальная позиция нашла выражение в манифесте, приуроченном к открытию в 1919 г. театра «Трибюне». Постановка «Превращения» Толлера во всех своих компонентах — образец экспрессионизма. В пьесе подчеркнуты основные мотивы, она была выстроена как драма человеческого Я, она является «драмой состояния» (Stationendrama), чему подчинена игра актеров, наиболее запоминающийся из них — Фриц Кортнер. Его нервно-напряженное исполнение, в котором взрывы гнева и пароксизмы страсти сменялись равнодушием и сдержанностью, придавало особую выразительность происходящему на сцене. Наконец, большую роль играли декорации Роберта Неппаха. Действие разворачивалось на фоне ширм, расписанных абстрактным рисунком неправильной формы, позади которых царил внушающий тревогу мрак.

Аналогичным образом художником были выполнены и декорации к фильму «С утра до полуночи», главную роль в котором сыграл Эрнст Дёйч, выдающийся немецкий актер-экспрессионист.

Декорации РОБЕРТА НЕППАХА *к «Превращению» Эрнста Толлера. Постановка* КАРЛА ХАЙНЦА МАРТИНА

ПИРХАН Эмиль (Брно, 27.5.1885 — Вена, 20.12.1957). Учился в Высшем инженерном училище и Академии художеств в Вене; был одним из учеников архитектора Отто Вагнера. Прежде чем стать художником в мюнхенском «Штаатстеатер», преподавал, возглавлял архитектурное и дизайнерское бюро, руководил рекламным агентством в Мюнхене. При участии Пирхана было осуществлено более трехсот постановок в Германии, Австрии, Чехословакии, что не помешало ему

параллельно заниматься деятельностью совершенно иного рода: он является автором нескольких романов, повестей, балетных и оперных либретто, монографий о художниках (таких, как Ганс Макарт, Густав Климт) и, наконец, книг по истории театра, в том числе повествующих о его собственной театральной карьере. Многие из этих произведений обладают очевидными достоинствами, однако вряд ли именно они составляют основу творческой самобытности Пирхана. Количество написанных им книг внушает уважение, и все-таки не они сделали его известным.

Действительно, творческие успехи, благодаря которым имя Пирхана вошло в историю театра, связаны прежде всего с его деятельностью в берлинском «Штаатстеатер», где он работал по приглашению Леопольда Иесснера в 1922—1930 гг., то есть в течение всего того времени, когда Иесснер был руководителем театра. Их совместное творчество было настолько успешным и плодотворным, что их имена ставят в один ряд с такими творческими союзами, как Брехт — Неер, Вилар — Гишиа, Стрелер — Дамиани. Впрочем, наиболее успешный период их сотрудничества приходится на 1919—1925 гг.,

Эскиз ЭМИЛЯ ПИРХАНА *к «Ричарду III» У. Шекспира. Постановка* Л. ИЕССНЕРА

период расцвета экспрессионизма в творчестве Иесснера. Стиль Пирхана в эти годы приобретает особую строгость, выразительность, самобытность. После 1925 г. его творчество становится не столь ярким и тяготеет к большей академичности, изобилуя к тому же декоративными излишествами. Чем же примечателен стиль Пирхана в период его творческого подъема? Прежде всего решительным неприятием натурализма, нежеланием воспроизводить окружающую действительность или как-либо приукрашивать ее копии. Наиболее ярким выражением концепции художника стали декорации к спектаклям «Вильгельм Телль» (берлинский «Штаатстеатер», 1919), «Маркиз фон Кейт», «Ричард III» (1920) и «Отелло» (1921). По мнению Пирхана, его главной задачей было найти такие элементы сценического оформления, которые позволили бы передать основной принцип (Grundprinzip) произведения и центральную идею (Grundidee) пьесы или же подчеркнуть выразительность актерской игры. При этом ему всегда удавалось добиться максимального эффекта при минимуме средств.

Решающую роль он отводил организации сценического пространства. В этом отношении Пирхан, осознанно или неосознанно, следовал идеям Аппиа и Крейга. Одним из его излюбленных приемов было разделение сцены на отдельные участки, связь между которыми либо была неустойчивой, либо вовсе отсутствовала, что в определенной мере отражало отношения между персонажами. Он, в частности, конструировал «ступенчатые площадки» (Terrassierung des Terrains), создавая тем самым разноуровневое сценическое пространство. «Вильгельм Телль», «Ричард III», «Отелло» — прекрасный пример реализации этой идеи. Центральным элементом декораций в «Вильгельме Телле» была огромная, во всю сцену, лестница с перилами по бокам. Дополнением к ней служил занавес. От швейцарского пейзажа не осталось и следа. Его лишь отдаленно напоминала угловатая белая конструкция, не имевшая ничего общего с реальной действительностью. В основе спектакля «Ричард III» Иесснер положил те же принципы. В пьесе выделены два основных мотива. Один из них — страх, внушаемый могуществом Тауэра. Его воплощает высокая стена. Наверху по ней ходит часовой, а в основании — ворота, которые попеременно служат то дверью в тюремную камеру, то въездом в замок. Другой центральный мотив — восхождение и падение власть имущих. Его в спектакле олицетворяла лестница в центре сцены, наглядно демонстрирующая как достижение вершин власти тиранами, так и свержение их с трона. Эта, казалось бы, сведенная к самому элементарному символика дополнялась выбором цвета. В начале спектакля Ричард в черных одеждах появляется на фоне черного занавеса, в финале занавес становился ослепительно белым, и на сцену выходил Ричмонд в белом плаще.

Некоторые принципы оформления сцены, введенные Пирханом, могут показаться сейчас устаревшими и резко расходящимися с современным представлением о театре. Тем не менее они во многом предвосхитили творческие находки Жана Вилара, режиссера французского Национального народного театра.

РЕЙГБЕРТ Отто (Киль, 4.9.1890 — Мюнхен, 3.2.1957). Немецкий театральный художник. В юности ему посчастливилось учиться у таких мастеров, как Свен Гад, Кнут Штрём, Рохус Глизе, Людвиг Зиверт. Однако решаю-

щее влияние на его творчество оказали ужасы Первой мировой войны — события, сыгравшего огромную роль в развитии экспрессионизма двадцатых годов.

Для Рейгберта экспрессионизм был не просто набором приемов, он вкладывал в творчество весь душевный пыл. Рейгберт искренен в своих произведениях, каждое из них демонстрирует его протест против действительности. Декорации к спектаклю «Сын» по пьесе Газенклевера (1919) выполнены с такой неистовой силой чувств (искаженные формы, резкие контрасты света и тени, беспорядочно бегающие лучи света — все это создавало впечатление полного хаоса, мира на грани катастрофы), что администрация театра в Киле предпочла расстаться с мятежным художником. В 1919—1920 гг. он работал в театре «Трибунал» в Кёнигсберге под руководством молодого режиссера Эрвина Пискатора, который также глубоко переживал события мировой войны; затем вплоть до 1932 г. сотрудничал с Отто Фалькенбергом. Именно тогда он создал свои лучшие работы (всего в этот период он оформил в экспрессионистской манере более трехсот спектаклей). Выдающейся работой Рейгберта являются декорации к постановке по пьесе Бертольта Брехта «Барабаны в ночи» (1922). На эски-

Декорации ОТТО РЕЙГБЕРТА *к пьесе «Барабаны в ночи» Бертольта Брехта. Постановка* ОТТО ФАЛЬКЕНБЕРГА

зах декораций мир предстает потрясенным до основания, уродливо деформированным, проникнутым духом революционного разрушения, тревожных предчувствий. Пространство как бы состоит из двух частей: на переднем плане — то, что происходит в помещении, на заднем — вырисовывается силуэт города, таящего в себе постоянную угрозу. Сценическое решение Рейгберта в чем-то может быть сопоставлено с декорациями Л. Зиверта. Сходный принцип положен в основу оформления спектакля по пьесе «Лулу» Ведекинда (Мюнхен, 1928). Однако здесь пространство уже менее деформировано. Искусство театра развивалось стремительными темпами, так что довольно скоро экспрессионизм оказался преодоленным, а вместе с ним и стиль Рейгберта.

МАКС РЕЙНХАРДТ.
Рисунок У. Гульбрансона для журнала «Симплициссимус»

РЕЙНХАРДТ Макс (наст. имя и фам. Максимилиан Гольдман) (Баден, близ Вены, 9.9.1873 — Нью-Йорк, 30.10.1943). «Мне доставляет мучение говорить о себе как о реалисте, стилисте, фантасте. Я не признаю никаких систем, никаких законченных идей; мне открыты все пути. Мне доставляет радость работа с текстом, он увлекает меня, я готов вдохнуть в него жизнь, и всегда мне удается найти в нем нечто большее, чем он сам, некий дух времени, идею, которую мне не терпится выделить, сделать доступной». Вот как охарактеризовал свое творчество Макс Рейнхардт в интервью Бенжамену Кремье (28.10.1933).
И действительно, творческую деятельность Макса Рейнхардта нельзя свести к единому знаменателю. В его первых спектаклях чувствовалось влияние натурализма, но оно очень быстро сошло на нет. Многие называли его импрессионистом: ему великолепно удавалось передать мимолетность мгновения, неуловимую атмосферу того или иного события, однако и такое определение неполно. Стремление к зрелищности и утонченности делало его похожим на мастеров барокко, но и это лишь один из аспектов его деятельности. Без преувеличения, среди всех реформаторов театра начала XX в. (Аппиа, Крейг, Фукс, Станиславский), Макс Рейнхардт, пожалуй, самый эклектичный. Виртуоз сцены, сокрушитель кумиров, он, что называется, кожей ощущал любого и мог использовать в своих постановках, например, идеи Крейга и Фукса, чьи умозрительные представления он, как никто другой, умел воплотить в жизнь.
Эклектизм Рейнхардта — это и разнообразие самих выразительных средств (от черных драпировок до сложнейших декораций на вращающемся подиуме),

и множество сценических площадок: от Камерного театра до Театра пяти тысяч с огромной полукруглой сценой, построенного сразу после окончания войны по проекту Ганса Пёльцига («Гроссес Шаушпильхауз»), от «Дёйчес театер» до арены берлинского цирка Шумана или паперти Зальцбургского собора. Его самым сокровенным желанием было найти для каждой пьесы такое сценическое решение, которое вызывало бы отклик в сердцах зрителей, установить особую связь между публикой и действием на сцене, между каждым сидящим в зале и персонажем пьесы, а также исполнителем роли. Его творчество является ярчайшим свидетельством, доказательством и проявлением его проницательного ума, способного уловить и использовать все, что только может быть полезным для деятельности театра — той формы искусства, которую он считал самой сильной и действенной. Однако свойственная Рейнхардту всеядность нередко оборачивалась безвкусицей, а приверженность к зрелищности и красочности вызывала протест у тех, кто предпочитал более сдержанные и прозрачные театральные формы. И все же этот режиссер был не столько популяризатором театрального искусства, сколько первопроходцем сцены, не ограничивавшим себя определенной идеологической или художественной позицией.

Макса Рейнхардта нельзя отнести к числу экспрессионистов, несмотря на то что многие из его постановок стали провозвестниками этого стиля. Отличительной чертой практически всех поставленных им спектаклей являлась утонченная психологичность, а склонность к декоративизму не позволяла ему добиться той силы чувств, что была свойственна экспрессионистской «драме крика». Между тем спектакли Рейнхардта сыграли значительную роль в подготовке и становлении экспрессионизма в театре. Это проявилось прежде всего в использовании особых выразительных средств — к примеру, в контрастах света и тени, в отказе от натурализма и принятии такой игры, которая была то насыщенной контрастами, то, напротив, по-рембрандтовски приглушенной. Важное значение имел и выбор репертуара, в котором существенное место отводилось пьесам Стриндберга, автора, отношение которого к экспрессионизму до сих пор не получило окончательного определения, хотя очевидно, что он сыграл для становления этого направления столь же важную роль, что и Э. Мунк в живописи. Благодаря Рейнхардту были поставлены многие произведения молодых немецких авторов. Среди них — Зорге, Гёринг, Газенклевер, Верфель, Фриц фон Унру, Эльза Ласкер-Шюлер, Кокошка, Пауль Корнфельд. Большинство этих постановок состоялось на экспериментальной сцене «Молодая Германия» при «Дёйчес театер», открытой в 1917 г. Сам он был режиссером таких пьес, как «Нищий» Зорге, «Коралл» Кайзера, «Морской бой» Гёринга, «Сын» Газенклевера. Одновременно с деятельностью экспериментальной студии под редакцией Артура Кагана и Хайнца Херальда начал выходить одноименный ежемесячный журнал, в первом номере которого была опубликована программная статья драматурга П. Корнфельда «О духе и психологии человека», где сформулированы основные советы актеру-экспрессионисту. Экспериментальная сцена функционировала в течение трех сезонов, а после ее закрытия перестал выходить и журнал. Однако даже в течение этого непродолжительного времени публика, пусть немногочисленная, а также профессионалы успели оценить

появление нового театра, который в основе всего усматривал чувство. Открытые Рейнхардтом принципы использовались затем во многих постановках на различных сценах. Пожалуй, именно они и составляют главный вклад режиссера в развитие экспрессионистского театра.

Fleischmann B. Max Reinhardt, 1948. — *Herald H.* Max Reinhardt, 1953. — *Adler G.* Max Reinhardt, 1964. — *Graulich H.* Max Reinhardt, 1966.

ТАИРОВ Александр Яковлевич (Ромны, Полтавская губерния, 24.6 (7.7.).1885 — Москва, 25.9.1950). Русский актер, режиссер и теоретик театра. В 1914—1949 гг. — режиссер-постановщик Московского Камерного театра; автор работы «Освобожденный театр»[1], в которой с наибольшей четкостью изложил свою теорию театра. Из всех советских режиссеров двадцатых годов он обращал особое внимание на эстетическую целостность спектакля. Однако экспрессионистом Таирова можно назвать лишь условно, поскольку увлечение экспрессионизмом было у него весьма эстетизированным и неглубоким. В оформлении сцены он также использовал приемы кубизма и конструктивизма. В практикуемой им исполнительской манере некоторая отстраненность сочеталась с определенной долей психологизма. В то же время в ряде спектаклей Таирова прослеживались черты барочного «комедиантства». В тридцатые годы главным ориентиром в творчестве режиссера стал «неореализм» («новая объективность»).

Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

[1] Под таким названием работа А. Я. Таирова «Записки режиссера» (М., 1921) была переведена на немецкий (Potsdam, 1923) и чешский (Praha, 1927) языки. — *Ред.*

АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВИЧ ТАИРОВ

ТРЁСТР Франтишек (Врбикане, 20.12.1904 — 4.12.1968). Архитектор по образованию. Работал сценографом в различных чешских театрах, в том числе в Пражском национальном театре. Не принадлежал ни к одному из художественных направлений начала века, однако был не чужд творческим экспериментам, в которых использовал достижения конструктивизма, футуризма и др. Увлечение экспрессионизмом наиболее ярко проявилось в период сотрудничества с режиссером-экспрессионистом Ф. Пуйманом, в постановках по Вагнеру и Бергу, а также в некоторых других спектаклях, в том числе в «Ревизоре» Гоголя (режиссер И. Фрейка, Пражский национальный театр, 1936).

ФАЛЬКЕНБЕРГ Отто (Кобленц, 5.10.1873 — Мюнхен, 25.12.1947). Театральный критик, актер. Несмотря на успех некоторых ролей, в истории театра известен прежде всего как режиссер.

Центром его творческой деятельности был Мюнхен, столица Баварии. Там в самом начале века он познакомился с Ведекиндом и сыграл в его пьесе «Дух земли»; с 1913 г. работал режиссером в «Камершпильхауз», в 1917 г. стал директором этого театра и занимал этот пост до самой смерти.

В своей режиссерской деятельности Фалькенберг не придерживался никаких теорий или догм. Для него всегда была важнее конкретная работа с текстом и актерами, чем вопросы сценического оформления, что, впрочем, не мешало ему привлекать к сотрудничеству таких блестящих художников, как Пазетти и Рейгберт. Экспрессионизм сочетался в его творчестве с импрессионизмом: он с одинаковым рвением ставил пьесы и Стриндберга, и Ведекинда, и произведения экспрессионистов, в некотором роде последователей этих авторов. В репертуаре его театра были «С утра до полуночи» и «Коралл» Г. Кайзера (1917), «Людвиг Фердинанд, принц Прусский» (1923) Фрица фон Унру, «Барабаны в ночи» (1922) Бертольта Брехта. Эта ранняя пьеса немецкого драматурга была написана во многом под влиянием экспрессионизма, о чем свидетельствуют ее композиция, образная система, персонажи. Декорации к спектаклю, выполненные Отто Рейгбертом, стали ярким примером типичной экспрессионистской интерпретации интерьера.

ШАГАЛ Марк (Витебск, 7.7.1887 — Сен-Поль-де-Ванс, 29.3.1985). Марк Шагал, по сути, не является представителем определенного направления. Темы его творчества и художественная манера с течением времени изменялись, но в его произведениях неизменно возникал особый поэтический мир, где небо оказывалось населено необыкновенными обитателями, а люди и животные мирно соседствовали друг с другом.

После революции 1917 г. он неоднократно пытался сотрудничать с советскими театрами, однако все его декорационные проекты, в том числе эскизы к спектаклю по пьесе Синга «Удалой молодец — гордость Запада» в Московском Художественном театре, были

Эскиз ОТТО РЕЙГБЕРТА
к пьесе «Барабаны в ночи» Бертольта Брехта

Эскиз МАРКА ШАГАЛА
к «Мазлтову» Шолом-Алейхема. Постановка АЛЕКСЕЯ ГРАНОВСКОГО

отвергнуты. С 1921 г. работал в Камерном Еврейском театре в Москве, где оформил некоторые «миниатюры» Шолом-Алейхема. Во многих работах этого времени чувствуется влияние экспрессионизма, особенно в декорациях к спектаклю «Мазлтов», где предметы и персонажи являются составными частями живописного контекста, а пространство образовано разнонаправленными плоскостями и линиями. После многолетнего перерыва Шагал вновь обратился к оформлениям сцены лишь в 1942 г., когда им были созданы декорации к балету «Алеко» Л. Массина для постановки в Мехикосити, однако они уже существенно отличались от его первых работ.

ШТЕРН Эрнст (Бухарест, 1.4.1876 — Лондон, 28.8.1954). Живописец, график, театральный художник немецко-венгерского происхождения. С 1906 г. в течение шестнадцати лет сотрудничал с Максом Рейнхардтом. Эрнст Штерн обладал удивительным художественным талантом, обнаруживая редкое техническое мастерство. Его творчество не было однородным. Создавая декорации к очередной пьесе, он прежде всего стремился выразить ее глубинное содержание, подчеркнуть ее своеобразие в соответствии с теми идеями, которые хотел развить Макс Рейнхардт или кто-либо из его соратников (Холлендер, Мартин). Работая в различных театрах, он также старался приспособиться к особенностям сцены каждого из них. Вот почему его работы, скажем для «Дёйчес театер», значительно отличались от тех, что были выполнены, например, для зала «Олимпия холл» в Лондоне, где в спектаклях по пьесе «Чудо святого Антония» Метерлинка (1911) сценическое пространство превращалось в подобие готического кафедрального собора. Таким образом, стиль Штерна не поддавался каким-либо четким определениям.

Среди его работ — декорации и костюмы, которые с полным правом можно назвать экспрессионистскими. Точнее, он привнес опыт экспрессионистской живописи в оформление пьес авторов-экспрессионистов. В качестве примера можно привести его эскизы к спектаклям по пьесе «Нищий» Зорге (режиссер Макс Рейнхардт, Берлин, 1917), где на черном фоне вырисовывались окна с искривленными рамами, стояла скудная мебель и световой круг выхватывал из темноты двух центральных персонажей, один из которых неподвижно застыл, другой же, наоборот, был чрезвычайно подвижен и гибок; или «С утра до полуночи» Кайзера (режиссер Фриц Холлендер, Берлин, 1919). Любопытно сравнить декорации к этому спектаклю с работами Цезара Клейна: Штерну ближе принципы конструктивизма, экспрессионистское напряжение возникало за счет сложных взаимоотношений между едва обозначенными силуэтами персонажей и контрастной игры света и тени. В аналогичном стиле им были выполнены костюмы и декорации к фильму «Кабинет восковых фигур» (Das Wachsfigurenkabinett) режиссера Пауля Лени (1924).

Экспрессионизм для Штерна был не столько этапом творческого пути, сколько одним из аспектов его многогранной деятельности, свидетельством постоянных поисков чего-то нового, готовности откликнуться на любые идеи и предложения драматургов и режиссеров.

Кино

На раннем этапе своего развития кинематограф в значительной степени подчинялся законам театральной эстетики: несложные мизансцены разворачивались на фоне нарисованного задника, актеры должны были играть лицом к публике и появляться со двора или из сада, сценография еще оставалась примитивной. Единственным способом обрести собственный путь стало для кино обращение к достижениям живописи.

Первые успехи, связанные с углублением содержания, принадлежат датским кинематографистам. В своих фильмах они не только попытались изобразить сцены светской или мещанской жизни, но и обратились к мистическим и фантастическим мотивам, темам безумия и тревожного ожидания. Создание атмосферы наваждения требовало специальных эффектов, для чего, с одной стороны, необходимо было усовершенствовать технику, а с другой — сконструировать новый тип декораций, применить новое оформление, которое позволило бы наиболее выигрышным образом использовать игру света и тени на четко обозначенных плоскостях и гранях. Такие режиссеры, как Хольгер Мадзен, Урбан Гад, Роберт Динезен, Вильгельм Глюкштадт, Шнедлер Зёренсен, и операторы, например Гвидо Зеебер, Аксель Грааткьяер, стремясь расширить пластические возможности кинематографа, обратились в своих фильмах к находкам современной живописи и театра.

В 1913 г. Пауль Вегенер, известный актер труппы Макса Рейнхардта, одним из первых снявшийся в кино, выпустил фильм «Пражский студент» (Der Student von Prag), в котором отразились как эстетические новшества датских кинематографистов, так и влияние новаторских спектаклей Макса Рейнхардта. Сюжет был предложен писателем Гансом Хайнцем Эверсом, автором фантастических рассказов, постановку осуществил датский режиссер Стеллан Рийе; в фильме угадывается сюжет «Удивительной истории Петера Шлемиля», человека, «продавшего тень», чувствуется сходство главного персонажа с Эразмом Шпикхером, «потерявшим однажды отражение в зеркале». В нем воссоздан колорит немецких сказок эпохи романтизма, что подчеркивается особым вниманием к

Кадр из фильма «Пражский студент» ПАУЛЯ ВЕГЕНЕРА

проблемам двойничества, раздвоения личности, которые вновь обрели актуальность в литературе и драматургии начала века.

В фильме использована натурная съемка: декорациями служили старое кладбище, кривые улочки гетто, необычные пейзажи. Авторы стремились извлечь максимум выразительности из самой природы, придавая символический смысл тем или иным формам и явлениям. В некоторых случаях игра света и тени, как и в датских фильмах, способствовала созданию особой атмосферы, соответствующей мрачному характеру разыгрываемой драмы. Это еще не был экспрессионизм в точном значении слова; пока что в основе творческого поиска лежало стремление выявить экспрессивные возможности изобразительных и пластических средств «ожившего рисунка».

Год спустя на экранах появился еще один фильм Пауля Вегенера — «Голем», — снятый при участии секретаря Эверса, журналиста из Чехии Генрика Галеена. Придерживаясь в основном тех же принципов, что и в предыдущей картине, авторы попытались продолжить начатые поиски.

В дальнейшем Пауль Вегенер снял еще несколько фильмов, которые можно было бы отнести к разряду «романтической фантастики», среди них «Дочь лесного царя», «Крысолов из Гамельна», «Человек, потерявший тень». Заметим, что большинство актеров, режиссеров, художников, внесших заметный вклад в развитие немецкого кино, были выходцами из различных театральных коллективов Макса Рейнхардта, творчество которого, хотя и непрямым образом, оказало несомненное влияние на их деятельность. Впрочем, не один лишь экспрес-

Афиша фильма «Кабинет доктора Калигари» РОБЕРТА ВИНЕ

Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари» РОБЕРТА ВИНЕ

сионизм повлиял на искусство кино в начале XX в. Невозможно поэтому не упомянуть и о других театральных течениях, сказавшихся на развитии кинематографии того времени.

Не расшифровывая вклад каждого, назовем здесь Антуана, Копо, Руше, Люнье-По во Франции; Станиславского, Мейерхольда, Фореггера, Евреинова, Таирова, Вахтангова в России; Макса Рейнхардта, Иесснера, Фиртеля, Вайхерта, Холлендера в Германии, а также таких теоретиков театра, как Гордон Крейг и Адольф Аппиа.

Тяготение к символизму и метафизике обусловило развитие экспрессионизма прежде всего в литературе и лишь затем в живописи. Собственно же в театре экспрессионизм развивался в значительной степени под влиянием идей Георга Фукса. Этот критик и теоретик, основавший с 1913 г. Художественный театр в Мюнхене, исповедовал принцип «чистой театральности». Цельность его постановок достигалась за счет соблюдения классических единств и минимального использования декораций. Он, в частности, полагал, что изобретенные Гордоном Крейгом громоздкие сценические конструкции, пригодные для использо-

вания исключительно на просторных театральных площадках, гораздо больше подходили для обозначения, а не организации пространства и не столько сами служили символами, сколько создавали условия для их внушения.

В экспрессионистской постановке декорации становились одним из важнейших выразительных средств, и в большинстве случаев художники отдавали предпочтение именно живописному, а не архитектурному оформлению сцен. Псевдореализм мало интересовал их, гораздо важнее было добиться при помощи использования выразительных средств особой атмосферы, соответствующей глубинному характеру пьесы.

Подобному требованию в полной мере отвечала именно экспрессионистская живопись. Первым декоратором, почувствовавшим это, стал художник-экспрессионист Кокошка, работавший с Рейнхардтом в 1907—1912 гг. Успеху нового стиля в немалой степени способствовали работы художника и теоретика театра Адольфа Аппиа, критика Фрица Эрлера, и вскоре увидели свет первые экспрессионистские постановки таких режиссеров, как Фридрих Холлендер в Берлине, фон Герлах в Вене, Леопольд Иесснер в Мюнхене. Среди первых пьес,

Кадр из фильма «С утра до полуночи» КАРЛА ХАЙНЦА МАРТИНА

поставленных ими, были «Панталоны» Карла Штернхейма (1911), «Нищий» Рейнхарда Зорге (1917), «Пожар в опере» Георга Кайзера (1919).

Кинематографисты же предпочитали метафизическому символизму Тракля и Газенклевера темы и сюжеты немецких неоромантических авторов, что предоставляло широкие возможности для формальных поисков. Первыми в этом направлении стали продвигаться режиссеры Ф. В. Мурнау, Фриц Ланг, Роберт Вине, художники Герман Варм, Вальтер Рейман, Вальтер Рёриг. Совместными усилиями они привлекли к сотрудничеству продюсера Эриха Поммера.

Калигаризм

Фильмы, легшие в основу художественного опыта немецкого кино, способствовали возникновению течения, непосредственно предшествовавшего экспрессионизму. Его появление заявило о себе в 1919 г. лентой «Кабинет доктора Калигари» (Das Kabinett des Dr. Caligari, режиссер Роберт Вине), открывшей новую страницу в истории немецкого кинематографа.

В основе сюжета — история, рассказанная одним из пациентов психиатрической клиники. Стремясь создать образ мира, лишенного гармонии, и подчеркнуть тем самым психическую неуравновешенность главного персонажа, художники отказались от стилизации декораций. Кривые улицы, перекошенные стены домов, пятна света и тени, ломаные линии — все это было нарисовано на холсте и порождало ощущение постоянного разлада. Изобразительная система фильма с бесчисленными вертикалями, диагоналями и прочими линейными фигурами была рассчитана на определенную реакцию зрителей и в то же время наполнена глубоким символическим смыслом.

Цезарь (центральный персонаж) символизирует подсознательную агрессию. Его образ ассоциируется с треугольником. Эту роль в картине исполнил Конрад Фейдт, сама фигура которого — широкие плечи, узкие бедра, черное обтягивающее трико — казалась на экране треугольной. Грим также создавал особое впечатление: под черными треугольниками бровей виднелись белые треугольники глаз. Треугольное лезвие кинжала белым пятном выделялось на фоне треугольного силуэта его черной накидки. Когда Цезарь по внушению Калигари должен убить дочь бургомистра, он сомнамбулически проникает в дом через балконную дверь, и осколки разбитого им стекла также образуют треугольник.

С образом девушки связаны вертикальные или изогнутые линии. Она спит в просторной, полупустой комнате с балконом в сад: застекленные двери обозначены устремленными вверх параллелями. Над ее кроватью — балдахин, занавешенный длинными белыми покрывалами. Оказавшись у постели своей жертвы, Цезарь внезапно словно пробуждается от гипнотического сна и, вместо того чтобы убить девушку, овладевает ею: резким движением он швыряет ее длинную рубашку и одно из покрывал на пол, и их падение как бы символизирует катастрофичность происходящего.

Экспрессионисты стремились к тому, чтобы формы, линии и объемы символически передавали психологию, душевное состояние и намерения персонажей. Декорации, таким образом, становились пластическим воплощением содержания драмы. Символика экспрессионистов, лишенная ясности и определенно-

ти, основывалась скорее на подтексте и была рассчитана на спонтанную психическую реакцию зрителя, благодаря которой ему открывалось понимание авторской идеи; в этом смысле экспрессионизм напоминал эзотерический символизм, основанный на аналогичных принципах.

Однако зачаточная форма киноэкспрессионизма, известная под названием «калигаризм», была еще слишком близка в своем развитии к театру и живописи; путь, открытый ею, неизбежно обернулся бы тупиком. Снимать бесконечные истории о душевнобольных было невозможно, а поскольку только безумие в полной мере оправдывало чрезмерное искажение предметного мира, большинство фильмов приобретало гротескные черты. Так, в «Генуине», повествующем о приключениях женщины-вампира, чьи возлюбленные вынуждены были покончить с собой или совершить убийство, декорации Цезара Клейна погружают персонажей в беспросветный хаос, вместо того чтобы создавать стройную систему обозначений. Неудачной с этой точки зрения оказалась и картина «С утра до полуночи» режиссера Карла Хайнца Мартина по пьесе Георга Кайзера, декорации к которой по эскизам Клейна выполнил Роберт Неппах. Обилие черно-белых полос в них — от деталей обстановки и до костюмов персонажей — делает силуэты актеров расплывчатыми, так что понять значение отдельных образов, сливающихся в единое целое, практически невозможно. Избежать крайностей удалось лишь немногим: исключением стали фильмы «Торгус» Ганса Кобе и «Раскольников» Роберта Вине. В первом случае художнику Роберту Неппаху удалось соблюсти реальные формы и объемы предметов; во втором — великолепные декорации Андрея Андреева, хотя и строились на искажении форм, тем не менее идеально соответствовали по своей конструкции внутренней тревоге главного героя.

Впрочем, влияние этих работ было невелико, и вряд ли в истории кино нашлось бы более десятка экспрессионистских фильмов, остановись режиссеры на достигнутом. Однако, поскольку одним из ключевых для экспрессионизма в Германии стало понятие «Weltanschauung» (мировоззрение), перевести которое в данном случае можно как «состояние мира, отражающее содержание и трансцендентальную сущность драмы», особую важность для него приобретали именно пластические качества «ожившего рисунка». Нас, конечно же, интересует в первую очередь специфически кинематографический экспрессионизм, а не литературные или живописные опыты, зафиксированные с помощью кинокамеры, а потому повторим еще раз: хотя фильм «Калигари», безусловно, исключительное произведение, реализовавшее творческую эстетику, оно скорее является попыткой использования в кинематографе достижений экспрессионистской живописи, нежели образцом собственно киноэкспрессионизма.

На пути к новому экспрессионизму

Осознав бесперспективность «калигаризма», Фриц Ланг, Мурнау, фон Герлах, Пауль Лени попытались найти другой путь: вслед за Паулем Вегенером они обратились к легенде, что позволяло дать символическое толкование мира как в целом, так и в частностях.

Тем временем новые открытия появились в работах кинематографистов других стран. Небезынтересным, в частности, был опыт шведского кино. Одним из главных «действующих лиц» здесь стал пейзаж, природа явилась символическим воплощением самой драмы; и хотя образы, созданные Виктором Шестромом и Маурицем Стиллером, были не столько экспрессионистскими, сколько экспрессивными, именно благодаря им особую значимость приобретало пространство. Прямыми предшественниками немецкого киноэкспрессионизма можно назвать фильмы «Деньги господина Арне» (Hern Arnes Schatz) Маурица Стиллера и «Огонь на борту» (Feuer an Bord) Виктора Шестрома. В первом из них, снятом в 1919 г., мы видим, как пейзаж, сливаясь с декорациями, становится полноправным участником драмы. Художникам удалось преодолеть рамки театральной условности: созданные ими пластические композиции в полной мере отражают развитие действия, подчеркивая глубину поэтической самобытности повествования и раскрывая внутренний лиризм легенды. Незабываемыми стали образы бегства во льдах, гибели Эльзалиль и финальной похоронной процессии; последняя сцена во многом предвосхитила творчество Фрица Ланга и, в определенной степени, Эйзенштейна (его фильм «Иван Грозный»), к тому же авторам удалось избежать обычного условного финала.

Немецкие кинематографисты — вслед за скандинавами — обратились к изображению вымышленного, абстрактного мира, открыв для себя мистический потенциал искусства, прекрасно соответствующий пространственным возможностям кино. Ирреальное, внешне уподобленное действительному, позволяло точно передавать через декорации определенное настроение, избегая чрезмерного искажения. Стало возможным обыгрывать не только плоскостные измерения или контуры изображения, но и объемы предметного мира. На смену живописным приемам пришли архитектурные элементы, отныне ставшие одним из формальных признаков киноэкспрессионизма.

Впервые создать пространственную перспективу благодаря игре света и тени на гранях объемов и архитектурных построений, утвердив тем самым победу подвижного освещения и форм-символов над изобразительными ценностями калигаризма, удалось Паулю Вегенеру в новой экранизации «Голема» (1920) по сценарию Генрика Галеена (художник-декоратор Ганс Пёльциг, художник-конструктор Курт Рихтер, оператор Карл Фрёйнд).

Любопытно отметить, что Пауль Вегенер в своих работах утверждал, будто никогда, ни в 1913 г., ни позднее, не собирался снимать экспрессионистских фильмов. Лупу Пик в 1925 г. также подчеркивал, что его картины — это своеобразный протест против экспрессионизма, а Фриц Ланг прямо заявлял, что никогда не принадлежал к данному направлению.

Подобные утверждения со всей очевидностью доказывают, что многие авторы понимали под экспрессионизмом то, что мы ранее обозначили понятием «калигаризм», и стремились разграничить экспрессивность, достигавшуюся за счет применения сугубо кинематографических средств и основанную на приемах, заимствованных из живописи. Конечно, при таком понимании экспрессионизма ни вышеперечисленные режиссеры, ни Мурнау, ни Пауль Лени, ни другие великие кинематографисты этого периода экспрессионистами не являлись бы.

Однако, если представить, что киноэкспрессионизм действительно ограничивался рамками калигаризма, остается непонятным, почему во всем мире кри-

тики, теоретики и историки кино придают ему столь важное значение; или, возможно, они подразумевают под этим понятием нечто иное?

Впрочем, какими бы именами его ни нарекали, экспрессионизм стремился к выявлению и фиксации *внутренних форм мира и вещей*. Эти формы то сводятся вместе — и тогда можно говорить о чистой абстракции (живопись), то получают смысловую завершенность (поэзия), то предстают в виде несколько отвлеченной схемы драматического действия (театр), то, претендуя в своей конкретике на универсальность, обретают символическое значение, восходящее не к идеям или концепциям, а к неявным порывам коллективного бессознательного, к атмосфере тревоги и страха, смутно ощущаемым глубинным Я, которые так или иначе обретают метафизический характер (кино).

В живописи экспрессионизма внешний мир воспринимался как темница, скрывающая истинную суть вещей. Необходимо преступить границы времени и пространства, добиться максимальной интенсивности восприятия, чтобы обозначить с их помощью «существующее в себе». Однако художнику постоянно приходилось сталкиваться с противоречием между внутренней и внешней формой предмета. Это напряжение передавали при помощи стихийно схваченных форм, становящихся все менее и менее конкретными, что не могло не вести к абстракционизму, усматривавшему основание для абсолютной «объективности» в заведомо субъективном начале. Предметы, представленные схематично, оказывались обозначенными, но не изображенными: общее лишало их всего частного, индивидуальное терялось в массе.

Следующей ступенью после опытов с театральными декорациями стал калигаризм. Однако кино — это искусство конкретного, тесно связанное с категориями пространства и времени, которые оно призвано воссоздать, но никак не преступать. В нем невозможно обозначить идею или концепцию только через предмет, его чувственную форму, через соотношение части и целого. Линейное изображение мира в данном случае обречено на неудачу. Единственным способом сделать фильм действительно произведением кино, а не живописи было возвращение к пластическим и архитектурным измерениям, благодаря которым предметы обретали конкретность и неповторимость. На первый взгляд, такой шаг противоречил задачам экспрессионизма. Однако, представляя предметы так, как они существуют в реальности, не имея возможности ни абстрагироваться от них, ни свести их к графическим знакам, искусство кино тем не менее нашло способ смотреть сквозь вещи. Общая атмосфера фильма, необычность тех или иных форм, придавая особый смысл среде, пейзажу или декорациям, способствовали возникновению у зрителей определенных чувств, будь то страх, тревога, беспокойство, другие отрицательные или положительные эмоции. Причем необходимые оттенки содержания достигались не в результате параллельного развития нескольких планов, то есть монтажа, а как следствие особым образом организованных отношений между предметами внутри одного плана (кадра или декорации). Они задавались изображением или даже изображаемым и раскрывали скорее пространственные, нежели временны́е отношения.

Теперь важно было не обозначить предмет при помощи знака, а включить его в качестве составной части в структуру целого, формы которого, сведенные к своим наиболее существенным признакам, получали символическое решение. Таким образом, предмет в своем реальном виде сам превращался в знак или

Толпа в панике: кадр из фильма «Голем» ГЕНРИКА ГАЛЕЕНА *и* ПАУЛЯ ВЕГЕНЕРА

символ. В зависимости от конкретного случая выразительные свойства киноэкс-прессионизма можно определить как «пластический», «архитектурный» или «реалистический» символизм. В таком понимании экспрессионизм в кино становился своеобразным отрицанием экспрессионизма в литературе и живописи. Впрочем, несмотря на разницу в средствах, общая цель оставалась та же: выразить невыразимое, показать то, что находится «за пределами внешнего мира и вещей», а именно в некоем «инфраизмерении». Речь идет о неясных желаниях, скрытых поступках, стремлении преодолеть социальные или нравственные запреты; о любых проявлениях индивидуального или коллективного бессознательного, имеющих, так сказать, метафизический характер, сама «сущность» которого скрыта от понимания, — в легендах и сновидениях обо всем этом зачастую напоминал панический страх перед неизвестностью; возникал здесь и образ смерти, получивший, как известно, широкое распространение в германской мифологии и литературе.

Соответственно изменилась общая тональность экспрессионистских фильмов, их атмосфера была теперь пронизана духом немецких сказок и преданий даже в тех случаях, когда сюжет заимствовали из совершенно иной области. В этом смысле кинематографистам было ближе творчество Каспара Давида Фридриха и Гюстава Доре, чем Нольде и Кокошки, ведь именно в фантастике эпохи романтизма смогли они почерпнуть близкие темы и приемы, решительно отказавшись от опыта экспрессионистской литературы и живописи.

Итак, вторая версия «Голема», снятая в 1920 г. Генриком Галееном и Паулем Вегенером, открыла новый этап в развитии экспрессионизма. Отказавшись от белой магии скандинавских сказаний, создатели фильма предпочли обратиться к магии черной, несомненно более близкой фаустианской душе. Основой для сюжета послужили германские предания о Валгалле, а также мессианские мифы иудаизма, в которых авторы увидели глубокий тайный смысл, истоки социальной мистики, символ коллективистских устремлений современности.

Искусно смоделированные декорации к фильму не столько напоминают архитектурные конструкции, сколько кажутся вылепленными из глины наподобие самого Голема. Грот, в котором происходит действие, символизирует плодоносящее чрево, место, где вот-вот должно произойти появление на свет священного чудовища, которое в свою очередь становится символом чаяний целого народа. Однако изначально его рождение греховно, ибо, задуманное в глубокой тайне, оно осуществилось без ведома высших сил, было украдено у вечности, подобно прометеевскому огню, и поэтому это создание, поставившее себя вне мира, замкнутое на самом себе, в конце концов не могло не обратиться против собственного создателя. Смысл этой трагедии символически отражен в таких декорациях, как, например, винтовая лестница, напоминающая раковину улитки.

Таково появление экспрессионизма в кино или, лучше сказать, киноэкспрессионизма. Его важнейшим качеством становится пластический или пространственный символизм, принимающий фрейдистский, онейроидный, эзотерический или миметический характер, восходящий в своей основе к литургическому символизму, который также основан на игре линий — стремительности вертикалей, плавности полукругов, завершенности сферы и других свойствах прямых, прерывистых, горизонтальных, диагональных и прочих линий; напряжен-

ность форм и объемов здесь также апеллирует к бессознательному и рассчитана на соответствующую реакцию.

В фильме «Усталая смерть» (Der müde Tod) на смену выпуклым, как бы вылепленным декорациям «Голема» приходят четкие контуры объемов, острых граней, плоских поверхностей. Архитектор по образованию, Фриц Ланг, как никто другой, сумел использовать освещение и архитектурные формы для организации пространства, а предметы сделались носителями атмосферы тревожности и трансцендентного смысла. Такова, например, огромная лестница, ведущая к верхней части стены, воздвигнутой смертью вокруг своих владений; ее венчает стрельчатая арка, такая узкая и высокая, что вместе они похожи на свечу. И если нижние ступени окутаны полумраком, то верхние, наоборот, ярко освещены, что лишь усиливает ассоциацию с зажженной свечой, подчеркивая тем самым лейтмотив фильма; а когда героиня, влекомая смертью, оказывается на самом верху, ее фигура вырисовывается как фитиль воображаемого пламени.

В противоположность искривленным, покосившимся винтовым лестницам, которые обычно служат символом болезни, нервного срыва, а также темных сторон человеческой души, в данном случае лестница скорее обозначает восхождение к идеалу. Более того, можно сказать, что Фриц Ланг вообще предпочитал изображать именно прямые лестницы, неважно узкие или широкие, которые в его фильмах всегда символизировали какое-либо достижение: победу, осуществление желания или надежды и т. п.

Экспрессионистская символика

В «Хронике Серого дома» (Zur Chronik von Grieshaus) образ замка с темными залами, низкими сводами, кривыми лестницами и обветшавшими стенами смоделирован наподобие декораций в «Големе»; однако особое символическое значение в этом фильме приобретает пейзаж. Унылый, печальный вид бесконечных просторов подчеркивает одиночество героев, мучимых тревожными предчувствиями и угрызениями совести, равно как и сумеречную атмосферу, которая окутывает каждого из них, подобно наброшенному на плечи пальто, раздуваемому ветром.

Как и в шведских фильмах, в «Хронике Серого дома» пейзаж прежде всего призван показать состояние души или передать, если использовать выражение Новалиса, «идеализированное телесное воплощение некой формы духа». В еще большей степени лейтмотиву фильма соответствуют стихия, ветер, ураган, мрачные развалины, поросшие колючим кустарником, густые туманы, стоячие озерные воды. Они призваны усиливать жалобную песнь братоубийственной любви, которая слышится в завываниях ветра, проносящегося по листве, по корням опрокинутых деревьев, по унылым пескам ландов, отчего эта песнь становится еще более страшной, неотступной, вызывающей в памяти слова искупительных песнопений.

Взятый за основу скандинавский импрессионизм приобретает здесь характер мрачный, безысходный, превращаясь вместе с тем в разновидность своеобразного экспрессионизма. Авторы фильма стремились показать силы природы под необычным углом зрения — крайне индивидуально и резко — так, чтобы

их особенности предстали посредством частностей. Мимолетное мгновение казалось здесь выпавшим из времени, а все предельно конкретное выступало как бесконечно абстрактное.

Языком искусства кино являются предметы, вещи, которые приобретают в зависимости от контекста дополнительное — например, символическое — значение. Их назначение, в частности, может заключаться в том, чтобы актуализировать некую идею, символами которой они являются, утверждать те или иные ценности, которые за ними стоят. Экспрессионизм очень ярко воплощает эту особенность киноискусства. Чувство или идея в нем всегда выступают функцией объекта (вещь, декорация, пейзаж), который тем значительнее, чем конкретнее и оригинальнее. И в этом существенное отличие киноэкспрессионизма от аналогичных явлений в литературе и живописи, где абстракция — результат отказа от вещности, а также схематизма, нивелирующего объекты и лишающего их индивидуальности.

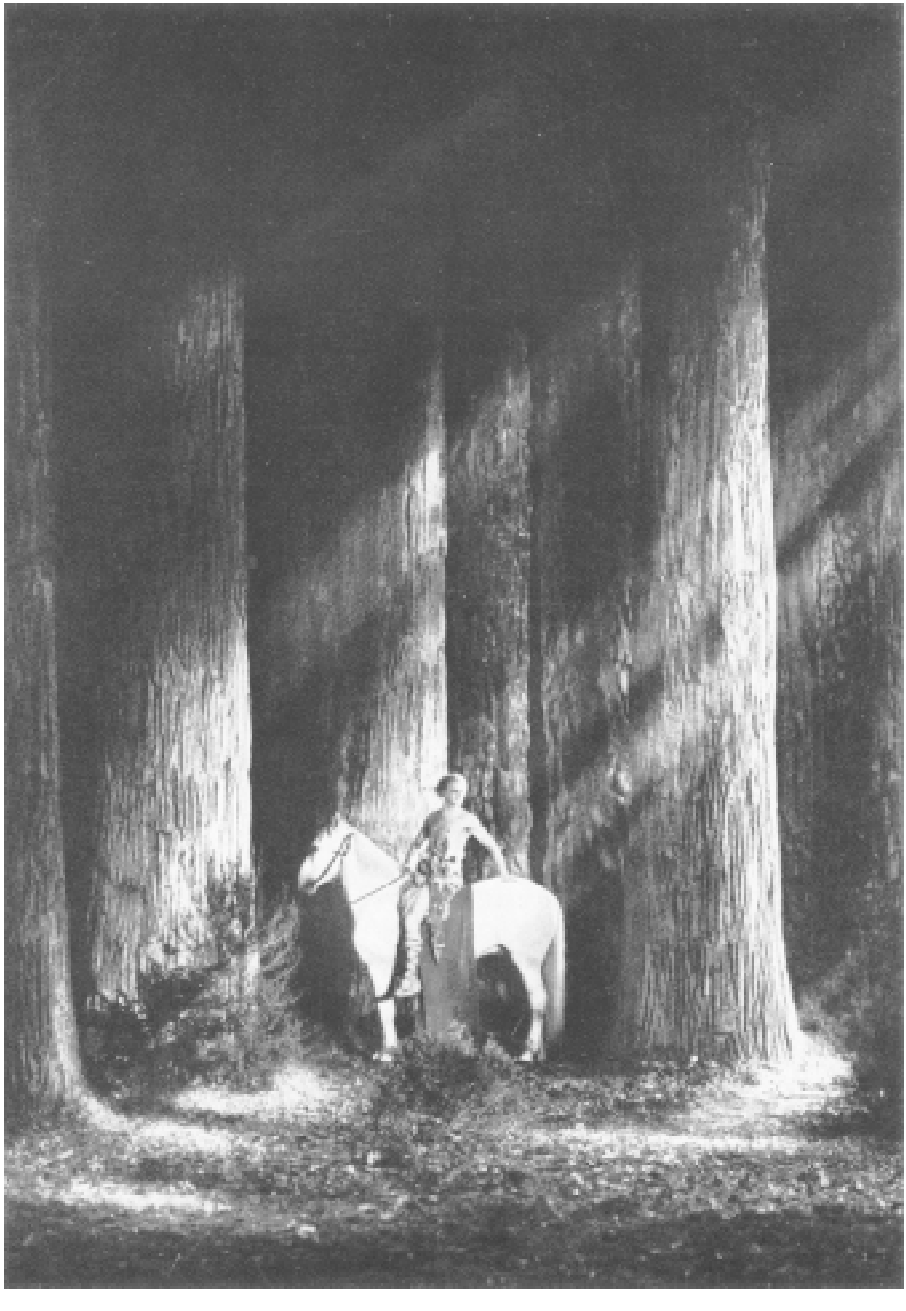
За два года до появления «Хроники Серого дома» фон Герлаха идея натурной съемки привлекла Мурнау, автора фильма «Носферату». Выбирая в качестве декораций небольшие города на берегах Рейна и Балтийского моря, все еще сохранившие свой средневековый облик, он посредством причудливых фасадов и пустынных пейзажей попытался передать атмосферу зловещих событий, показать мир скорби и одиночества, вдохнуть жизнь в застывшие предметы, погрузить происходящее в полумрак, наконец, выразить сверхъестественное в формах самой природы.

Этот фильм воспринимается как своего рода «путешествие в глубины подсознания». Здесь перед нами не просто фантастически странная среда, раздвоение человеческой личности, сгущение теней, явное влияние не столько Гофмана или Шамиссо, сколько Гёльдерлина, Новалиса и Жана Поля, а ночь души, могущественная власть мистического ужаса. Отсюда важная роль в фильме именно ночной атмосферы, подчеркивание рокового характера свершающихся событий, что и удалось достигнуть создателям ленты, использовавшим для этого не изощренные, но самые обычные средства.

Действительно, символика Мурнау основана на свойствах самих вещей, он всегда стремился выразить чувства объективно. В этом фильме режиссер еще находился под влиянием изобразительной эстетики, тем не менее символы, на которые он опирался, были сориентированы в первую очередь на сознание и разум зрителя, в отличие, скажем, от символических форм Фрица Ланга, рассчитанных на интуитивное восприятие.

Вещи зримо присутствуют, и само их наличие призвано наметить ту идею, к которой должен подвести фильм. Его задача именно в том и заключается, чтобы высветить некое обобщение. Ведь фильм — это прежде всего произведение искусства, и вещи в нем выражают главным образом то, что хотели бы выразить его создатели.

В реальной действительности вещи, безусловно, обладают функцией определенного значения, но она обусловлена лишь их внешним видом, не имеющим знакового характера. Значение, которое они приобретают, — результат случайности. И если вдруг возникает некоторое соответствие между настроением человека и состоянием природы, оно является следствием особенностей человеческого восприятия, а не каких-либо внешних причин. Унылый пейзаж может



Лес в «Нибелунгах» ФРИЦА ЛАНГА

навеять грусть, то есть мы начинаем чувствовать, что природа передает, навевает это чувство, но вовсе не является его онтологическим (бытийным) выражением. Наши переживания подобны тем, что охватывают нас, когда нам действительно грустно, но не более того.

В то же время очевидно, что если природа и может обозначать нечто метафизическое и те переживания, которые с этим связаны, то случается это достаточно редко и уловить подобные моменты непросто.

Вот почему большинство экспрессионистов, в том числе Фриц Ланг, предпочитали воссоздавать природные условия в студии, на съемочных площадках. Именно там можно было смоделировать идеальные состояния природы, иначе говоря те, что являются носителями определенной идеи; для Ланга это было тем более важно, что символика в его работах отсылала непосредственно к таким обобщенным идеям, как правосудие, справедливость, вина, месть, на которых и строился весь фильм; в этом, в частности, кардинальное отличие его творчества от фильмов Мурнау, где символический ряд был призван прежде всего создавать атмосферу, передать душевные состояния — к примеру, беспокойство или страх, — порожденные драматическим действием; к тому же он основывался на обманчивой видимости предметов и ограничивался набором значений, который им приписывался.

В «Нибелунгах» Ланга Зигфрид скачет по лесу на белом коне, его окружают мощные стволы деревьев, сквозь листву пробиваются косые лучи солнца. Лес, в котором он находится, — это не лес вообще, а вполне определенное место. Более того, здесь сводятся воедино всевозможные мотивы и представления, связанные с понятием «сумрачного леса», что делает его абстракцией, выраженной тем не менее самым конкретным и естественным способом (хотя этот лес и был сделан из железобетона).

Подобным образом и источник, бьющий из поросшей мохом скалы посреди цветущей поляны с молодыми березками по краям, становится максимально обобщенным выражением самой идеи источника, который вдобавок символизирует молодость, чистоту Зигфрида, подъехавшего к нему напиться.

Безусловно, искусственно воссозданная в павильоне природа — это всего лишь подделка, однако та полнота значений, которой она обладает, редко встречается в повседневности, а потому сконструированная действительность оказывается реальнее, чем живая природа, ведь именно она воплощает истину, воображаемые представления. Такой искусственный мир, созданный посредством разнообразных приемов, в наибольшей степени соответствовал образу легенд и сказок, который в нужном направлении подчеркивался или уточнялся создателями фильма. Среди шедевров подобного жанра, помимо фильма Фрица Ланга, можно назвать «Фауста» Мурнау.

Сущность развертываемой драмы выражалась у Ланга не только в картинах природы, но и в декорациях собора, замка и т. д. Каждый образ выстроен так, чтобы символически выразить замысел фильма, который как бы откристаллизовывался в архитектурных формах, одухотворенных, в свою очередь, драматическим содержанием.

Равновесие (нравственного, психологического, драматического начал), намеченное уже в первой части фильма, подчеркнуто симметричностью действующих лиц (симметричностью их расположения относительно вертикальной оси).

Персонажи передвигаются подобно фигурам на шахматной доске. Пластические отношения между ними — результат игры форм, светлых и темных, далеких и близких, развития событий, главных и второстепенных, которые, постоянно трансформируясь по ходу и подчеркивая конфликтный характер этого развития, вместе с тем намечают величавый ритм размеренного ритуального действа.

Примечательна в этом отношении сцена противостояния Хагена и Кримхильды: вассал, облаченный в латы и шлем, стоит, тяжело опираясь на меч, героиня выходит ему навстречу в легкой белой накидке, между ними — тяжелые Вормские ворота, они распахнуты и вместе с тем объединены трехчастной аркой портала. Так и персонажи, разъединенные враждой, принадлежат тем не менее к одному роду. Вина Кримхильды в том, что она разорвала свою связь с ним.

В другой сцене, когда Кримхильда вместе с придворными дамами подходит к гробу Зигфрида, трудно понять, то ли силуэты склоненных женщин становятся продолжением полукруглых арок свода, то ли, наоборот, линии свода как бы рождаются из складок плащей, накинутых на плечи плакальщиц.

То здесь то там, образуя правильные геометрические фигуры, стоят группы воинов, вооруженных пиками.

После смерти Зигфрида равновесие форм, о котором говорилось выше, нарушается. На первый план выступает жажда мести, действие становится более динамичным, но не за счет движения как такового, а, скорее, благодаря усилившейся, в противоположность первой части, асимметричности образов.

Создание фильма, таким образом, уподобляется решению своеобразного уравнения. Сложная игра планов, линий, объемов необходима лишь для того, чтобы передать развитие драматического действия, их функциональная значимость заранее обусловлена основополагающей идеей, перед нами — искусство формы, но сама по себе форма важна лишь в связи со своей способностью служить средством выражения в широком смысле этого слова. Фильм Ланга можно назвать наивысшим достижением «архитектурного» киноэкспрессионизма, который в своем стремлении выразить некое эзотерическое и священное значение приближается к обрядному действу.

Однако, несмотря на то что речь идет о действительно выдающемся произведении, принципы, на которых основана его эстетика, могут быть использованы лишь в исключительных случаях. Хотя фильм строится на определенном ритме, все в нем призвано фиксировать внимание зрителя на внутреннем измерении образа. Картина мира создается здесь посредством одних лишь декораций, оператор лишен возможности свободно манипулировать камерой и становится пленником декоративного фона. Вещи, показанные прежде всего с точки зрения их сущности, становятся застывшими, безжизненными. Все замирает, распадается на части.

Этот стиль, при всей его кинематографичности, которая опирается на показ действительности сквозь призму воображения, оказывается столь же непродуктивным, что и калигаризм. Живопись уступает в нем место архитектуре, но сконструированный художниками мир все равно остается «за рамками мира реального». Данное противоречие не заметно, лишь когда действие происходит, как в «Нибелунгах», в ином, свойственном только легенде измерении. Только оно и может оправдывать следование подобным принципам. По этой причине, пожалуй, наиболее успешными были именно фантастические ленты экспрессионистов.

Сад Маргариты в «Фаусте» Ф. В. МУРНАУ

Одним из шедевров декоративизма в кино стал «Кабинет восковых фигур» (Wachsfigurenkabinett), где по-барочному переплелись сон, вымысел и явь. Фантазия художника породила причудливый, построенный на крайностях и контрастах пластический образ, овеянный в то же время очарованием чистой поэзии.

В «Фаусте» Мурнау мир сверхъестественного также воссоздавался в студии. Как никому другому, ему удалось передать глубокий метафизический смысл при помощи обычных пластических средств. При съемке «Фауста» были использованы необычайно красивые декорации, тем не менее впервые решающие роли на съемочной площадке стали принадлежать режиссеру (получившему неограниченную власть) и оператору. В то же время этот фильм можно назвать «лебединой песней» символического киноэкспрессионизма, поскольку никто более, за исключением Генрика Галеена, снявшего в 1926 г. повторную версию «Пражского студента», не обращался к миру мистики и легенд.

Стремление к восхождению, безуспешные поиски света в кромешной тьме, напряжение духовных поисков, символами которых становились лестницы, то широкие и прямые, выражавшие идею священного долга, то узкие и кривые, вызывавшие ощущение тревоги; наконец, желание достичь могущества — все

Кадр из фильма «Пражский студент» ГЕНРИКА ГАЛЕЕНА

эти порывы свидетельствовали, что было неотделимо от фаустинианства, о гибельной включенности в рок, о смерти.

Тем временем авторитет Генрика Галеена постепенно стал оспариваться Карлом Майером; его творчество ознаменовало в немецком кино переход от экспрессионизма, опирающегося на легенды, к так называемому «теоретическому реализму», во многом вдохновлявшемуся идеей камерной драмы, или «кammершпиле». На смену Люциферу пришел «Дух земли» Ведекинда.

Творчество Карла Майера, одного из выдающихся сценаристов своего времени (Галеен в основном инициировал идеи и был скорее разработчиком стратегии, а не режиссером сценария), открывало для кино таких авторов, как Георг Кайзер, Газенклевер, пьесы которых, реалистичные по сюжету, символичные по замыслу, экспрессионистские по поэтике, резко отличались от произведений Шлегеля или Эйхендорфа. Благодаря Майеру игра светотени утратила свою значимость, уступая место режиссерской разработке фильма. Улица — и в немалой степени ночью — стала символом опасных соблазнов, болезненных влечений; перекрестки, мерцающие фонари, проститутки, грязные, дымные притоны, утвердили мощный интерес к предметам, к тому переливчатому, колдовскому, де-

моническому началу, которое оттеснило в сторону архитектурную символику Ланга и Мурнау. Призрачный свет и сумеречные тени, обступающие со всех сторон привычные предметы, таят в себе зов ночи, но стоит человеку откликнуться на него, отправившись на поиски чего-то нового, отличного от обыденной жизни, как его настигают разочарование и гибель. Такова излюбленная тема реалистического экспрессионизма, заявившего о себе некоторое время спустя после выхода в свет «Кабинета доктора Калигари» столь известными лентами, как «Черный ход» (Hintertreppe) Леопольда Иесснера и Пауля Лени, «Осколки» (Scherben) Лупу Пика, «Улица» (Die Strasse) Карла Грюне.

В фильме «Сочельник» Лупу Пика отчетливо просматриваются черты психологического натурализма, однако жизнеподобен только сюжет, форма же его подачи и стилистика исключительно экспрессионистские. Действие непродолжительно, но особое внимание привлекает среда, в которой оно разворачивается: жизнь завсегдатаев питейного заведения, пропитавшегося тяжелым запахом пива и дыма; ей противопоставлен внешний мир, представленный образами-символами (неспокойное море, грозовое небо, мрачное кладбище, пустынные ланды). Именно они заставляют задуматься о вечном ходе вещей, сиюминутным проявлением которого становится показанная драма.

Пытаясь раскрыть индивидуальную психологию при помощи нарочитого символизма, показывая события в свете простейшей реакции на них, представ-

Кадр из фильма «Осколки» ЛУПУ ПИКА

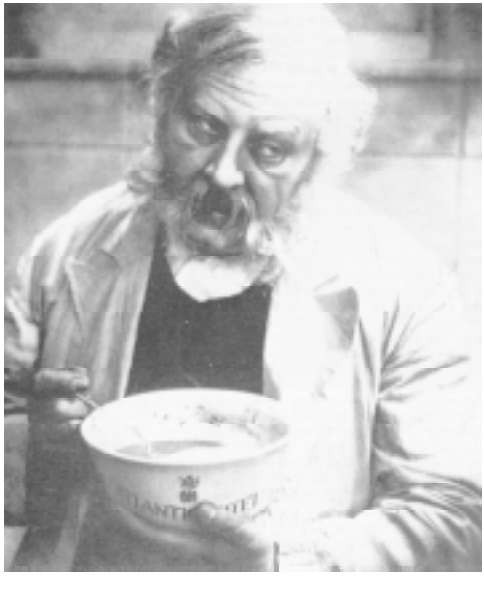
ляя предельно схематичные характеры в исключительных обстоятельствах, Лупу Пик и его последователи создали школу, которую лишь условно можно назвать реалистической. Им казалось, что, стилизуя соответствующим образом персонажи и сюжет, они следуют законам психологического реализма, тогда как их установки вели в противоположном направлении.

В чем-то они были правы: экспрессионизм этих «каммершпиле» неотрывен от поэтизации реальности и связанных с ней психологизмом и реалистичностью непосредственного. И здесь снова первым многое сделал Мурнау.

Воспользовавшись сценарием Карла Майера, первоначально написанным для Лупу Пика, он снял фильм, по праву принадлежащий к шедеврам немого кино. Ему удалось достигнуть столь прочного единства формы и содержания, что они не просто неотъемлемы друг от друга, но даже немыслимы друг без друга, а это в кино в принципе случается крайне редко.

В основе сюжета «Последнего человека», как и многих других фильмов «каммершпиле», — «кусок жизни», выхваченный из реального времени и пространства. Казалось бы, описанные события настолько малоинтересны, что и фильм обречен на заурядность. Однако Мурнау сумел превратить эту незамысловатую историю в настоящую поэму, в которой увиденная им реальность насквозь символична и в то же время почти всегда правдоподобна (исключение составляет, пожалуй, финальный эпизод, что является частью режиссерского замысла).

Еще раз подчеркнем: взгляд на реальность в этом фильме далек от претензии на объективность. Представленный образ действительности тщательно продуман, выверен, в нем нет ничего случайного. Любой жест, любой предмет несут в себе определенное значение. Декорации, изображающие место действия



Эмиль Яннингс
в фильме «Последний человек»
Ф. В. МУРНАУ

— гостиницу, площадь, улицы, пригород, — стилизованы таким образом, чтобы служить средством максимальной выразительности. Строго соответствуя сюжету, каждая деталь, данная предельно рельефно, лишь намечает смысл происходящего. Обо всем рассказывается как бы опосредованно, собственно развитие действия отсутствует. Самые обычные элементы обстановки — вращающиеся двери, лифты, зеркала и, конечно, великолепная с золотыми галунами ливрея швейцара, покрикивающего на посыльных и отдающего распоряжения при входе в отель, — становятся здесь символами.

Итак, очевидно, что социальный реализм в «Последнем человеке» выражен исключительно символическими средствами, да и сама проблематика фильма, лишенная каких-либо метафизических устремлений, связана скорее с решением психологических, нежели идеологических задач. Благоговейное отношение к ливрее выявляет прежде всего соотношение между понятиями «быть» и «казаться», скрытое за внешними социальными различиями. Ливрея в глазах окружающих — и самого швейцара — это и есть выражение сути его существования, олицетворение его значимости, респектабельности, достоинства; без нее герой сразу теряет все. Он становится тем, кем на самом деле является. Но что же он собой представляет? Оказывается, что без внешних признаков оценить его суть никому не под силу, даже самому герою, чьи помыслы и стремления к идеалу сосредоточены на олицетворявшем его некогда предмете, в обладании которым ему видится весь смысл жизни, что лишь подчеркивает очевидную убогость его собственного Я. Проблема, поставленная создателями фильма, хотя и затрагивает некоторые социальные аспекты, в значительной степени относится все-таки к области психологии, и ее решение возможно не на путях воссоздания иллюзии объективной реальности и ее контекстов, а лишь символическими средствами.

В заключение отметим еще раз, что в основе киноэкспрессионизма лежит стремление к абстракции, но оно обречено на неудачу, если ограничивает себя лишь формальным решением абстрактных задач. Абстрактное в киноэкспрессионизме невозможно без конкретного: вымышленные обстоятельства (или сны), правдоподобно представленные, всегда символичны, чего никогда не скажешь о персонажах, сюжете, мире, которые выступают воплощением всяких априорных символов. Мурнау в «Последнем человеке» удалось избежать противоречий, которые так и не смог преодолеть Лупу Пик, из-за того, что в своих образах искал эквиваленты своего рода предустановленных идей. Мурнау же стилизовал саму реальность, добиваясь символического значения исключительно благодаря отбору деталей, системе соотношений. Разница между ними в том, что одному был ближе литературный подход и приоритет тех или иных концепций, другой же следовал законам кинематографа и говорил языком предметов.

ВАРМ Герман (1889—1970). В 1910—1914 гг. художник-декоратор дюссельдорфского «Шаушпильхауз». Один из первых немецких художников кино, наряду с Робертом Дитрихом и Клаусом Рихтером. Дебютировал в 1912 г. Автор декораций к фильмам «Голубая мышь», «Другой», «История тихой мельницы» (1912—1914). Во время войны познакомился с Вальтером Рейманом, Робертом Херлтом, Вальтером Рёригом, с которыми работал в армейском театре. В 1918 г. повлиял на их решение работать в кино. Участвовал в создании декораций к фильмам «Кабинет доктора Калигари», «Чума во Флоренции», «Призрак», «Пражский студент», «Процесс Жанны д'Арк».

Кадр из фильма «Пражский студент». Сценарий ГЕНРИКА ГАЛЕЕНА *и* ПАУЛЯ ВЕГЕНЕРА. *1913*

ВЕГЕНЕР Пауль (Бишдорф, Пруссия, 11.12.1874 — Берлин, 13.9.1948). Изучал право и философию во Фрейбурге и Лейпциге. Дебютировал в городском театре Ростока. Работал в театре Лейпцига. В 1906 г. — благодаря участию своего учителя Рудольфа Шильдкраута — был приглашен в берлинский «Дёйчес театер» Макса Рейнхардта в Берлине. В течение десяти лет вместе с Александром Моисси, Альбертом Бассерманом, Вернером Крауссом являлся одним из ведущих актеров театра. Начал работать в кино в 1913 г. Пауль Вегенер был не только одним из первых немецких теоретиков кино, но и, подобно датским режиссерам, выдающимся предшественником киноэкспрессионизма.

Его первая работа носила название «Соблазненные», но настоящий успех пришел после фильма «Пражский студент», открывшего новую эру в истории немецкого кино. Вместе с такими фильмами, как «В морских глубинах» (режиссер Курт Штарк, 1912), «Остров блаженных» (режиссер Макс Рейнхардт, 1913), «Черный дракон» (режиссер Стеллан Рийе, 1913), эта картина положила начало развитию фантастической линии в немецком киноэкспрессионизме.

В 1914—1921 гг. Вегенер снял еще несколько мистико-фантастических фильмов совместно с Генриком Галееном и Рохусом Глизе, предвосхитив творчество Фрица Ланга и Мурнау. Вместе с женой Лидией Залмоновой он исполнил в них несколько главных ролей.

Основные фильмы:

«Пражский студент» (Der Student von Prag), сценарий Генрика Галеена и Пауля Вегенера по произведению Ганса Хайнца Эверса, режиссер Стеллан Рийе, декорации Роберта Дитриха и Клауса Рихтера, оператор Гвидо Зеебер. В ролях — Пауль Вегенер, Лидия Залмонова, Джон Готтоут, Грета Бергер, Лотар Кёрнер, Фриц Вайдеман (Дёйче биоскоп, 1913).

«Голем», сценарий Генрика Галеена, режиссеры Генрик Галеен и Пауль Вегенер, декорации Рохуса Глизе и Роберта Дитриха, оператор Гвидо Зеебер, в ролях — Пауль Вегенер, Лидия Залмонова, Альберт Штайнрюк, Карл Эберт, Джон Готтоут (Дёйче биоскоп, 1914).

Действие фильма происходит во времена правления Рудольфа II Габсбурга (О. Ге-

бюр). Однажды раввин Лев (А. Штайнрюк), изучая Каббалу, наткнулся на упоминание о том, что спасти еврейский народ от извечных притеснений и тирании можно, оживив глиняную статую по имени Голем. Однако сделать это под силу лишь Агасферу, который с помощью волшебного знака должен вдохнуть жизнь в Голема. Желая внушить страх могущественному правителю, раввин вместе с глиняным исполином (П. Вегенер) отправился в императорский дворец. Увы, его ожиданиям не суждено было сбыться: ослепленный собственным могуществом, Голем обратился против своих создателей и, став грозой обитателей гетто, крушил все, что попадалось на пути, сея повсюду смерть и разрушения. Так продолжалось до тех пор, пока в нем неожиданно не пробудилось нежное чувство. Увидев на улице прелестную девчушку, Голем захотел поднять ее на руки, но, играя, она сорвала магическую звезду у него с груди. Тотчас волшебство рассеялось и глиняный человек рассыпался на тысячи осколков.

Кадр из фильма «Голем». 1920

Кадр из фильма «Крысолов из Гамельна». 1916

«Крысолов из Гамельна» (Der Rattenfänger von Hameln), сценарий Генрика Галеена, режиссеры Рохус Глизе и Пауль Вегенер, операторы Гвидо Зеебер и Фридрих Фугльзанг; в ролях — Пауль Вегенер, Лидия Залмонова, Вильгельм Дитерле, Якоб Тидтке (Унион фильм, 1916).

«Человек, потерявший тень» (Der Verlorene Schatten), сценарий Пауля Вегенера по повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемеля», режиссер Рохус Глизе, декорации Курта Рихтера, оператор Карл Фрёйнд, в ролях — Пауль Вегенер, Лидия Залмонова, Ханнес Штурм, Грета Шрёдер, Вернер Шок (Унион Уфа, 1921).

«Черный дракон» (Der schwarze Nisse), сценарий Генрика Галеена, режиссер Стеллан Рийе, оператор Аксель Грааткьяер, в ролях — Пауль Вегенер, Лидия Залмонова, Генрик Галеен, Олаф Фёнсс (Дёйче биоскоп, 1913).

ВИНЕ Роберт (Заску, Саксония, 1881 — Париж, 17.7.1938). Вырос в семье актеров, изучал философию, работал в Дрезденском театре, с 1908 г. режиссер «Лессинг-театер» в Берлине. Дебютировал в кино как актер и сценарист; вместе с братом Конрадом Вине и другом Вальтером Турчинским сотрудничал с венской фирмой «Заша фильм». С 1914 по 1928 г. писал сценарии к фильмам Макса Мака, Эмиля Альбеса, Карла Фрёлиха, Рудольфа Бибраха и Конрада Вине. Главные роли в этих фильмах исполнила Хенни Портен. С 1914 по 1938 г. снял более 50 картин. Известность ему принес фильм «Кабинет доктора Калигари», во многом предвосхитивший появление экспрессионизма. Несмотря на успех, Роберт Вине оставался довольно посредственным режиссером. Вероятно, его главный талант заключался в умелом руководстве сотрудниками киностудии, так что первый шедевр режиссера так и остался единственным; других подобных работ ему создать не удалось. Основные фильмы 1919—1923 гг. сняты в большей или меньшей степени под влиянием «калигаризма».

«Бедная Ева» (Arme Eva), сценарий Роберта Вине и Артура Бергера по роману «Фромон-младший и Рислер-старший» Альфонса Доде, оператор Карл Фрёйнд, в ролях — Эрна Морена, Эмиль Яннингс, Теодор Лоос, Герман Тимиг, Александр фон Анхальфи (Месстер фильм, 1914); в широкий прокат выпущен в 1916 г. в связи с событиями Первой мировой войны.

«Генуине», сценарий Карла Майера, декорации Цезара Клейна и Вальтера Реймана, оператор Вилли Хамайстер, в ролях — Андра Ферн, Ганс фон Твардовский, Льюис Брейди, Гаральд Паульсен, Эрнст Гронау, Джон Готтоут, Альберт Беннефельд (Декла биоскоп, 1920).

«Ночь королевы Изабо» (Die Nacht der Königin Isabeau), сценарий Роберта Вине, декорации Роберта В. Танненберга, оператор Вилли Хамайстер, в ролях — Андра Ферн, Александр Моисси, Фриц Кортнер, Джон Готтоут, Ганс фон Твардовский, Харальд Паульсен, Лотар Мютель, Эльза Вагнер, Альберт Линд (Декла биоскоп, 1920).

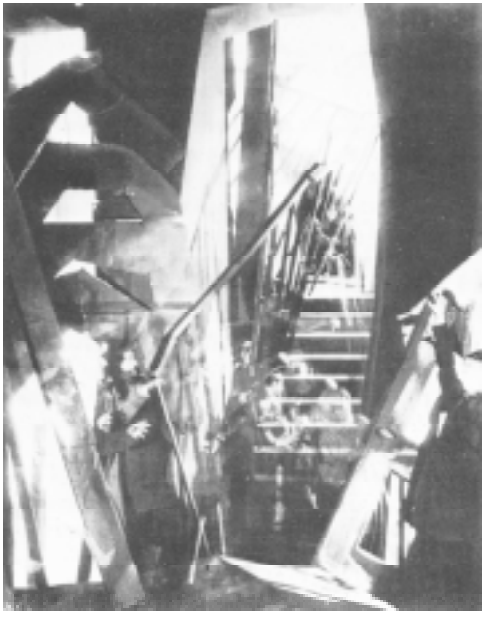
«Женская месть» (Die Rache einer Frau) (Вера Корали, Борис Михайлов, Ольга Энгль, 1921). *«Игра с огнем»* (Das Spiel mit dem Feuer) (Диана Каренне, Василий Вронский, Ганс Юнкерман, 1921). *«Девушка из ада»* (Die Höllische Magd) (Осип Рунич, Tea Кастен, 1922).

«Кукольник» (Der Puppenmacher von Kiang-Ning), сценарий Карла Майера, декорации Цезара Клейна, оператор Вилли Хамайстер, в ролях — Вернер Краусс, Лиа Айбеншютц, Люси Мангейм, Георгий Юровский, Осип Рунич, Юлиус Фалькенштейн, Ойген Рекс, Александр Александровский, Ганс Швайкарт, Фриц Ахтерберг (Лионардо-Ньюмен прод., 1923).

«Кабинет доктора Калигари» (Das Kabinett des Dr. Caligari), сценарий Карла Майера и Ганса Яновица, декорации Германа Варма, Вальтера Рёрига, Вальтера Реймана, оператор Вилли Хамайстер, в ролях — Конрад Фейдт, Вернер Краусс, Лиль Даговер, Фридрих Фехер, Ганс фон Твардовский, Рудольф Клейн-Рогге, Рудольф Леттингер (Декла биоскоп, 1919).

После того как друг главного героя погибает при странных обстоятельствах, Фрэнсис (Ф. Фехер) попадает в дом умалишенных, поскольку не в силах более отличить действительное от воображаемого. Директор психиатрической клиники кажется ему доктором Калигари, фокусником из ярмарочного балагана (В. Краусс). Одной из обитательниц клиники (Лиль Даговер) он рассказывает историю знакомства с доктором и медиумом Цезарем (Конрад Фейдт). По его словам, повинуясь гипнотической силе Калигари, Цезарь убил его друга (фон Твардовский), а затем и невесту (Лиль Да-

Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари»



Кадр из фильма «Раскольников»

говер), после чего заключил самого Фрэнсиса в свою клинику. Услышав этот рассказ, врач понимает причину болезни пациента и готов его вылечить.
«Раскольников», сценарий Роберта Вине по роману «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, декорации Андрея Андреева, оператор Вилли Хамайстер, в ролях — Григорий Хмара, Алла Тарасова, Елизавета Скульская, Сергей Комиссаров, Мария Германова, Вера Орлова, Павел Павлов, Иван Берсенев, Андрей Шилинский, Михаил Тарханов, Мария Крыжановская, Петр Шаров (Лионардо-Ньюмен прод., 1923).

С приходом к власти нацистов Вине эмигрировал во Францию, где снял свой последний фильм «Ультиматум». Умер во время работы над фильмом, который был закончен другим режиссером-эмигрантом Робертом Зиодмаком.

ГАЛЕЕН Генрик (Чехословакия, 1882—1949). Работал в театрах Швейцарии и Германии, в том числе в театре Макса Рейнхардта, занимался журналистикой, в 1910 г. дебютировал в кино, став секретарем и ассистентом Ганса Хайнца Эверса, директора концерна ПАГУ (Projektions-Aktien-Gesellschaft-Union), объединившего «Унион фильм» (Пауль Давидзон), «Дёйче биоскоп» (Жюль Гринбаум и Шлейсснер) и «Витаскоп» (Гринбаум). При поддержке Эверса начал ставить фильмы и писать сценарии. Его основной вклад в развитие немецкого киноэкспрессионизма выразился в том, что он вместе с Паулем Вегенером одним из первых использовал в своих фильмах сюжеты фантастических легенд. Генрик Галеен является автором сценариев к большинству фильмов Пауля Вегенера, Стеллана Рийе, Рохуса Глизе, упомянутых ранее, и к фильмам «Носферату» (режиссер Ф. В. Мурнау, 1922) и «Кабинет восковых фигур» (режиссер Пауль Лени, 1924).

В качестве режиссера Галеен снял следующие фильмы:

«Голем» (сорежиссер П. Вегенер, 1914).
«Ганс Тритц в стране Шларафия» (сорежиссер П. Вегенер, 1917).
«Юдит Трахтенберг», автор сценария и режиссер Генрик Галеен, в ролях — Эрна Морена, Эрнст Дёйч, 1919.
«Пражский студент» (Der Student von Prag), автор сценария и режиссер Генрик Галеен, по произведению Ганса Хайнца Эверса, декорации Германа Варма; операторы Гюнтер Крампф, Эрих Ницшман, в ролях — Конрад Фейдт, Вернер Краусс, Агнес Эстергази, Элиза Ла Порта, Фердинанд фон Альтен, Фриц Альберти, Эрих Кобер, Сильвия Торф, Макс Максимилиан (Зокаль фильм, 1926).

ГЕРЛАХ Артур фон (Австрия, 1879—1925). Режиссер в Венской опере, руководитель нескольких экспериментальных театров, ученик Макса Рейнхардта, Артур фон Герлах, как и Леопольд Иесснер, Бертольд Фиртель, Рихард Вайхерт, Фридрих Холлендер, является одним из крупнейших режиссеров-экспрессионистов. Его творчество из-за своей кратковременности не получило широкую известность. В кино фон Герлах начал работать довольно поздно, сняв в 1922 г. свой первый фильм «Ванина», а в 1924 г. — «Хронику Серого дома» (Zur Chronik von Grieshaus). Умер он неожиданно, в 1925 г., во время работы над фильмом «Принц Гомбургский» по пьесе Клейста, который так и остался незаконченным. Внезапная смерть фон Герлаха стала большой потерей для немецкого кино, его фильмы вошли в историю кинематографа наравне с картинами Ланга и Мурнау. Подобно «Фаусту» и «Нибелунгам», мрачная романтическая «Хроника Серого дома» признана шедевром фантастического экспрессионизма.

«Ванина» (Vanina oder die Galgenhochzeit), сценарий Карла Майера по произведению Стендаля, декорации Вальтера Реймана, оператор Фридрих Фугльзанг, в ролях — Аста Нильсен, Пауль Вегенер, Пауль Гартман, Бернхард Гёцке, Георг Александер, Рауль Ланге (Терра фильм, 1922).
«Хроника Серого дома» (Zur Chronik von Grieshaus), сценарий Теа фон Гарбоу и Карла Майера по произведению Теодора Шторма, декорации Ганса Пёльцига, Вальтера Рёрига, Роберта Херлта, операторы Фриц Арно Вагнер и Карл Древс, в ролях — Пауль Гартман, Лиль Даговер, Рудольф Форстер, Артур Краусснек, Рудольф Ритнер, Гертруде Велькер, Гертруде Арнольд, Йозеф Петерханс, Ганс Петер Петерханс (УФА, 1925).
Престарелый отец, хозяин Серого дома, выказывает расположение лишь одному из своих сыновей — Генриху (П. Гартман), другому же, Детлеву (Р. Форстер), велит покинуть замок вместе с женой. Генрих

АРТУР ФОН ГЕРЛАХ

Декорации к фильму «Хроника Серого дома». 1925

женится на дочери камердинера — Барбль (Лиль Даговер). После смерти отца сыновья ссорятся из-за наследства. Генрих убивает брата на дуэли и бежит из замка. Его жена умирает во время родов. Несколько лет спустя мучимый угрызениями совести Генрих возвращается, чтобы забрать сына у вдовы Детлева и объявить его наследником Серого дома. Обретя наконец покой и счастье, он умирает, оставляя замок новому владельцу.

ГЛИЗЕ Рохус (Берлин, 1891—1978). Художник-декоратор и режиссер; в 1913—1918 гг. работал художником в Немецком Камерном театре в Берлине; в 1915—1923 гг. был сорежиссером Пауля Вегенера. Ему принадлежат декорации к фильмам «Рихард Хуттер» (режиссер Георг Буркхардт, 1914), «Александра» (Alexandra; режиссер Тео Бувмейстер, 1922), «Борьба за себя» (Der Kampf ums Ich; режиссер Генрих Брандт, 1922), «Братья» (Brüder; режиссер Эмиль Кюне, 1923), а также к фильмам Мурнау «Выжженная земля», «Изгнание», «Сокровища великого герцога». В 1927 г. Рохус Глизе вместе с Мурнау уехал в США, где создал декорации к его фильму «Восход солнца»; в 1928—1945 гг. был художником театра и кино в США. В 1945—1950 гг. руководил «Ландестеатер» в Потсдаме. В качестве режиссера Глизе снял несколько фильмов, в том числе «Малярия», сценарий и декорации — Рохуса Глизе, в ролях — Аделе Зандрок, Фридрих Кюне, 1919.

ГРЮНЕ Карл (Вена, 22.1.1890 — 1962). Актер, ученик Макса Рейнхардта, Карл Грюне начал работать в кино с 1920 г. Сам он рассказывал, что желание снимать фильмы зародилось у него во время войны: необходимость изъясняться с иностранными солдатами заставляла его приглядываться к их жестам, и тогда он впервые задумался над возможностью создания особого языка экранной пластики, столь же доступного, как обычная разговорная речь. Грюне получил известность благодаря фильму «Улица» (Die Strasse, 1923), имевшему шумный успех. По утверждению историка кино Жоржа Садуля, эта картина стала «исключением в его бесславной карьере». Особый интерес фильму придает тема соблазнов большого города — одна из любимых тем экспрессионистов. Сти-

Кадр из фильма «Улица» (сценарист КАРЛ ГРЮНЕ, *декорации К. Георге и Л. Мейднера)*

листика фильма двусоставна: игра актеров свидетельствует о влиянии экспрессионизма, в то время как декорации последовательно реалистичны.

«Улица» (Die Strasse), сценарий Карла Грюне, декорации Карла Георге и Людвига Мейднера, в ролях — Эйген Клёпфер, Ауд Эгеде Ниссен, Леонард Хаскелл, Люси Хёффлих.

Главный герой, небольшого достатка мещанин, человек скромный и домосед (Э. Клёпфер), однажды вечером, вглядываясь в игру теней на потолке комнаты, вдруг ощущает острое желание приобщиться к жизни улицы и ее тайнам. Покинув свое убогое жилище, он открывает целый мир, о существовании которого даже не догадывался, мир, полный соблазнов. Он чувствует, что устоять невозможно, и пускается в пучину приключений: знакомится с проституткой (А. Э. Ниссен), отправляется вслед за ней в притон, где проигрывает все деньги и к тому же становится случайным соучастником убийства. Подавленный, он возвращается домой лишь под утро. Уютное однообразие его мирка теперь кажется ему привлекательным, и он с радостью обнаруживает, что и жена, и домашние тапочки, и даже горячий суп терпеливо ожидали его еще с вечера.

ЗЕЕБЕР Гвидо (Хемниц, 1879 — Берлин, 1940). Сын одного из первых фотографов Клеменса Зеебера, занимался изучением фотохимии. В 1908—1912 гг. руководил фотолабораторией д-ра Шлёйсснера во Франкфурте, в 1912—1913 гг. работал у режиссеров Урбана Гада и Хольгера Мадзена в фирме «Унион фильм А. Г.», в 1914—1918 гг. был техническим директором фирмы «Дёйче биоскоп». Сотрудничал с Паулем Вегенером, Стелланом Рийе, после 1918 г. — с Лупу Пиком, Г. В. Пабстом.

ИЕССНЕР Леопольд (Кёнигсберг, 3.3.1878 — Лос-Анджелес, 13.12.1945). Актер и режиссер в театрах Гамбурга и Кёнигсберга, руководитель берлинского «Штаатстеатер», Иесснер, наряду с Максом Рейнхардтом, Юргеном Фелингом, Рихардом Вайхертом, Бертольдом Фиртелем, может быть назван одним из выдающихся немецких режиссеров 1910—1930 гг. Он известен прежде всего как театральный деятель, в кино работал мало. Его фильмы, снятые во многом под влиянием театральной эстетики, принадлежат немецкому киноэкспрессионизму двадцатых годов.

«Фрёкен Юлия» (Fräulin Julie), сценарий Феликса Баша по пьесе Стриндберга; сорежиссер Феликс Баш, декорации Роберта Херлта и Вальтера Рёрига, оператор Теодор Шпаркуль, в ролях — Аста Нильсен, Вильгельм Дитерле, Феликс Баш, Кэте Дёрш (Освальд фильм, 1921).

«Черный ход» (Hintertrepe), сценарий Карла Майера, сорежиссер и декоратор Пауль Лени, операторы Карл Хассельман и Вил-

ЛЕОПОЛЬД ИЕССНЕР

Кадр из фильма «Дух земли».
Сценарий КАРЛА МАЙЕРА
по пьесе Ф. Ведекинда

ли Хамайстер; в ролях — Хенни Портен, Фриц Кортнер, Вильгельм Дитерле (Глория фильм, 1921).
«Дух земли» (Erdgeist), сценарий Карла Майера по произведению Ф. Ведекинда, декорации Роберта Неппаха, оператор Аксель Грааткьяер, в ролях — Аста Нильсен, Альберт Бассерман, Генрих Георге, Рудольф Форстер, Александр Гранах, Альва Шён, Карл Эберт (Освальд фильм, 1923).

ЛАНГ Фриц (Вена, 5.12.1890 — Лос-Анджелес, 2.8.1976). Как и его отец, намеревался стать архитектором, учился в Высшем инженерном училище в Вене, в Академии художеств в Мюнхене. В 1911—1914 гг. путешествовал по Востоку, жил в Париже, работал художником-графиком в одной из немецких газет. С началом войны был арестован французами, но бежал; по возвращении в Вену служил в австрийской армии. За время службы четыре раза был ранен, затем уволился в запас. Свободное время использовал для того, чтобы рисовать декорации и ставить спектакли в «Театре армии», одновременно начал писать рассказы и повести. В 1917 г. Фриц Ланг познакомился с писательницей Теа фон Гарбоу, а через нее — с продюсером Эрихом Поммером. Им было написано несколько сценариев к фильмам Джоэ Мая, а затем и некоторых других режиссеров: «Свадьба в клубе эксцентриков» (Die Hochzeit im Ekzentrik Klub, режиссер Джоэ Май, 1917), «Хильде

ФРИЦ ЛАНГ

Варрен и смерть» (Hilde Warren und der Tod, режиссер Джоэ Май, 1917), «Чума во Флоренции» (Pest in Florenz, режиссер Отто Рипперт, 1919), «Женщина с орхидеями» (Die Frau mit den Orchideen, режиссер Отто Рипперт, 1920), «Индийская гробница» (Das Indische Grabmal, режиссер Джоэ Май, 1931). Уже в этих фильмах появились темы рока, судьбы, вины, характерные для всего творчества Фрица Ланга.

Знакомство с Рудольфом Мейнертом, художественным директором фирмы «Декла», руководителем которой был Эрих Поммер, повлияло на его решение заняться режиссурой. В 1919 г. Фриц Ланг дебютировал в новом качестве. Он снял фильмы «Господин любви» (Der Herr der Liebe); в ролях — Карл де Фогт, Гильда Лангер, Рессель Орла, Эрика Унру и «Темная личность» (Halbblut); в ролях — Карл де Фогт, Рессель Орла, Гуннар Толнес, Гильда Лангер.

Среди наиболее выдающихся фильмов этого периода можно назвать следующие:

«Усталая смерть» (Der müde Tod), сценарий Теа фон Гарбоу, декорации Германа Варма, Роберта Херлта, Вальтера Рёрига, операторы Фриц Арно Вагнер и Эрих Ницшман, в ролях — Бернхард Гёцке, Лиль Даговер, Вальтер Янссен, Ганс Штернберг, Карл Рюккерт, Макс Адальберт, Карл Платен, Георг Джон, Герман Пиха, Пауль Рекхофф (Декла биоскоп, 1921).

Кадр из фильма «Усталая смерть»

Кадр из фильма «Нибелунги. Смерть Зигфрида»

Совершая свое бесконечное путешествие по стране живых, Смерть (Б. Гёцке) похищает у девушки (Лиль Даговер) ее жениха (В. Янссен). В отчаянии та молит вернуть ей возлюбленного. В ответ Смерть протягивает три свечи, которые вот-вот должны погаснуть. Если хотя бы одна из них не сгорит дотла, желание будет исполнено. Одну за другой проживает девушка три разные жизни: в «Тысяче и одной ночи» в Багдаде, в Венеции Борджиа, в Китае времен династии Мин. Но каждый раз Смерть оказывается сильнее. Тогда героиня приносит в жертву собственную жизнь и в загробном мире соединяется с возлюбленным: в конце концов Любовь побеждает Смерть.

«Нибелунги. Смерть Зигфрида» (Siegfrieds Tod), сценарий Фрица Ланга и Теа фон Гарбоу по «Песни о Нибелунгах» Вольфрама фон Эшенбаха, «Саге о Сигурде» и «Саге о Вёльсунге», декорации Отто Хунте, Эриха Кеттельхута и Карла Фольбрехта, операторы Карл Хофман и Гюнтер Риттен, костюмы Герд Гудериан, в ролях — Пауль Рихтер, Маргарет Шён, Ханна Ральф, Бернхард Гёцке, Теодор Лоос, Ганс Адальберт фон Шлеттов, Георг Джон, Гертруде Арнольд, Эрвин Бисвангер (УФА, 1923).

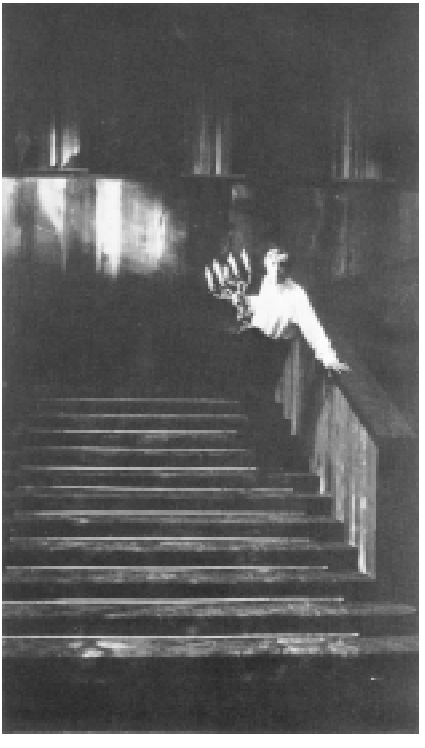
Победив дракона, Зигфрид (П. Рихтер) прибывает ко двору бургундского короля

(Т. Лоос) и собирается жениться на его дочери Кримхильде (М. Шён). Однако героя изводит ревностью Брунхильда (Х. Ральф), сама надеявшаяся стать его супругой, и ненавидит верный слуга короля Хаген (Г. А. фон Шлеттов), убежденный в его вероломстве. Он подстраивает убийство Зигфрида во время охоты.

«Нибелунги. Месть Кримхильды» (Kriemhilds Rache), те же исполнители, к которым присоединился Рудольф Клейн-Рогге (УФА, 1924).

Желая отомстить тем, кто, по ее мнению, виновен в смерти Зигфрида, Кримхильда выходит замуж за Аттилу, и, по ее наущению, неистовые орды гуннов уничтожают бургундское королевство.

«Доктор Мабузе»: часть первая — «Доктор Мабузе игрок», часть вторая — «Завещание доктора Мабузе», сценарий Теа фон Гарбоу по роману Норберта Жака, декорации Отто Хунта, оператор Карл Хофман, в ролях — Рудольф Клейн-Рогге, Альфред Абель, Ауд Эгеде Ниссен, Гертруде Велькер, Бернхард Гёцке, Лиль Даговер, Пауль Рихтер, Георг Джон, Ганс Адальберт фон Шлеттов, Адель Зандрок (Декла-Ульштайн-УФА, 1923).



Кадр из фильма «Доктор Мабузе»

Кадр из фильма «Метрополис»

«Метрополис» (Metropolis, 1926).

Огромный город-завод населен рабочими, которые, не желая больше оставаться рабами, собираются поднять бунт. Их удерживает девушка по имени Мария (Б. Хельм), так как только ей известно, что в случае мятежа все погибнут. Ротван, ученый-нигилист, олицетворяющий дух разрушения (Р. Клейн-Рогге), создает робота, внешне напоминающего Марию, который обращается к народу с призывом к мятежу. Защитником подземного города рабочих становится бригадир (Г. Георге). Избежать кровавой бойни и наводнения удается благодаря вмешательству Фредера (Г. Фрёлих), сына одного из хозяев города Фредерзена (А. Абель), который влюблен в Марию. Все становится на свои места: любящее сердце сумело примирить разум и жажду действий.

В 1933 г. Геббельс предложил Фрицу Лангу возглавить немецкую кинопромышленность. Отвергнув это предложение, режиссер уехал во Францию.

Его жена, Теа фон Гарбоу, поддерживавшая Гитлера, не последовала за ним; в 1934 г. Фриц Ланг получил развод и эмигрировал в США, где пытался продолжить творческую карьеру. В 60-е гг. он остался без работы, много болел, умер в Лос-Анджелесе.

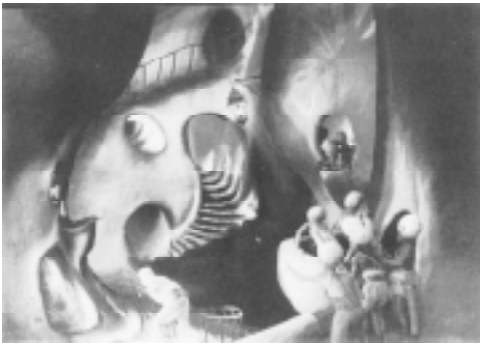
ЛЕНИ Пауль (Штутгарт, 8.7.1885 — Лос-Анджелес, 2.9.1929). Собирался стать художником, был близок к журналу «Штурм», еще в юности заинтересовался профессией художника-декоратора. Сотрудничал с Максом Рейнхардтом, затем работал в кино и вскоре стал известен как один из лучших художников театра и кино начала века. В 1916 г. состоялся его дебют в качестве кинорежиссера. В 1921—1929 гг. Лени снял несколько экспрессионистских фильмов, имевших большой успех. Одной из наиболее ярких работ стал, в частности, фильм «Кабинет восковых фигур», где тщательно продуманный сюжет сочетался с элементами психоанализа. До 1927 г. продолжал работать как художник кино. Его первые работы строились на детективной и фантастической основе, что постепенно привело его к экспрессионизму.

Основные фильмы:

«Кабинет восковых фигур» (Das Wachsfigurenkabinett), сценарий Генрика Галеена, декорации Пауля Лени и Эрнста Штерна, оператор Хельмар Лерски, в ролях — Эмиль Яннингс, Конрад Фейдт, Вернер Краусс, Вильгельм Дитерле, Ольга Беляева, Джон Готтоут (Нептун фильм, 1924).

Хозяин ярмарочного балагана, в котором выставлены восковые фигуры (Дж. Готтоут), приглашает молодого поэта (В. Дитерле) написать рассказ о жизни некоторых из них. В воображении юноши причудливым образом оживает Гарун аль Рашид (Э. Яннингс), Иван Грозный (К. Фейдт) и Джек-потрошитель (В. Краусс). Каждому из них в фильме посвящен отдельный эпизод, стилизованный сообразно его сюжету. Режиссеру удалось найти удивительное пластическое и психологическое соответствие между образами персонажей и декорациями.

ПАУЛЬ ЛЕНИ



Кадр из фильма «Кабинет восковых фигур»

«Черный ход» (Hintertreppe), сценарий Карла Майера, декорации Пауля Лени, сорежиссер Леопольд Иесснер, операторы Карл Хассельман, Вилли Хамайстер, в ролях — Хенни Портен, Фриц Кортнер, Вильгельм Дитерле (Глория фильм, 1921).

Молодая служанка ждет известий от своего возлюбленного, но писем все нет. Влюбленный в девушку почтальон, сочувствуя ей, сам решает написать от имени ее друга. Узнав правду, девушка растрогана. В это время возвращается тот, кого она ждала. Обезумевший почтальон (Ф. Кортнер) убивает соперника — рабочего-каменщика (В. Дитерле). Тогда Берта (Х. Портен) поднимается с черного хода на крышу и бросается вниз.

В 1927 г. Пауль Лени по приглашению Карла Лэммла (компания «Юниверсал») выехал в США, работал в Голливуде. Умер от заражения крови в возрасте сорока четырех лет.

МАЙ Джоэ (1880—1954). Руководил театром оперетты. С 1911 г. начал работать в кино. Автор популярного сериала о приключениях сыщика Стюарта Уэббса (1913) и некоторых других фильмов с продолжением. В 1918 г. снял масштабную картину «Veritas vincit» («Истина побеждает»). Получил известность благодаря фильмам, поставленным по сценариям Фрица Ланга: «Свадьба в клубе эксцентриков», «Индийская гробница». Одна из его самых знаменитых картин этого периода — «Асфальт» (Asphalt, 1929) — принадлежит к категории так называемых «уличных» фильмов, которые, в отличие от «Улицы» Карла Грюне, воспевают прелести городской жизни. Черты экспрессионизма здесь практически отсутствуют, фильм снят в реалистической, местами даже документальной манере.

В 1934 г. Джоэ Май эмигрировал в США, где снял несколько картин, в том числе «Странная смерть Адольфа Гитлера» (Strange Death of Adolf Hitler, 1943).

Кадр из фильма «Черный ход»

МАЙЕР Карл (Грац, 20.2.1894 — Лондон, 1.7.1944). Актер и художник, искусствовед, директор театра в Граце. Интересно начало его кинокарьеры: друг Майера Ганс Яновиц придумал сюжет для фильма, но не знал, как осуществить его экранизацию. Майер помог ему написать режиссерский сценарий, который показал художнику Герману Варму. Тому идея очень понравилась, и было решено обратиться за помощью к Рудольфу Мейнерту, работавшему в «Декла ГмбХ». Предполагалось, что режиссером станет Фриц Ланг, а автором декораций — Альфред Кубин. Однако обстоятельства сложились иначе, и в результате появился фильм «Кабинет доктора Калигари». В дальнейшем Карл Майер не захотел продолжить традиции калигаризма, отдав предпочтение реалистическому экспрессионизму и жанру «каммершпиле», одним из крупнейших представителей которого был Лупу Пик.

КАРЛ МАЙЕР

Атмосфера его фильмов значительно отличалась от мира легенд и сказок, созданного Генриком Галееном и Паулем Вегенером. Автор множества сценариев, в том числе к фильмам: «Кабинет доктора Калигари» (Роберт Вине, 1919), «Горбун и танцовщица» (Мурнау, 1920), «Генуине» (Роберт Вине, 1920), «Идиот» (Лупу Пик, 1920), «Торгус» (Ганс Кобе, 1921), «Смеющийся ужас» (Лупу Пик, 1920), «Разгаданная тайна» (Мурнау, 1921), «Трагическая ночь» (Лупу Пик, 1921), «Черный ход» (Леопольд Иесснер, Пауль Лени, 1921), «Призрак» (Мурнау, 1921), «Ванина» (фон Герлах, 1922), «Кукольник» (Роберт Вине, 1923), «Сочельник» (Лупу Пик, 1923), «Последний человек» (Мурнау, 1924). В 1933 г. Майер эмигрировал в Англию, сотрудничал с кинодокументалистом Полом Рота, продюсером Габриелем Паскалем, возглавлял отдел сценариев в кинокомпании «Ту ситиз филм».

МУРНАУ (наст. фам. Плумпе) **Фридрих Вильгельм** (Билефельд, 28.9.1888 — Калифорния, 11.3.1931). Сын богатого промышленника. Изучал филологию в Берлинском университете. Творческую деятельность начал в «Дёйчес театер» Макса Рейнхардта, где дебютировал как актер в 1912 г. в рождественской постановке «Синей птицы» Метерлинка. Играл второстепенные роли в пьесах «Сон в летнюю ночь», «Фауст», исполнил роль рыцаря в пьесе «Чудо» Карла Волмёллера и Гауптмана. В 1914 г. стал ассистентом Макса Рейнхардта. В начале войны офицером ушел на фронт. В послевоенные годы получил первую премию на конкурсе режиссеров в Берне за пьесу на региональную тему («Мариньяно»). Посмотрев «Кабинет доктора Калигари», увлекся кино и вместе с друзьями по театру, Конрадом Фейдтом и Эрнстом Хофманом, основал фирму по

ФРИДРИХ ВИЛЬГЕЛЬМ МУРНАУ

производству фильмов «Мурнау-Фейдт-фильмгезельшафт». Вместе они сняли по заказу германского посольства в Берне несколько агитационных короткометражных фильмов. Вскоре, поскольку доля Эрнста Хофмана в общем капитале была более значительной, фирма получила название «Эрнст Хофман фильмгезельшафт», а затем «Виктория фильм». В мае 1919 г. Мурнау снял первый полнометражный фильм «Мальчик в голубом», получивший известность под названием «Смарагд смерти» (Der Todessmaragd), сценарий Гедды Хофман, декорации Вилли Германа, оператор Карл Хофман, в ролях — Эрнст Хофман, Бладине Эбингер, Карл Платтен, Георг Джон, Леонхардт Гаскель (Хофман фильм, 28.6.1919).

Основные фильмы последующего десятилетия:

«Сатана», сценарий Роберта Вине, декорации Эрнста Штерна, оператор Карл Фрёйнд, в ролях — Фриц Кортнер, Эрнст Хофман, Маргит Барнай, Конрад Фейдт, Мария Лейко, Эльза Берна (Виктория фильм, 30.1.1920).

«Горбун и танцовщица» (Der Bucklige und die Tänzerin), сценарий Карла Майера, декорации Роберта Неппаха, оператор Карл Фрёйнд, в ролях — Саша Гура, Джон Готтоут, Пауль Бинсфельд, Анна фон Пален (Гелиос фильм, 8.7.1920).

«Разгаданная тайна» (Schloss Vogelöd), сценарий Карла Майера и Бертольда Фиртеля по произведению Рудольфа Штраца, декорации Германа Варма, оператор Фриц Арно Вагнер, в ролях — Ольга Чехова, Пауль Гартман, Герман Валентин, Арнольд Корф, Пауль Бильдт, Лулу Кейзер Корфф (Декла биоскоп, 8.4.1921).

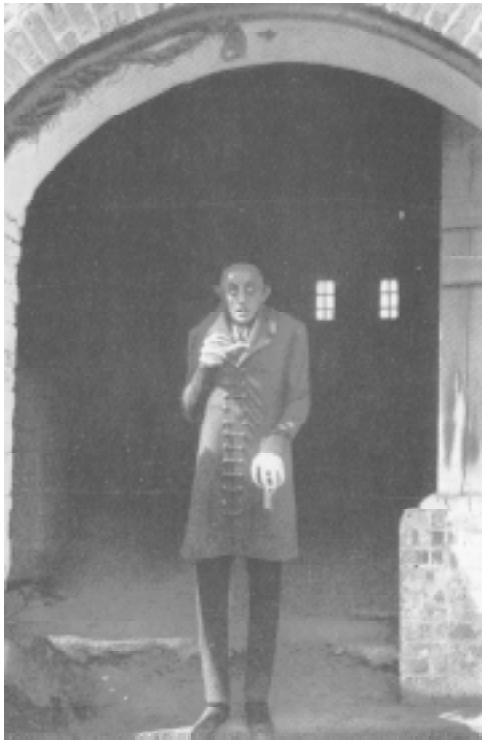
«Последний человек» (Der letzte Mann), сценарий Карла Майера, декорации Роберта Херлта и Вальтера Рёрига, оператор Карл Фрёйнд, в ролях — Эмиль Яннингс, Мали Дельшафт, Макс Хиллер, Эмили Курц, Герман Валентин, Георг Джон, Ганс Унтеркирхен (Унион УФА, 23.12.1924).

Герой фильма — стареющий швейцар в роскошном отеле — все с большим трудом справляется со своими обязанностями. Заметив это, управляющий увольняет его, но в благодарность за «верный и добросовестный труд» переводит на службу в уборную. Утрата ливреи становится для героя социальной катастрофой, признаком деградации. Действительно, раньше, когда он по вечерам возвращался домой, все жители пригорода восхищенными взглядами провожали его великолепную ливрею. Его радушно приветствовали, перед ним благоговели. Обывателям он казался выдающейся личностью (Э. Яннингс), а служитель уборной — это человек, достойный в их глазах презрения и насмешек. Сестра (Э. Курц), которая раньше была безоглядно предана ему, теперь открыто смеется над стариком, даже ее дочь (М. Дельшафт) и зять (М. Хиллер) не хотят с ним знаться. Один лишь ночной сторож (Г. Джон) сочувствует бедняге и приходит на помощь в трудную минуту.

«Носферату», сценарий Генрика Галеена по роману Брэма Стокера «Дракула», декорации Альбин Грау, оператор Фриц Арно Вагнер, в ролях — Макс Шрек, Александр Гранах, Густав фон Вангенхейм, Грета Шрёдер, Джон Готтоут (Прана фильм, 5.3.1922).

Управляющий конторой по продаже имущества Нок (А. Гранах) посылает своего

Кадр из фильма «Последний человек»



Кадр из фильма «Носферату»

служащего Хуттера (Г. фон Вангенхейм) к графу Орлоку (М. Шрек) с тайным посланием. Управляющий — ученик графа, а сам граф — вампир, живущий в затерянном в Карпатских горах замке. Все местные жители как один отказываются показать Хуттеру дорогу к замку; когда же он наконец попадает туда, то сам становится жертвой вампира. Теперь Орлок Носферату может вернуться в Германию. Повсюду в городе, где его ждет Нок, он сеет горе и смерть. Во имя любви к мужу Элен (Г. Шрёдер) решает отдаться вампиру. Ей удается задержать его до утра, и с первым лучом солнца Носферату исчезает навсегда.

«Призрак», сценарий Теа фон Гарбоу по произведению Герхарта Гауптмана, декорации Германа Варма, оператор Граакьяер и Ушаков, в ролях — Альфред Абель, Лиа де Путти, Лиль Даговер, Ауд Эгеде Ниссен, Ганс фон Твардовский, Антон Эдтхофер, Фрида Рихард, Карл Эттлингер (Декла биоскоп, 29.11.1922).

«Фауст», сценарий Ганса Кизера по произведениям Гёте, Марло и немецким народным сказаниям, декорации Роберта Херлта и Вальтера Рёрига, оператор Карл Хофман, в ролях — Гёста Экман, Эмиль Яннингс, Камилла Хорн, Вильгельм Дитерле, Иветт Жилбер, Эрих Барклай, Фрида Рихард (УФА, 14.10.1926).

В 1926 г. Мурнау уехал в Голливуд по приглашению Уильяма Фокса, где в 1927 г. поставил фильм «Восход солнца». 11 марта 1931 г. скончался после автомобильной катастрофы в одной из больниц Санта-Барбары.

ПАБСТ Георг Вильгельм (Раудниц, Богемия, 27.8.1885 — Вена, 30.5.1967). С 1906 г. был актером в театрах Цюриха и Санкт-Галлена, в 1910—1914 гг. работал в США, в начале войны попал

ГЕОРГ ВИЛЬГЕЛЬМ ПАБСТ

Кадр из фильма «Безрадостный переулок»

во Францию, где был арестован и сидел в тюрьме, в 1919—1921 гг. руководил «Нойе винер бюне»; был ассистентом Карла Фрёлиха, как режиссер дебютировал в 1923 г. Георг Вильгельм Пабст — слишком известная личность в истории кинематографа, поэтому мы опускаем здесь подробности его личной и творческой биографии. Первые фильмы режиссера созданы во многом под влиянием экспрессионистской эстетики, но его имя редко называют среди представителей экспрессионизма, поскольку в дальнейшем он работал в основном в русле «нового реализма», где на первый план вместо эстетского формализма выдвигалась социальная критика. Снял около сорока фильмов, среди них к экспрессионистским картинам можно отнести следующие:

«Сокровище» (Der Schatz), сценарий Вилли Геннингса по произведению Р. Г. Барча, декорации Роберта Херлта и Вальтера Рёрига, оператор Отто Тобер, в ролях — Вернер Краусс, Альберт Штейнрюк, Илка Грюнинг, Люси Мангейм, Ганс Браузветтер (Фрёлих-Дёйлиг, 1923).

«Безрадостный переулок» (Die freudlose Gasse), сценарий Вилли Гааса по произведению Гуго Беттауера, декорации Отто Эрдмана и Артура Зёнле, операторы Гвидо Зеебер и Курт Эртель, в ролях — Грета Гарбо, Вернер Краусс, Аста Нильсен, Валеска Герт, Эйнар Хансон, Агнес Эстергази, Яро Фурт, Роберт Гариссон, Илка Грюнинг, Тамара Толстая (Софер фильм, 1925).

ПЁЛЬЦИГ Ганс (1869—1936). Биографические данные о нем см. на с. 175—176. Работы этого архитектора оказали заметное влияние на творчество Роберта Херлта и Вальтера Рёрига, что, в частности, прослеживается в их декорациях к фильмам «Голем» и «Хроника Серого дома».

ПИК Лупу (Яссы, 2.1.1886 — Берлин, 9.3.1931). В Германии с 1908 г.; изучал драматическое искусство, дебютировал на сцене Гамбургского театра, работал в берлинском «Дёйчес театер» Макса Рейнхардта. С 1915 г., как и многие другие актеры, снимался в кино. В 1917 г. начал работать как режиссер, основал фирму «Рекс-фильмгезельшафт», снимал фильмы в жанре «кammершпиле». Наиболее известный его фильм — «Идиот» (1920). Лупу Пик по праву может быть назван одним из выдающихся представителей реалистической линии в киноэкспрессионизме.

«Идиот» (Der Dummkopf), сценарий Карла Майера по произведению Людвига Фульды, оператор Гвидо Зеебер, в ролях — Пауль Гейдеман, Рут фон Ведель, Макс Адальберт, Роза Валетти, Лупу Пик, Отто Трептов, Эйген Рекс, Эльзе Экерсберг, Ганс Фишер, Фриц и Фрида Рихард (Рекс фильм, 1920).

ЛУПУ ПИК

«Смеющийся ужас» (Das Lachende Grauen), сценарий Карла Майера, декорации Роберта Херлта и Вальтера Рёрига, оператор Гвидо Зеебер, в ролях — Джон Готтоут, Эдит Поска, Арнольд Корфф (Декла, 1920).
«Осколки» (Scherben), сценарий Карла Майера, декорации Клауса Рихтера и Роберта Дитриха, оператор Фридрих Вейнман, в ролях — Вернер Краусс, Эдит Поска, Пауль Отто, Гермине Штрасман-Витт, Лупу Пик (Рекс фильм, 1921).
«Трагическая ночь» (Grausige Nacht), сценарий Карла Майера, декорации Клауса Рихтера и Роберта Дитриха, оператор Теодор Шпаркуль, в ролях — Альфред Абель, Вернер Краусс, Эдит Поска, Арнольд Корфф, Адель Зандрок, Пауль Валькер, Пауль Эберти (Рекс фильм, 1921).
Особое значение в его творчестве имели фильмы, снятые по сценариям Карла Майера, среди них:
«Сочельник» (Sylvester), сценарий Карла Майера, декорации Клауса Рихтера и Роберта Дитриха, оператор Гвидо Зеебер, в ролях — Эдит Поска, Эйген Клёпфер, Фрида Рихард (Рекс фильм, 1923).
Действие фильма происходит накануне Рождества в фешенебельном ресторане и дешевом уличном кафе неподалеку. Хозяин заведения без устали хлопочет вокруг гостей, его жена тем временем готовится к празднику в их комнате. Неожиданно появляется свекровь (Ф. Рихард). Сын (Э. Клёпфер) радостно приветствует ее, невестка же (Э. Поска) встречает с недовольным лицом. Пока клиенты пьют и веселятся, в комнате по соседству разыгрывается настоящая трагедия. Единственный мужчина становится поводом для ссоры. Свекровь впадает в истерику, невестку охватывает безумие. Любя каждую по-своему, страдая от их взаимной вражды, но не в силах ничего предпринять, герой в конце концов накидывает петлю на шею, желая покончить с собой.

РЁРИГ Вальтер (1883—1954). Работал художником в театре Цюриха, во время войны познакомился с Германом Вармом. В кино с 1918 г. Автор декораций к фильмам «Кабинет доктора Калигари», «Чума во Флоренции» (с Вармом); сотрудничал с Робертом Херлтом (1893—1962), совместно с ним участвовал в создании декораций к фильмам «Усталая смерть», «Фрёкен Юлия», «Последний человек», «Хроника Серого дома», «Тартюф», «Фауст».

РИЙЕ Стеллан (Копенгаген, 1880 — Франция, 14.11.1914). Служил кадровым офицером. Выйдя в отставку, увлекся театром. Написал несколько пьес, работал режиссером в одном из театров Копенгагена. Автор нескольких сценариев для режиссера Вильгельма Глюкштадта. Переехав в Германию, работал в Берлине. Среди наиболее удачных постановок — «Сон в летнюю ночь» Шекспира. По предложению Ганса Хайнца Эверса, художе-

ственного директора фирмы «Унион фильм», снял одноименный фильм. Сотрудничал с Эрнстом Любичем, а затем с Паулем Вегенером. В 1914 г. ушел на фронт, был тяжело ранен, скончался в одном из французских госпиталей.

Основные фильмы:

«Дом без окон и дверей» (Das Haus ohne Fenster und Türen), сценарий Генрика Галеена, декорации Роберта Дитриха и Клауса Рихтера, оператор Гвидо Зеебер, в ролях — Теодор Лоос, Розе Фельдткирх, Фридрих Кюне (Дёйче биоскоп, 1913).

«Дочери лесного царя» (Erlenkönigs Töchter), сценарий Генрика Галеена, декорации Клауса Рихтера, оператор Гвидо Зеебер, в ролях — Грета Визенталь, Альберт Бассерман (Дёйче биоскоп, 1914).

РОБИЗОН Артур (Чикаго, 25.6.1888 — Берлин, 1935). Немец по происхождению; учился в Мюнхенском университете, получил диплом врача. Оставил занятия медициной ради работы в театре. Актер и режиссер в театрах Швейцарии и Германии. В кино с 1914 г. Автор многих сценариев к фильмам Джоэ Мая, в том числе к сериалам «Стюарт Уэббс» и «Джоэ Дибс». В 1916 г. дебютировал как кинорежиссер. Получил известность, сняв один из самых значимых экспрессионистских фильмов «Тени». В дальнейшем работал в основном в коммерческом кино.

Особо отметим следующие его фильмы:

«Ночь ужасов» (Nacht der Grauens), сценарий Артура Робизона, оператор Фриц Арно Вагнер, в ролях — Эмиль Яннингс, Вернер Краусс, Осси Освальда, Ганс Мирендорф, Лупу Пик (Май фильм, 1916).

«С вечера до утра» (Zwischen Abend und Morgen), сценарий и декорации Карла Хайница Мартина, оператор Фриц Арно Вагнер, в ролях — Вернер Краусс, Альфонс Фриланд, Эльга Бринк, Фриц Расп (Терра фильм, 1922).

«Тени» (Shatten), сценарий Рудольфа Шнейдера и Артура Робизона, идея сюжета Альбин Грау, декорации Альбин Грау, оператор Фриц Арно Вагнер, в ролях — Фриц Кортнер, Рут Вейер, Густав фон Вангенхейм, Александр Гранах, Эйген Рекс, Фриц Расп, Фердинанд фон Альтен, Карл Платтен, Май Гюльсторфф, Вилли Хельдер (Пан фильм, 1923).

Кадр из фильма «Тени»

Действие происходит в небольшом городке на берегах Нижнего Рейна во времена Директории. Некий барон (Ф. Кортнер) приглашает на ужин друзей. Его жена (Р. Вейер), похоже, питает сердечную склонность к одному из них (Г. фон Вангенхейм). Собравшиеся ведут неторопливую беседу, втихомолку наблюдая друг за другом и терзаясь подозрениями. В этот момент при дворе появляется бродячий фокусник, который предлагает развлечь гостей театром теней. На стене появляются тени участников любовного треугольника, постепенно они начинают действовать: баронесса уединяется с любовником, хозяин замка застает их вместе, соперник убит на дуэли, неверную жену приказано связать, один из слуг (Ф. Расп), сам сгорающий от желания, должен высечь хозяйку: драма достигает апогея, граф сходит с ума от бешеной ревности. Но тут герои снова обращаются в тени, сбегают по стене и исчезают на полу. Поздно. Пора расходиться. Гости прощаются, баронесса со вздохом подавляет досаду, фокусник (А. Гранах), получив вознаграждение, исчезает в ночи.

ФРЁЙНД Карл (Кёнигинов, Богемия, 1890 — Лос-Анджелес, 1969). В 1913—1914 гг. работал ассистентом Акселя Грааткьяера. С 1915 г. оператор фильмов Джоэ Мая, Робизона, Дюпона, Вегенера, Мурнау. С 1930 г. работал в США.

ХОФМАН Карл (Нейссе, 1881 — Берлин, 1947). В 1903—1908 гг. работал в фотолаборатории во Фрейбурге. В кино с 1908 г., в 1908—1915 гг. — ассистент Гвидо Зеебера. Оператор фильмов Мурнау, Дж. Мая, Отто Рипперта, Фрица Ланга.

ХУНТЕ Отто (1883—1946). Живописец, художник-декоратор. В 1919—1928 гг. вместе с архитекторами Эрихом Кеттельхутом и Карлом Фолбрехтом создавал декорации к фильмам Фрица Ланга «Повелительница мира» (Die Herrin der Welt), «Индийская гробница» (Das Indische Grabmal), «Доктор Мабузе игрок» (Dr. Mabuse der Spieler), «Нибелунги» (Die Nibelungen), «Женщина на Луне» (Die Frau im Mond), а также к фильмам «Голубой ангел» (Der blaue Engel), «Золото» (Gold).

Музыка

В музыке разграничить течения и стили труднее, чем в других видах искусства. Она не располагает ясностью слова, в отличие от литературы, стилевые отличия в ней не столь наглядны, как в живописи. Критическая оценка музыкального произведения зависит от того или иного прочтения, той или иной исполнительской интерпретации, а потому неоднозначна. Не случайно музыковеды редко принимают без оговорок привычные эстетические понятия — такие, как барокко, романтизм, импрессионизм (они считаются заимствованными из области пластических искусств).

Экспрессионизм не составляет здесь исключения. Сдержанное отношение к этому понятию вполне очевидно, тем более что и в живописи, и в литературе оно не отличается четкостью. В 1910—1925 гг. никто из композиторов не заявлял о своей причастности к экспрессионизму. Только Владимир Фогель использовал это слово в названии фортепианных пьес. Как охарактеризовать экспрессионизм? Считать ли его направлением, имеющим определенные исторические границы и распространенным в основном в германских странах? Или это не имеющий временны́х рамок стиль, с которым можно встретиться в любую эпоху в любой стране? Одни полагают, что экспрессионизм в музыке — это предельно заостренная форма импрессионизма. По мнению других, это лишь наименование творческого стиля ряда композиторов, отвергающих программную музыку: Арнольда Шёнберга, Антона фон Веберна, Альбана Берга, Пауля Хиндемита, Эрнста Кшенека. Третьи вообще оспаривают наличие особой экспрессионистской музыки, считая, что в западной традиции музыка по сути своей экспрессивна и в таком случае речь может идти лишь о степени ее экспрессивности.

Экспрессионизм как историческое понятие, связанное с новаторским движением в искусстве

Но разве музыке чужда эволюция, сопоставимая с ходом развития других видов искусства? С конца XIX в. музыка претерпевает глубокие преобразования, которые сходны с изменениями, проявившимися в литературе и изобразительном искусстве. Малларме, Сезанн, введение верлибра в поэзии взрывают традиционные каноны точно так же, как диссонирующие аккорды Дебюсси и эксперименты Рихарда Штрауса обозначают границу тональной системы. Очередной прорыв относится к 1910 г., и музыка не остается в стороне от всеобщего движения к освобождению от принятых норм: Кандинский разрушает натуралистическую изобразительную систему и приходит к абстракции, а Шёнберг сбрасывает оковы тональной музыки.

Если отвлечься от значения, которое исторически закрепилось за термином «экспрессионизм» в связи с опытом германских стран, а именно от значения революции, ниспровергающей изобразительные принципы натурализма и импрессионизма, то отдельные проявления того, что мы могли бы назвать экспрессионизмом, отмечаются в музыке, предшествующей XX в. и даже относящейся к весьма отдаленному прошлому. «Арс нова» в XIV в. представляет собой реакцию на мистицизм эпохи Людовика Святого и провозглашает стилистическую свободу, глубинные мотивы которой заключены в стремлении с помощью усиленной экспрессии передать напряженное состояние, свойственное тому времени. В эпоху Ренессанса франко-фламандский композитор, великий европеец Ролан де Лассю уже может рассматриваться как подлинный экспрессионист; в еще большей степени подходит такое определение итальянцу Джезуальдо, чей вдохновенный гений вызвал к жизни необычайные гармонические сопоставления, совершенно неожиданные сочетания звуков.

Однако, чтобы по-настоящему судить об экспрессионизме в музыке, необходимо отталкиваться от упомянутого выше исторического движения, которое направлено на освобождение искусства. Можно утверждать, что оно оказало влияние на формирование модернизма. В самом деле, для Кандинского и Шёнберга характерна глубокая идейная общность. Как известно, Кандинский пригласил Шёнберга сотрудничать в альманахе «Синий всадник», где в 1912 г. многие страницы были посвящены музыке (помимо написанного самим Шёнбергом о сочинении музыки на основе поэтического текста следует назвать этюд Сабанеева о «Прометее» Скрябина, манифест музыкального анархизма Теодора фон Гартмана, манифест Н. Кульбина, требующий полной свободы в музыке); кроме того, знаменательно, что композитор и живописец почти одновременно публикуют свои теоретические работы — «Учение о гармонии» и «О духовном в искусстве». Оба они высоко ценят друг друга.

Наследие романтизма

Оба художника — наследники романтизма. Испытав его влияние, они от него не отказывались. Вот главное, что их сближает. Разве не заложены в музыкальном романтизме истоки тяготения к экспрессионизму? Экзальтированный стон

композитора-романтика уже перерастает в крик. Крик — это голос Шумана, это мятежность Берлиоза. У Вагнера крик обретает всю полнозвучность, которая только доступна миру тональной музыки; одинокое ожидание раненого Тристана передается криком едва ли не в каждой ноте.

Если предположить, что степень интенсивности экспрессии представляет собой достаточный критерий для определения музыкального экспрессионизма, то его, несомненно, следует рассматривать как продолжение романтизма. В германских странах эту преемственность можно с очевидностью установить в начале века в творчестве Густава Малера и Макса Регера, затем — Арнольда Шёнберга, Антона фон Веберна, Альбана Берга: эти преемники романтизма оставляют далеко позади предел экспрессивности, достигнутый романтиками. В своем движении к экспрессионизму они не порывают с Вагнером, но остаются его учениками, поддерживая славу вагнеризма, развивая идущие от него импульсы и не вступая с ним в конфликт.

Однако было бы заблуждением считать, что преемственность связана прежде всего с техникой, — она носит эстетический характер. Эволюция техники — результат душевного напряжения, внутреннего поиска. Шёнберг, Веберн, Берг и другие — например, Франц Шрекер, Руди Штефан, Эгон Веллес — стремятся усилить выразительное воздействие каждого мгновения, придавая музыкальному времени связность, совпадающую с внутренней необходимостью. В этом вторая существенная черта сходства между Кандинским и Шёнбергом: по их мнению, художественное произведение подчиняется единственному закону — закону внутренней необходимости. Ею обусловлено единство произведения, как музыкального, так и живописного. Отказавшись от всякой описательности, произведение должно раскрыть импульсы, которые вызывали его к жизни. Оно должно прокричать, возопить о глубинной истине своего происхождения.

Внутренняя необходимость и победа субъективности

Итак, оригинальность упомянутых композиторов заключается в решимости, с какой они дают выход своему творческому порыву, и в той взрывной силе, которой они его наделяют. Они отвергают традиционные законы гармонии, стремясь выразить то, что скрыто на дне души, и отказываются от тональной системы, полагая, что она не в состоянии служить спонтанному самораскрытию внутреннего мира, не может передать без искажений, во всей чистоте и первозданности явившиеся им образы. Настойчивое, многократное явление таких образов в одном сочинении взрывает его архитектонику и приводит, казалось бы, к музыкальной анархии.

Внутренняя необходимость как основополагающий принцип, его анархическое утверждение, обозначаемое также пренебрежительным словом «какофония», сделались отличительным признаком экспрессионизма в музыке. Теодор фон Гартман декларирует это в альманахе «Синий всадник»: «Внешние законы не существуют. Позволено все, против чего не восстает внутренний голос». И далее: «В соответствии выразительных средств внутренней необходимости — суть красоты произведения». Иначе говоря, привычные семантические значения в музыке отступают перед выражением абсолютного Я художника.

Концерт под управлением Арнольда Шёнберга. В центре – Альбан Берг. Рисунок

Полный разрыв со старой эстетикой — цель Шёнберга, о чем он открыто заявляет в 1910 г., рискуя оттолкнуть концертную публику. Композитором движет, однако, не пренебрежение к старой эстетике — он следует глубоким требованиям души. В самом деле, задача Шёнберга — не столько радикальный пересмотр традиционных форм, сколько неприятие формальных условностей. В той же работе «Учение о гармонии» он отмечает, что как каждый его аккорд продиктован потребностью самовыражения, так и гармоническое построение, пусть неосознанно, на глубинном уровне, обретает логику в спонтанном порыве вдохновения.

Таковы исходные устремления экспрессионизма в музыке: освобождение от правил ради более спонтанного выражения души посредством напряженной и полной новизны экспрессии. Главным становится поиск формы проявления глубоко скрытых чувств. Адорно в связи с этим замечает, что принципы экспрессионистской музыки перекликаются с тем, как фиксирует глубинные толчки сейсмограф. В 1912 г. Антон фон Веберн, отвечая на упреки в интеллектуализме, якобы свойственном Шёнбергу, подчеркивал, что звучание его сочинений, напротив, подсказано непосредственными движениями души.

Эмансипация диссонанса

Подобно тому как современная литература отбрасывает в сторону правила синтаксиса, а живопись отдает предпочтение цвету перед линией, музыка ищет свободы, ломая правильность, симметрию ритма. Шёнберг в экспрессионистский период творчества (примерно с 1908 по 1916 г.), предшествующий его возвращению к строгим формальным законам композиции в сериальном письме, просто и точно называл это явление эмансипацией диссонанса. Фактически это путь к свободе от ограничений, в основе которого лежит так называемый атонализм, — Шёнберг, не принимая этого термина, предпочитал говорить о «политональном» или «пантональном» письме, поскольку полагал, что звуки всегда связаны какими-то отношениями, даже если они неясны или с трудом уловимы.

Эти революционные нововведения впервые в истории музыки были использованы во «Втором струнном квартете», ор. 10 (1907—1908), но окончательное разрушение традиционной тональной системы происходит в 1909 г. в «Трех фортепианных пьесах», ор. 11. Точнее, попытка отказа от тональной системы предпринята в двух последних частях «Второго струнного квартета», когда в исполнении сопрано звучат стихи Стефана Георге «Литания» — молитва отчаявшегося создания, вопль к Богу об избавлении от страданий. Но музыка, постепенным наращиванием интенсивности усиливающая многообразные оттенки душевной муки, все еще удерживает напряжение в рамках тонального письма. Композитор смело отходит от него только в четвертой части, написанной на другой текст Стефана Георге — «Отречение». Начиная с первой строки: «Я слышу мелодию, доносящуюся с другой планеты», звуки порывают всякую связь с тональным хроматизмом. Послушные лишь безудержной фантазии, они летят, как бы следуя заключенному в стихах призыву.

Исполнение «Второго струнного квартета» в Вене в декабре 1908 г. вызвало скандал. Очевидно, однако, что в то время Шёнберг не осознавал своей связи с экспрессионизмом, и сочинения тех лет рассматриваются как образец экспрессионистского стиля в музыке помимо воли автора. Но в одном композитор был убежден: в том, что он совершил переворот в музыке, как бы этот переворот ни называть. Закончив в 1909 г. цикл песен на стихи из «Книги висячих садов» Стефана Георге, Шёнберг признал, что наконец достиг идеала выразительной формы, к которому стремился, и что он понимает, в какой степени разрушил тем самым «ограничения классической эстетики».

Ганс Эйслер, ученик Шёнберга, ясно сформулировал смысл революции, совершенной им в те годы: «Он стремился к самовыражению, и никакой прежде существовавший материал, никакие клише не должны были преграждать путь этому стремлению. Его музыка — очень личная, субъективная, подобные явления редки в истории музыки... Звучания сами по себе не новы. Это септаккорды, нонаккорды с обращениями, увеличенные трезвучия, целотоновые аккорды и смешанные формы. Новизна заключается в том, что диссонансы не получают разрешения. История музыки — это история диссонанса. После того как слух веками привыкал к тому, что диссонанс должен быть разрешен, в конце истории появилась потребность в диссонансе без разрешения. Шёнберг был первым композитором, использовавшим такие не получающие разрешения диссонансы».

Общие особенности музыки, живописи и литературы экспрессионизма

Следует сопоставить этот переворот в музыке с изменениями в литературе и живописи, тем более что представителей этих видов искусства начала века объединяла общая творческая атмосфера. В своих устремлениях, в отталкивании от традиции композиторы часто солидарны с художниками, поэтами и театральными деятелями. Более того, они интегрировали в собственное творчество элементы других видов искусства. Так, Альбана Берга вдохновила литература: одна из его знаменитых опер — «Лулу» — сочинена на сюжет драмы предшественника экспрессионизма Ведекинда. Что касается Шёнберга, связанного с «Синим всадником», он одновременно увлекался музыкой и живописью, испытывал глубокий интерес к музыкальному театру и кинематографу. Правда, лишь немногие пьесы тех лет легли в основу оперных либретто (при этом музыка далеко не всегда совпадала со стилистикой экспрессионистской драмы). Можно назвать оперы Пауля Хиндемита «Убийца, надежда женщин» по драме Оскара Кокошки (1921) и «Святая Сусанна» по пьесе Августа Штрамма (1922); немного позже, в 1924 г., Курт Вейль пишет «Ройял-Палас» на либретто Ивана Голля, а в 1926 г. — «Протагониста» по пьесе Георга Кайзера. Другое произведение Кокошки, «Орфей и Эвридика», легло в основу оперы Эрнста Кшенека.

С другой стороны, сам дух музыкальных сочинений — особенно Шёнберга, Веберна и Берга — в целом напоминает об экспрессионистской поэзии. Личность, внутреннее Я вступает в конфликт с внешним миром. Страх и возмущение, тоска и экстаз выплескиваются с неистовой силой, что соответствует «крику», звучащему в поэтических произведениях. Подспудные метафизические импульсы влияют на внешние проявления абсолютного Я, придавая им мистический или пророческий характер. В «Похоронном марше» (Шесть пьес для оркестра, ор. 6, относящиеся к 1907—1908 гг.) Веберн прозревает страшную катастрофу грядущей мировой войны. Этот пророческий дар сближает его с поэтами, например с Георгом Геймом («Война», 1911 г.). Шёнберг идет еще дальше, его преследует своего рода мессианская идея, желание воплотить в музыке некую весть. В заметке о квартовых аккордах («Учение о гармонии») он указывает, что речь идет не просто о техническом приеме: новое звучание символизирует Нового человека, который выражает себя в музыке.

В самом музыкальном письме наблюдаются черты сходства с литературой экспрессионизма. Если речь поэта-экспрессиониста, наполненная криками, междометиями, восклицаниями, близка к музыке, то и музыкальное звучание, передающее крик, родственно Слову. Кажется, самый верный отличительный признак экспрессионизма в музыке — именно выражение крика, преодолевающее преграды тональной системы или традиционной музыкальной фактуры. С этим связан ряд технических приемов: новые крайне напряженные диссонирующие аккорды, хаос оркестровых tutti[1], выход за пределы признанных тембровых возможностей тех или иных инструментов, необычные мелодические интервалы, прерывистый ритм.

---

[1] все, вместе *(итал.):* играют или поют все; противоположность — соло. — *Ред.*

Рисунок Михаила Ларионова: Игорь Стравинский, Сергей Дягилев и Эрик Сати

Казалось бы, между «Ожиданием» Шёнберга, «Пятью пьесами для струнного квартета» Веберна и «Камерным концертом» Берга нет ничего общего. Ничего, кроме того, что звук перестает подчиняться правилам гармонической связи. Он изолируется подобно тому, как изолируется живописный мазок, приобретая максимальную экспрессивную силу, или как отдельный поэтический образ, сам по себе преображающий целую страницу. Преимущество отдается тембровым функциям каждого инструмента, отсюда любой тембр обретает независимую жизнь в музыкальной ткани произведения.

Этому стилю присущи агрессивность, постоянная установка на разрушение. Элементы звучания то и дело обманывают ожидание. К новой музыке применимо суждение Мишеля Рагона, касающееся живописи: «Экспрессионизм — это все то, что нарушает предустановленную гармонию, привносит нечто дикое, асимметричное в картину, в форму, рассекает целое на части, издает вопль». Отныне мелодически господствует агрессивность увеличенных интервалов. Отвергаются все привычные соотношения: чистые, большие и малые интервалы тонального звукоряда. Музыкальное пространство разрывается, независимые гармонические сочетания дробятся на фрагменты.

Опера и танец

Хотя изменения в той или иной степени коснулись всех музыкальных жанров, понятно, что поиски повышенной экспрессии в некоторых из них особенно заметны. Очевидно, что художественные формы, предполагающие физическое человеческое присутствие и апеллирующие к мимике лица, пластике тела, звучанию речи, характеру пения, располагают самыми сильными средствами выразительности. Пример тому — опера. Ее преимущества не только в том, что она включает элементы танца, пантомимы, костюмированного представления, словесного искусства. Опера, как считал Вагнер, осуществила синтез искусств. Подобно зеркалу, она прямо заглядывает во внутренний мир; в то же время она сводит отражаемое воедино, придавая ему силу и выразительность.

Неудивительно поэтому, что экспрессионизм создал шедевры в области музыкального театра. Не будучи операми в традиционном смысле слова, два драматических сочинения Шёнберга со всей очевидностью обнаруживают смысл проявляющегося в них новаторства. «Ожидание» (1909), по духу близкое Стриндбергу, представляет собой монодраму. Она сосредоточена на одном-единственном персонаже и непосредственном выражении его чувств; взрывы эмоций передаются в ней пением, насыщенным диссонирующими интервалами. «Счастливая рука», произведение, завершенное в 1913 г., еще более характерно. Ему свойственна атмосфера тревоги, через него проходит столь близкая экспрессионизму тема глубокого одиночества, сопровождаемая музыкальным решением, свободным от всякой нормативности. Однако самой известной оперой того времени был «Воццек» Альбана Берга по незаконченной пьесе Бюхнера, впервые поставленный в Берлине в 1925 г. Музыкальный язык сочинения в целом присущ экспрессионизму (обращение к атональности, напряженность звучания, резкие контрасты). Этим произведениям несколько уступает опера композитора более младшего поколения (хотя в целом она весьма репрезентативна) — Курта Вейля, учившегося у Ферруччо Бузони в Берлине. Это «Ройял-Палас» на либретто Ивана Голля (1924).

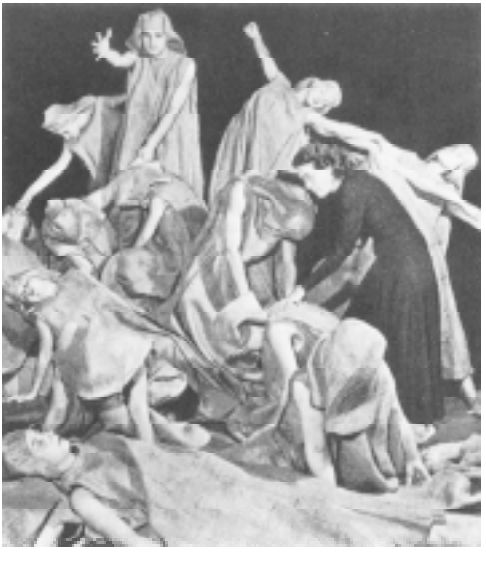
Возможности концентрации выражения и усиления его интенсивности заключены и в балете, который черпает убедительность движения в музыке и использует возможности, присущие пластике тела. Однако экспрессионистский балет скорее стремился достичь независимости от музыки, освободить тело и стать в свою очередь автономным искусством. Под влиянием революционных изменений в других сферах творчества распалась классическая концепция танца. Реформу, начатую Рудольфом фон Лабаном, в основном осуществила Мэри Уигман в Дрездене. В основании этой реформы — экспрессивность жеста, позволяющая чувствам и эмоциям обрести истоки собственного языка в недрах телесности. Прежде всего, танец также должен был стать выражением абсолютного Я. Он утрачивает подражательность и становится подлинно творческим. В 1921 г. Альфред Гюнтер объяснил новации Мэри Уигман той атмосферой, которую создал экспрессионизм: «Танец Мэри Уигман родился среди творений Пикассо и Шагала, Стравинского и Архипенко», — и далее автор раскрывает смысл своего наблюдения: «В ее танце жест и ритм не идут за музыкой. Ее танец есть жест и ритм по ту сторону музыки. Часто кажется, будто она строит

движение по мотивам музыки. Но ее танец — не интерпретация музыки, а интерпретация жизни».

«Русский балет» Дягилева также принадлежит эпохе высокого экспрессионизма (1909—1929). Не случайно постановки произведений Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная») имеют особую репутацию. Возможности экспрессионизма используются Дягилевым и при интерпретации иных по стилистике сочинений (например, «Саломея» Рихарда Штрауса), иногда даже произведений, характерных для импрессионизма (скажем, «Послеполуденного отдыха фавна» на «Прелюдию» Дебюсси — благодаря подчеркнуто эротичной хореографии).

Упомянув Дягилева, мы выходим за пределы германских стран и оказываемся перед довольно трудной проблемой: идет ли в этом случае речь — и если да, то в какой мере — об интернациональности экспрессионизма. В германских странах музыкальный экспрессионизм вписывается в широкий контекст обновления искусства. Он связан с социальным кризисом, общественным брожением, предотвращением приближающейся катастрофы. Но как обстоит дело в других странах?

Если взять за основу намеченные нами признаки (усиление экспрессии в выражении внутреннего переживания за счет пересмотра традиционной тональной системы или, в более общем смысле, принятых правил), то среди представителей тех или иных форм экспрессионизма нужно назвать и других композиторов (во всяком случае тех, кто выдвинулся на первый план). Из русских композиторов, кроме Скрябина и Стравинского, заслуживает упоминания также Прокофьев благодаря своей «Скифской сюите» (1914), в которой заметно увлечение примитивизмом. В Италии господству веризма противостояли Альфредо



Мэри Уигман корректирует расстановку группы

Казелла, Джан Франческо Малипьеро и Луиджи Даллапиккола. В Венгрии следует отметить Белу Бартока и Золтана Кодая, в Чехословакии — Богуслава Мартину и Алоиса Хабу, в Польше — Кароля Шимановского.

Что касается Франции, приверженной традициям гармонии и ясности, то она лишь в слабой степени откликнулась на призыв экспрессионизма. Здесь заслуживает внимания один композитор, обладающий исключительной оригинальностью: Эдгар Варез (1885—1965). Намеренно и агрессивно разрушая все способы письма своего времени, привлекая новый звуковой материал, ломая привычки слушателей, композитор прокладывал путь искусству сегодняшнего дня.

То же можно сказать и об остававшемся долгие годы неизвестным американце Чарлзе Айвзе (1874—1954), чье творчество стоит в стороне от каких-либо течений. Он прибегал в своих сочинениях к политональности, к технике, не характерной для европейской музыки, к неожиданным тематическим заимствованиям, к наивному примитивизму. Он заложил основы своеобразного экспрессионизма, повлиявшего на других авторов, в том числе современных (Эдвард Берлингем Хилл, Джон Кейдж).

Эти имена, уже знаменитые, вызывают у нас вопрос: будут ли наконец признаны великие музыканты-новаторы начала века? Во всяком случае, неоэкспрессионистские формы утвердились в мировом масштабе благодаря творчеству таких композиторов, как Штокхаузен, Ноно, Берио, Мадерна, Пендерецкий. Здесь внесла свой вклад и Франция в лице Андре Жоливе, Оливье Мессиана и Анри Дютийё, позднее — Жана Барраке и Пьера Булеза. Взрывая традиционный музыкальный язык, Арнольд Шёнберг, Антон фон Веберн, Альбан Берг и некоторые другие композиторы вызвали потрясение, результаты которого полностью усвоены музыкальной культурой. Возможно, именно это освобождение от традиции стало питательной почвой для всей подлинно современной музыки.

БАРТОК Бела (Надьсентмиклош, 25.3.1881 — Нью-Йорк, 26.9.1945). Музыкальное образование Бартока началось в раннем возрасте. Первые уроки фортепианной игры получил у матери, затем стал учеником Эркеля в Братиславе (1894—1899); завершил обучение в Будапеште (1899—1903), а в 1907 г. там же стал профессором. Замечательный пианист, Барток исполняет произведения Баха, Бетховена и в особенности Листа — романтика, оказавшего сильное влияние на его творчество. Музыка Бартока тесно связана с его национальным и общественно-политическим призванием. Жизнь композитора проходит под знаком грозящей его народу опасности, сопротивления тирании, а также изгнания со всеми присущими ему вплоть до нищеты лишениями. Все написанное Бартоком — своего рода свидетельство. Редко творчество в такой степени бывает проникнуто личной тревогой, как музыка Бартока — чуткое эхо волнений человеческой души. Творчество и жизнь Бартока переплетены неразрывно.

В 1905 г. происходит знакомство с З. Кодаем, переросшее в дружбу. В 1906 г. друзья отправляются в экспедицию по следам древней Венгрии. Именно тогда Барток открывает мир фольклора — венгерских, словацких, румынских, болгарских, сербско-хорватских, турецких народных песен; записывает около 10 тысяч мелодий. Необузданная сила и вместе с тем поэтическая ясность фольклорных звучаний ощутимы во всем его творчестве, и речь идет не о подражании, но о возвращении к первоистокам.

Шесть струнных квартетов наиболее ярко характеризуют экспрессивный стиль композитора. В I квартете (1908) широко используются возможности двенадцатиступенного хроматизма, во

Портрет БЕЛЫ БАРТОКА. *Скульптура Андреаса Бека*

II — уменьшенной квинты. III и IV квартеты (1927 и 1928) — воплощение зрелого экспрессионизма, нашедшего выражение также в «Сонате» и «Первом концерте для фортепиано» (оба сочинения — 1926). В V квартете (1934), который иногда оценивают как наименее экспрессивный, автор возвращается, однако, к уменьшенной квинте. Что касается VI квартета (1939), то он свидетельствует об обретении композитором ясности духа.

Барток подчеркивал выразительность тембров, расширял возможности инструментов за счет редкой, необычной тембровой окраски. Агрессивные тембры он использовал уже в ранних сочинениях (например, в «Кошуте» 1903 г., где переплетаются влияние Штрауса и венгерского фольклора), а также в «Музыке для струнных, ударных и челесты», сочиненной в 1936 г. для Базельского камерного оркестра. Напряженная экспрессия проявляется с осо-

бой силой в «Концерте для оркестра» 1943 г., где собранные вместе инструменты как бы вступают между собой в борьбу, действуя в разных музыкальных пространствах и разрушая единство ансамбля.

В фортепианной музыке мысль композитора находит наиболее точное выражение — ведь пианистическая карьера составила важный этап его творческого пути. Среди множества фольклорных танцев следует отметить «Allegro barbaro» (1911): его неистовая сила предвосхищает еще более агрессивную по характеру «Сонату». «Третий фортепианный концерт» (1926) представляет собой вершину экспрессионизма Бартока.

Композитор пишет также музыку для сцены. Если «Деревянный принц» (1917) еще может быть назван пронизанной счастьем феерией, то в «Чудесном мандарине» иллюзия грезы отброшена. Балет, сочиненный в 1919 г. и поставленный в Кёльне в 1926 г., появится на венгерской сцене лишь в 1945 г. Музыка — напряженная, резкая, еще более чувственная, чем в «Весне священной» Стравинского, — отражает превращение героини, жертвы ожесточения сообщников, в хищницу. Иные аспекты экспрессионизма раскрывает опера «Замок герцога Синяя Борода», созданная в 1918 г.

В 1940 г. композитор уезжает из Венгрии, находящейся под властью Хорти, в США. Пытаясь заработать средства к существованию, он дает множество концертов, выступает с лекциями, однако ожидаемого успеха не имеет и в 1945 г. умирает в нищете.

Партитура «Трех бурлесков» БЕЛЫ БАРТОКА*: фронтиспис*

БЕРГ Альбан (Вена, 9.2.1885 — Вена, 24.12.1935). Альбан Берг вырос в семье, принадлежащей к венской буржуазной элите. Получил серьезное образование, имел особую склонность к занятиям литературой. В ранней молодости он не знал, чему отдать предпочтение — поэзии или музыке, отсюда его неизменное стремление достигнуть единства между экспрессивностью слова и чистотой, строгостью музыки. Кто-то отметил, что все творчество Берга воспринимается как одна грандиозная опера, подобие внутренней музыкальной драмы, тайной, сокровенной, но нашедшей внешнее выражение в «Воццеке» и «Лулу».

Представленный в 1904 г. Шёнбергу как автор «Песен», Берг станет его послушным и доверчивым учеником (до 1910), а затем — верным последователем. Встреча двух композиторов, положившая начало крепкой дружбе, сыграла решающую роль в судьбе обоих. Для Шёнберга это время — наибо-

Портрет АЛЬБАНА БЕРГА
работы Арнольда Шёнберга. 1910

лее плодотворный период: он постепенно переходит от романтизма к экспрессионизму, от тональной системы к экспрессивному атонализму. Бергу близки искания Шёнберга, и уроки великого педагога накладывают отпечаток на его музыкальное письмо.

Эволюция стиля Берга охватывает три основных периода. С 1904 по 1914 г., находясь под непосредственным воздействием Шёнберга и еще не вполне преодолев влияние музыки Малера, он все дальше отходит от тональной системы. «Струнный квартет», ор. 3 (1909—1910), означает разрыв с романтизмом и предвосхищает экспрессивность поздней «Лирической сюиты». «Почтовые открытки Петера Альтенберга», пять песен для голоса с оркестром (1911—1912), первое исполнение которых в 1913 г. сопровождалось скандалом, вызванным в большей степени агрессивно-эротическим характером поэтических текстов, нежели особенностями партитуры, являют редкое для композитора сочетание резкости и сжатости, кричащей дерзости и лаконизма. Наконец, «Пьесы для оркестра», ор. 6 (1913—1914), отличаются интенсивной звучностью, превосходящей обычные возможности и слушателей, и исполнителей.

Начало второго периода (1914—1926), самого плодотворного, совпало с войной. Берг призван в армию, но из-за слабого здоровья переведен в военное министерство, что позволяет ему продолжать творческую работу. Главное произведение этого периода — опера «Воццек» (1917—1921), шедевр музыкально-драматического экспрессионизма. Творчество Георга Бюхнера (1813—1837), романтика-бунтаря, экспрессиониста, на столетие опередившего эпоху, — откровение для Берга. В 1914 г., очарованный пьесой Бюхнера, он занимается ее обработкой, старается сблизить драматургическую форму с музыкой (короткие сцены, сжатый, экспрессивный язык, сильные, почти грубые в своем выражении чувства). Сюжет сводится к следующему: любовь и злоключения бедного солдата приводят к трагической развязке: убив свою подругу Мари, Воццек кончает с собой. Музыкальный язык сочинения представляет собой образец чистого экспрессионизма. Строгая конструкция целого позволяет достичь в пространстве каждой сцены предельного напряжения, уравновешенного ригоризмом используемых классичес-

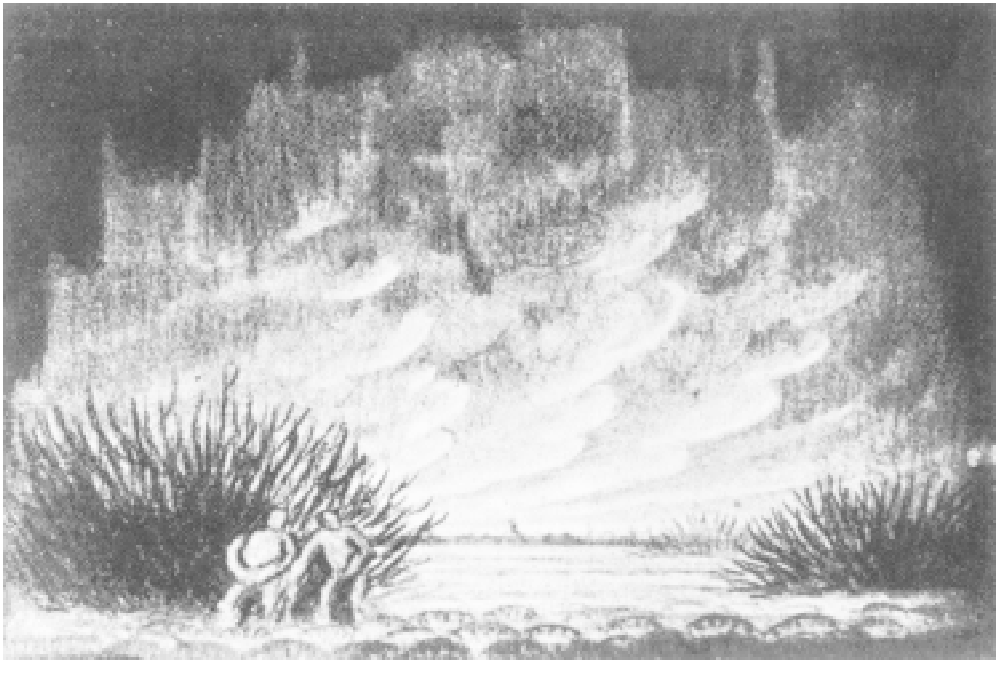
ких форм (рапсодия, пассакалья, рондо, сонатная форма, фуга). Архитектура всего произведения (три акта по пять сцен в каждом) имеет опору и центр тяжести в среднем акте. Отказ от свободы, предоставляемой чистым атонализмом, здесь играет ту же роль, что и дисциплина серийной техники, которой Берг еще не подчинился. Ради достижения выразительности использованы все средства: резкость тембров, острота ритмов, пронзительность слов и голосового звучания, гармонический шок, столкновения сочетаний звуков — все это выливается в поистине демоническую экспрессию. Опера, премьера которой состоялась в Берлине в 1925 г., вызвала саркастическую реакцию критиков.

В «Камерном концерте» (1923—1925) композитор вновь обращается к проблематике добровольного подчинения сдерживающей структуре, но искушение серийного письма еще более усиливает напряжение.

Экспрессивность «Лирической сюиты» (1925—1926) обусловлена найденным соотношением между структурой и стилем. Берг использует атональное письмо и додекафонную технику. Взаимное наложение, переплетение двух начал, выразительное чередование принципов свободы и строгости создают впечатление глубокого дыхания музыкальной ткани, эффект раздвоения и переклички.

Лирическая драма «Лулу», кантата «Вино» и «Скрипичный концерт» —

Эскиз П. Аравантиноса к опере А. БЕРГА *«Воццек».*
Постановка Ф. Л. Хёрта (Штаатстеатер, Опернхауз, Берлин, 1925)



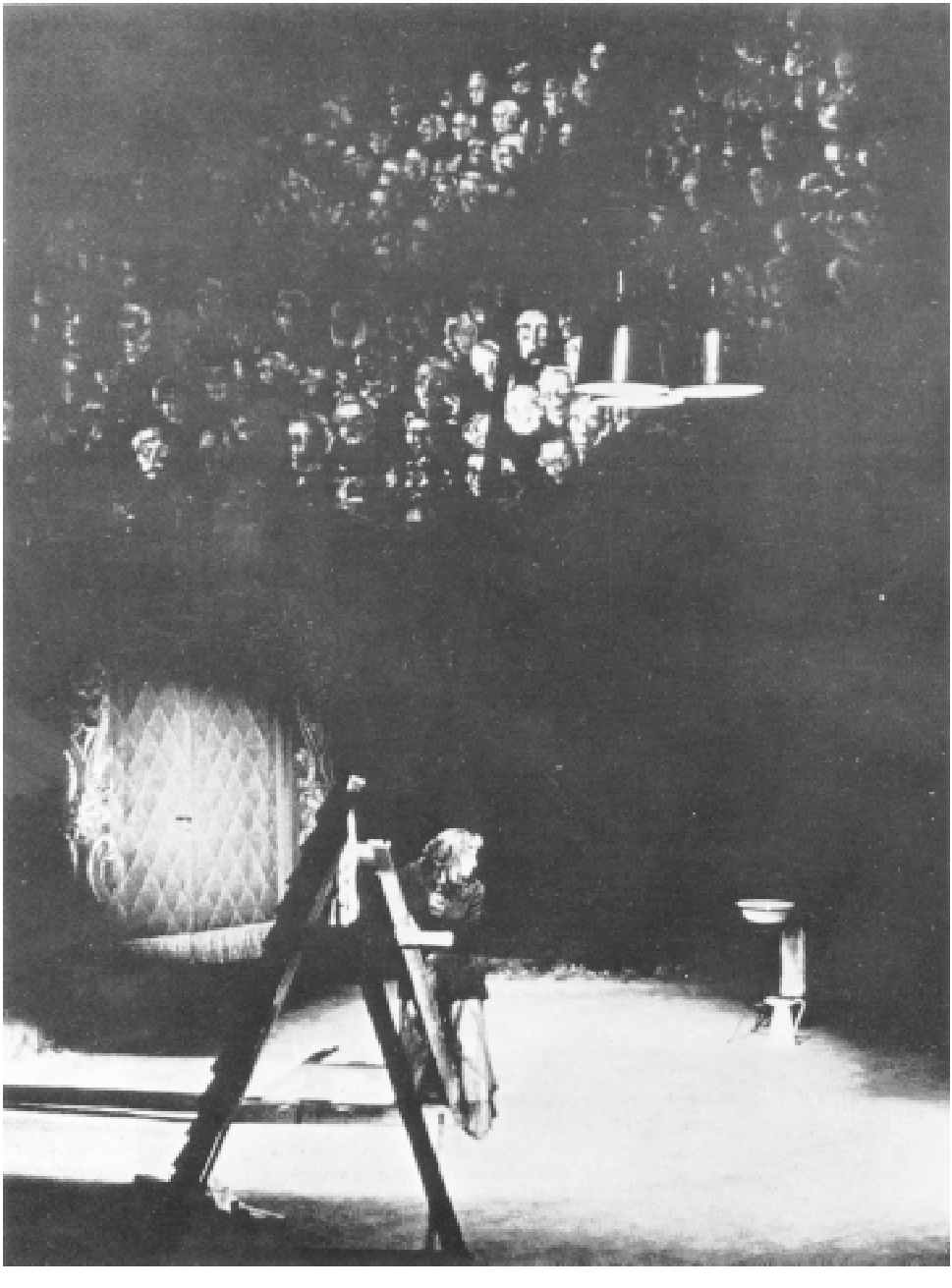
«Воццек» А. БЕРГА. *Постановка Ф. Пуймана, декорации В. Гофмана (Национальный театр, Прага, 1926)*

основные произведения позднего периода, для которого не характерно творческое совершенство предыдущего этапа.

Композитор начал сочинять оперу «Лулу» в 1928 г. Он сам написал либретто по двум драмам Ведекинда («Дух земли» и «Ящик Пандоры»), представляющим собой сатиру на буржуазию, приговор ее эстетическим и моральным ценностям. Музыкальное письмо свидетельствует о столь же бескомпромиссных структурных поисках, что и в «Воццеке», но здесь Берг обращается к додекафонии, используя все ее лирико-драматические возможности. Трудно, однако, судить о сочинении, работу над которым автор не завершил.

ВЕБЕРН Антон фон (Вена, 3.12.1883 — Миттерзиль, Зальцбург, 15.9.1945). Изучал в Вене музыковедение под руководством Гвидо Адлера, затем защитил докторскую диссертацию, посвященную Хенрику Изаку, фламандскому полифонисту конца XV в., работавшему в Инсбруке. В молодости Веберн испытывает влияние Малера, то есть романтизма, открытого экспрессивности. С 1904 по 1910 г. учится у Шёнберга одновременно с Бергом и Веллесом. Уроки мастера оказали решающее воздействие на творчество Веберна, целиком (за исключением ор. 1 и 2) развивавшееся в русле атональности.

Ранние сочинения Веберна — два цикла «Песен», ор. 3 и 4, — свидетельствуют о стремлении к свободе и открыва-



«Лулу» А. БЕРГА. *Постановка Гюнтера Реннерта, декорации Тео Отто (Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1960)*

ют период самостоятельного творчества. Каждый раз, когда композитор изменяет свою манеру, переходными становятся именно вокальные произведения, где экспрессия крика и выразительность тела играют еще более важную роль, чем соединение музыки с литературным текстом. Экспрессионизм Веберна характеризуется крайним лаконизмом, вернее, предельной сжатостью письма, выявляющего своеобразие литературного материала, образ и ритм. Композитор концентрирует все элементы экспрессионистской техники, производящие в совокупности максимальный эффект. Воплощение этого принципа — «Симфония», ор. 21, открывающая, наряду со «Струнным трио», ор. 21, ключевой, самый аскетичный период творчества Веберна (1927—1934). Стремление к жестким структурным ограничениям — главная задача стилевых поисков этого периода, общая для всех представителей новой венской школы. Характерно применение увеличенных интервалов — одного из основных приемов музыкального экспрессионизма. Однако увеличение интервала имеет не только экспрессивное значение: величина интервала у Веберна разрушает всякую возможность связывать между собой слишком близкие звуки и тем самым исключает привычные для слуха попытки трактовать звуковые соотношения по аналогии с тональной системой. Каждый изолированный звук становится чистым феноменом. В таком случае наиболее экспрессивным способом соединения звуков оказывается тишина. В «Симфонии», ор. 21, множество подобных пауз. Они принуждают слух к напряжению, к истинному восприятию звука, предшествовавшего тишине, которая очищает все, что захвачено ею в плен: каждый тембр, каждый аккорд, каждый мелодический элемент.

Если «Симфония», ор. 21, — ключевое сочинение Веберна, нелегко выбрать другие пьесы, которые представляли бы различные тенденции в его творчестве. На всем протяжении творческого пути его письмо все более тяготело к чистоте, к аскезе. Как мы отметили, уже его ранние опыты (1905—1909) в духе романтизма — например, «Пассакалья» — свидетельствовали о стремлении к строгости; в «Песнях», ор. 3 и 4, композитор постепенно достигает освобождения.

В 1909—1910 гг. еще рано говорить о настоящем экспрессионизме, но подготовка к нему ощущается в технических приемах Веберна, характерных для барокко и импрессионизма (ор. 5—7:

Портрет АНТОНА ФОН ВЕБЕРНА.
Рисунок Долбина

5 пьес для струнного квартета, 6 пьес для оркестра, 4 пьесы для скрипки и фортепиано). С 1910 по 1914 г. Веберн занимается дирижерской деятельностью на севере Германии (Данциг, Штеттин, Берлин). Именно тогда созданы самые короткие его пьесы. Состоящие всего из нескольких тактов, они представляют мир звучаний на грани возможностей слуха (ор. 9—11: 6 багателей для струнного квартета, 5 пьес для камерного оркестра, 3 пьесы для виолончели и фортепиано).

Период, предшествующий «Симфонии», ор. 21, охватывает 1914—1927 гг. Благодаря слабому зрению Веберна война не коснулась его непосредственно. В это время он становится дирижером «Дёйчес театер» в Праге. После войны участвует в концертах в Вене, организованных Шёнбергом, руководит рабочим симфоническим обществом, которое основано социал-демократическим муниципалитетом. Однако он предпочитает общественной жизни одиночество в собственном доме в Мёдлинге, где сочиняет множество вокальных пьес, циклы «Песен», ор. 13—19. Под влиянием Шёнберга он демонстрирует в них новые взаимоотношения между голосом и инструментами. Голос не просто сопровождается аккомпанементом — он доминирует, организует инструментовку, взаимодействие и игру тембров. Это подлинный экспрессионизм: тембры возникают как эхо в ответ на звучание голоса, которое нельзя назвать ни пением, ни декламацией; однако «речевое пение» (Sprechgesang) Веберна отличается от шёнберговского: голос воплощает на воображаемой сцене экспрессию текста с помощью инструментов и тем ограничивает свою роль, отказываясь обольщать. Наконец, в «Песнях», ор. 17, впервые появляется двенадцатитоновая серия. Для Веберна наступил период наивысшей строгости. Своего рода завещанием считаются написанные в 1927—1934 гг. «Струнное трио», ор. 20, и «Симфония», ор. 21, уже упомянутая нами в качестве сочинения, имеющего символическое значение, а также «Концерт для 9 инструментов», ор. 24.

После 1934 г. Веберн живет еще более уединенно, чем прежде. Шёнберг находится в изгнании, Берг умер. В 1938 г. Германия аннексирует Австрию, и Веберн лишается права преподавать и публично выступать. В одиночестве он углубляет свои поиски, возвращается к вокальным сочинениям: 1935 г. — «Зрение», ор. 26, 1939 г. — «Кантата», ор. 29, 1941—1943 гг. — «Кантата», ор. 31, оставшаяся незавершенной. В «Вариациях для фортепиано» (1936), «Струнном квартете» (1938) и «Вариациях для оркестра» (1940) Веберн ставит себе новые ограничения в области контрапункта и серийного письма. Композитор трагически погибает в 1945 г. от случайного выстрела американского часового. Его посмертное влияние на молодое поколение авангарда было весьма значительным. Последнее произведение «Кантата», ор. 31, выходит за рамки экспрессионизма и предвосхищает абстрактно-лирический музыкальный сюрреализм.

МАЛЕР Густав (Калишт, Моравия, 7.7.1860 — Вена, 18.5.1911). Родился в еврейской семье; ребенком страдал из-за разлада между родителями, грубости отца, бедности. Тяжелое детство наложило отпечаток на формирование характера Малера.

В пятнадцатилетнем возрасте он принят в Венскую консерваторию, где учится три года; встречает Брукнера, оказавшего глубокое влияние на развитие его таланта. Занимается философией и историей музыки, но не завер-

шает работу. С 1880 г., вынужденный зарабатывать на жизнь, Малер становится оперным дирижером. Работает в Любляне, Касселе, Праге; дирижирует оперным оркестром в Будапеште, в Гамбурге. В течение 10 лет (1897—1907) Малер — директор и дирижер Венской придворной оперы. Большую часть времени он отдает престижной карьере дирижера, занимаясь сочинительством только летом.

Стремясь выразить в своих сочинениях глубоко личное ви́дение мира, Малер был метафизиком, говорившим на языке музыки мыслителем. Хотя он намного опередил экспрессионизм, его позиции близки к экспрессионистской эстетике, в основании которой — власть субъективности. Его преследуют темы Смерти и Детства. Еще в ранние годы, живя в родительском доме, он был беспомощным свидетелем смерти брата Эрнста, самоубийства второго брата, Отто; позже он потерял дочь, и образ Абсурда его уже не покидал. Миропонимание Малера сближает его с Брукнером и Гуго Вольфом — «проклятыми» композиторами, чьи симфонические и вокальные произведения, наполненные экспрессией, воплощают борьбу враждебных сил против Человека.

Попытаемся вкратце объяснить, каким образом в музыке Малера сочетаются открытость и недосказанность. Оба начала свидетельствуют о потаенном одиночестве, которое он пытался защитить, прикрываясь иной раз высокомерной, неприязненной, даже надменной маской.

В композиторском творчестве он отдает предпочтение оркестру, широчайшему богатству тембров, драматизируя симфонию, где каждая часть, оживленная звучанием голоса, напоминает оперный акт (2, 3, 4, 8-я симфонии). В «Песнях», где доминирует голос, сохраняется драматизм (трехчастная кантата «Жалобная песня», 1880; цикл «Песни странствующего подма-стерья», 1883—1884; песни из «Вол-шебного рога мальчика» — версия для фортепиано, 1882, для оркестра — 1888; «Песни об умерших детях», 1901—1904). Синтез жанров песни и симфонии обладает в высшей степени насыщенной выразительностью: «Песнь о земле» (1908) — подлинная симфония для тенора, альта и оркестра. С другой стороны, для чисто инстру-ментальных симфоний Малера харак-терно заимствование тем из его вокальных циклов, народных песен, даже из «Dies Irae» («День гнева») (2-я сим-фония). Наконец, сходство симфоний Малера, включающих тексты Ницше, «Veni Creator» («Приди, Создатель»), «Фауста» Гёте, с ораториями подчер-кивает единство метафизической мысли и экспрессивности.

Поразительно, но, будучи с 1880 г., как уже отмечалось, оперным дирижером — по общему признанию, одним из величайших, восхищаясь драмами театрального репертуара (операми Глюка, Моцарта, Вебера, Вагнера, Рихарда Штрауса), Малер никогда не сочинял музыку для сцены. Мы знаем, что, как руководитель театра, в своих бескомпромиссных требованиях к сценографии он вдохновлялся экспрессионистскими принципами Адольфа Аппиа. Такое противоречие, по-видимому, связано со своеобразной переоценкой отношений между литературным текстом и музыкой. Единство текста и музыки, метафизической мысли и экспрессионистского крика объясняет причины той непоследовательности, за которую его часто упрекали. В одном и том же произведении композитор переходит от музыкального письма, точно отражающего обыденный мир, к возвышенному стилю, затем, снова возвращаясь

Портрет ГУСТАВА МАЛЕРА.
Рисунок Долбина

от исключительного к заурядному, напрямую сталкивает пошлость и утонченность. Доказательство тому — III часть Первой симфонии, где народная песенка «Bruder Martin» («Брат Мартин») превращается в навязчивую тему траурного марша и где соединяются ирония и беспокойство, демонизм и веселье. Музыкальное письмо Малера можно сравнить с живописной манерой предшественников экспрессионизма: мы имеем в виду Ван Гога, Эдварда Мунка, Джеймса Энсора с их характерными искажениями формы, эффектами мощного мазка, нарочито агрессивными красками.

В 1910—1911 гг. Малер совершает последнее турне по США, он дает 65 концертов и в последний раз дирижирует одним из своих сочинений — Четвертой симфонией. Сверхчеловеческое напряжение истощает его силы. В мае 1911 г. композитор возвращается в Вену вместе с женой Альмой — своим верным спутником[1] — и через несколько дней умирает.

Пусть Малер не переступил порога чистого хроматизма, атонализма — это не умаляет ни его творческого гения, ни экспрессивной мощи его музыки. Возможно, Малер осознавал себя носителем вести, которая должна быть понята сразу, в отличие от других венских композиторов, надеявшихся, что их поймут позднее.

РЕГЕР Макс (Бранд, 19.3.1873 — Лейпциг, 11.5.1916). Упоминание Регера, которого считают представителем немецкого неоклассицизма, может показаться в данном контексте неуместным. Поставив себя вне новаторского устремления современного ему экспрессионистского течения, Регер все же был его предвестником; однако он умер слишком рано, чтобы мы могли судить о результатах поисков чистой экспрессивности в его творчестве. Из сочинений периода зрелости отметим фантазии и фуги для органа, близкие экспрессивному музыкальному стилю Северной Германии XVII в., в частности Д. Букстехуде. Среди произведений позднего периода выделяется «Романтическая сюита»: источником вдохновения послужило композитору искусство Арнольда Бёклина — болезненно-романтическая живопись этого художника обладала для Регера удивительной притягательностью.

---

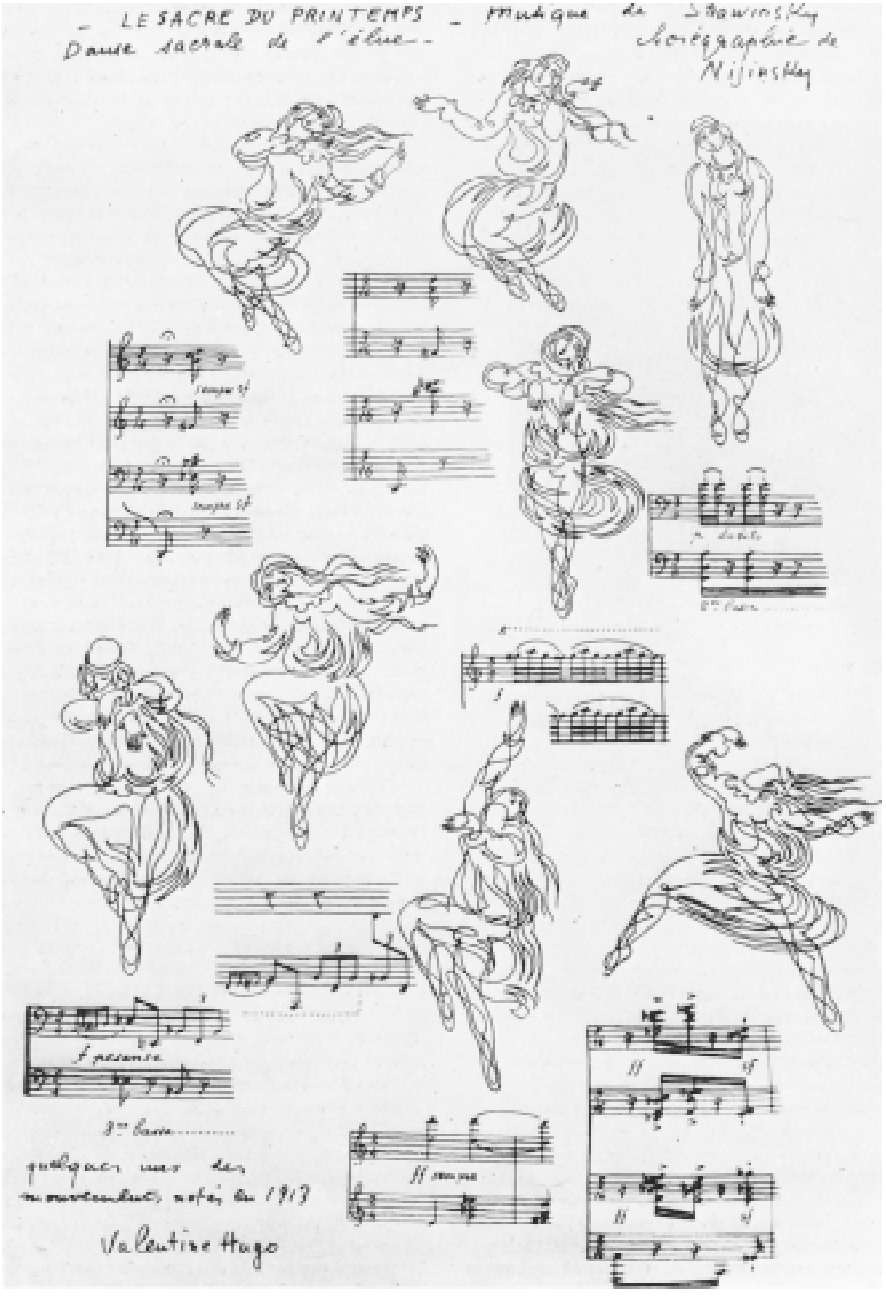
[1] Малер Альма (1879—1964), дочь венского художника Э. Шиндлера, ученица композитора А. Цемлинского, была в дружеских отношениях с А. Шёнбергом и А. Бергом. После смерти Малера вышла замуж за архитектора В. Гропиуса, затем за писателя Ф. Верфеля, с которым в 1938 г. эмигрировала во Францию, потом в США. Автор воспоминаний «Густав Малер». — *Ред.*

СКРЯБИН Александр Николаевич (Москва, 25.12.1871 (6.1.1872) — Москва, 27.4.1915). Воспитанник Танеева и Аренского, сформировавшийся в атмосфере Московской консерватории, которой была свойственна ориентация на западный гуманизм, Скрябин испытал влияние Шопена, Вагнера и Листа. Проявив уже в молодости глубокий интерес к религиозно-метафизическим проблемам, он увлекается восточными философскими учениями. Большая часть сочинений Скрябина свидетельствует о его философских исканиях. Апостол новой религии музыки, он с силой утверждает в композиторском творчестве ее экспрессивно-заклинательные свойства и раскрепощение духа. Скрябин верит в соответствие между видами искусства, выражающееся не только на трансцендентном уровне сообщения, но и в самой музыкальной технике, — стараясь обогатить ее, композитор приписывает звукам цветовые значения. Невозможно отрицать экспрессивную силу искусства, соединившего магизм, присущий славянской душе, постромантические тенденции и западные открытия.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН

Отметим самые известные сочинения, и прежде всего те, в которых наиболее ярко утверждается экспрессивность: Пятая соната, где еще царит «тристановский» хроматизм (дальнейшее развитие этой техники Скрябиным приведет к изобретению «синтетического аккорда» из шести или семи нот); Вторая симфония до-минор, Третья симфония («Божественная поэма») и «Поэма экстаза», нередко признаваемая его главным произведением. Красноречивы названия сочинений, воплощающих магические, заклинательные, метафизические устремления композитора: «Трагическая поэма»; «Прометей», или «Поэма огня» (1909—1910); «Поэма-ноктюрн», «К пламени»; «Сатаническая поэма».

Новаторство и сама личность Скрябина делают его одним из выдающихся свидетелей начала века, значимых не только для развития экспрессионизма, но и для эволюции европейской музыки в целом.

СТРАВИНСКИЙ Игорь Федорович (Ораниенбаум, близ Санкт-Петербурга, 5 (17).6. 1882 — Нью-Йорк, 6.4.1971). Родившийся в семье, где музыка составляла смысл жизни, Стравинский всецело посвятил себя ей почти с самого детства. В раннем возрасте он стал учеником Римского-Корсакова. На протяжении долгого творческого пути композитор не останавливался в своих стилевых поисках, и самые совре-

«Весна священная» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО. *Хореография Вацлава Нижинского, 1913. Зарисовки отдельных движений, выполненные Валентиной Гюго*

Портрет ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО *работы Пабло Пикассо. 1920*

менные эксперименты в области электронной музыки не остались ему чуждыми. Стравинский — это воплощенный парадокс, абсолютное противоречие. Не он ли высказывал убеждение, будто главное свойство музыки заключено в ее власти ничего не выражать, кроме самой себя. Стремление к игре звучаниями настоятельно утверждается в его музыке. Между тем, как известно, экспрессионизм великих венцев, с одной стороны, неотделим от бунтарства, что, по-видимому, Стравинского нисколько не волновало, а с другой — связан с заключением музыкального высказывания в жесткие рамки строгой формы, которой Стравинский никогда не подчинялся. Принадлежность к экспрессионизму проявляется у него по-иному — в бурном, созидательном утверждении роли звучания.

Встреча с Дягилевым, основателем «Русского балета», стала важным событием первого этапа карьеры композитора. Дягилев присутствовал на одном из концертов, где исполнялись сочинения Стравинского, и, сразу же оценив оригинальность его дара, заказал ему балет «Жар-птица» (1910) — музыку, сопровождающую напряженный, мощный, чувственный танец, близкий экспрессионизму. В 1911 г. создан балет «Петрушка», навеянный русским фольклором: в этом спектакле «состояния души» кукол, столкновение ритмов в высшей степени характерны для экспрессионизма. Наконец, «Весна священная» (1913), с неослабевающей агрессивностью тембров и ритмов, представляет собой самый яркий балет 1910-х гг. Премьера балета на Елисейских полях вызвала настоящий скандал. Сен-Санс покинул зал до конца представления, однако Дебюсси и Равель признали творение Стравинского гениальным.

Черты экспрессионизма могут быть выявлены также в «Соловье», «Байке про Лису...», «Свадебке» с их навязчивой ритмикой хоров — словом, во всех театрально-хореографических музыкальных произведениях, которые написаны до возвращения к неоклассицизму в 20-е гг. (начиная с «Истории солдата»). Лишь позднее, в последний период творчества (после 1952 г.) Стравинский обратится к додекафонной серии Шёнберга в таких сочинениях, как «Canticum sacrum» («Священное песнопение»), которые откроют направление поиска, близкого к авангарду.

ХИНДЕМИТ Пауль (Ханау, близ Франкфурта-на-Майне, 16.11.1895 — Франкфурт-на-Майне, 28.12.1963). Несмотря на то что Хиндемит стоит в оппозиции ко всем композиторам, ко-

Сцена из оперы «Кардильяк»
ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА.
Рисунок из «Франкфуртер цайтунг». 1928

торых мы называем экспрессионистами, его также включали в число экспрессионистов на основании не слишком убедительных критериев. Речь идет об отказе от программной музыки и апологии музыки чистой, абсолютной; о связи его творчества с экспрессионистским, революционным, антибуржуазным театром, где важная роль принадлежит Брехту и исповедуемой им идеологии.

В 11 лет Хиндемит уходит от родителей, противящихся музыкальному призванию сына, и поступает во Франкфуртскую консерваторию. В двадцатилетнем возрасте он становится скрипачом-концертмейстером Франкфуртской оперы. В 1922 г. основывает квартет Амар-Хиндемит, в с 1923 г. гастролирует с ним по Германии и другим странам.

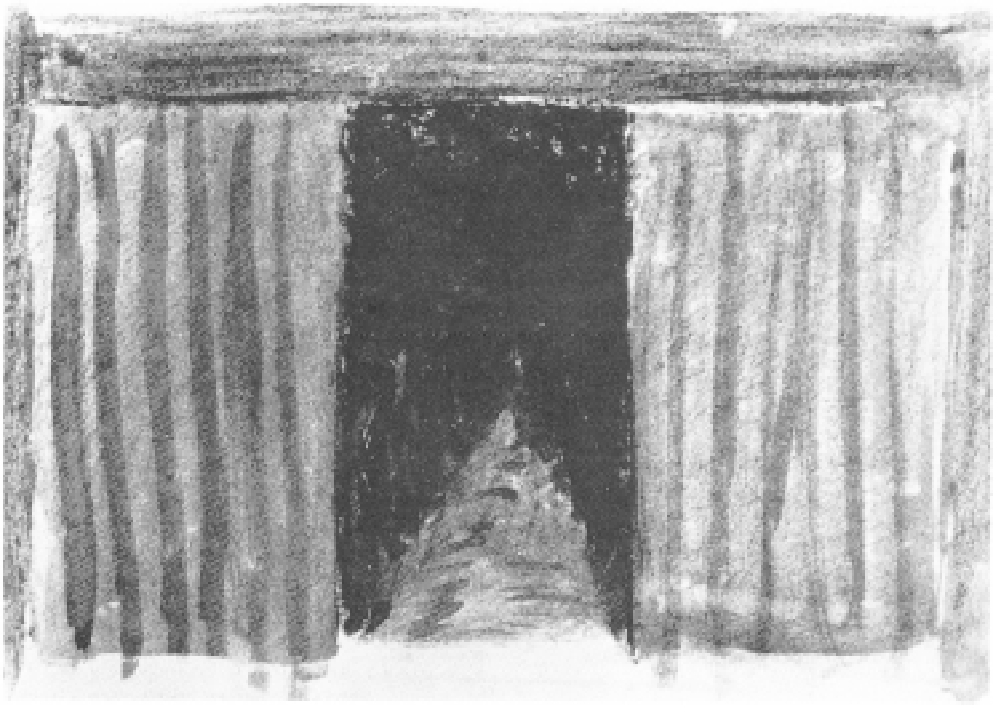
В эпоху театрального экспрессионизма (1920—1930) Хиндемит пишет музыку к пьесам, ниспровергающим систему ценностей буржуазной Германии («Убийца, надежда женщин» Кокошки, «Нуш-Нуши» Франца Блея, «Святая Сусанна» Августа Штрамма). Три другие музыкальные драмы Хиндемита также содержат определенный призыв; таким образом, музыка выполняет экспрессивную функцию; заключает в себе личностное обращение композитора, символически выражающее позицию современного художника. Опера «Кардильяк» содержит синтез раннего спонтанного стиля композитора и его открытий в области старинного немецкого искусства, в частности творчества Баха и музыки барокко. На сцене воплощен образ художника, который в своем противостоянии обществу доходит до преступления. В опере «Художник Матис» (сегодня более известна ее версия в форме симфонии) вновь звучит крик — на этот раз полный экспрессии и потому более убедительный. Изображая и здесь борьбу творца с современным ему обществом,

ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ. *1935*

композитор прославляет искусство Грюневальда, мастера Изенхеймского алтаря. В третьей драме раскрывается конфликт между обществом и гением науки: «Гармония мира» рисует портрет астронома Кеплера.
Хиндемит не пожелал оставаться в Германии в условиях политического климата, сложившегося в стране после 1930 г., и эмигрировал в США.
Композитор использовал в своем музыкальном письме диссонансы — то спонтанные, то, напротив, утонченные, изысканные, с применением контрапункта, атональные и политональные аккорды, резкие тембры. В его творчестве различимы три манеры: ранняя — собственно экспрессионистская, непосредственно-интуитивная; зрелая, учитывающая опыт барокко, романтизма и все возможности современной техники; манера поздних произведений, где автор стремится отвергнуть все предыдущее, столь же современна, сколь и интеллектуальна.
Великий композитор, Хиндемит был также виртуозом игры на альте и теоретиком музыки; им написаны работы: «Введение в музыкальную фразу», «Упражнения для обучающихся гармонии», «И. С. Бах. Обязывающее наследие».

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

ШЁНБЕРГ Арнольд (Вена, 13.9.1874 — Лос-Анджелес, 13.7.1951). Шёнберг принадлежал к группе «Синий всадник» и, таким образом, непосредственно участвовал в экспрессионистском движении. Был художником, другом Кандинского и Франца Марка. Он вырос в скромной еврейской семье, и, казалось, ничто не предвещало ему музыкальной карьеры. Но еще не закончив школу, он стал самостоятельно осваивать композицию, консультируясь у Александра фон Цемлинского (позже Шёнберг женился на его сестре), и наконец полностью посвятил себя музыке.
В творчестве Шёнберга можно выделить три крупных периода. Наследник Вагнера, Брамса и Малера, в первых своих сочинениях он использует напряженный лирический стиль, уже тогда порвав с современным ему музыкальным письмом: об этом свидетельствуют полные мощной экспрессии и патетики ранние «Песни» и секстет «Просветленная ночь», ор. 4 (1899), написанный по мотивам романтической, хотя и не лишенной черт натурализма поэмы Рихарда Демеля.
В 1900 г. он приступает к первому крупному сочинению — кантате «Песни Гурре» для солистов, хора и оркестра. Произведение написано в романтической манере, но оркестровка, над которой Шёнберг работал вплоть до 1911 г., говорит о глубоком осознании автором экспрессивных возможностей



АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ. *Эскиз к «Ожиданию»*

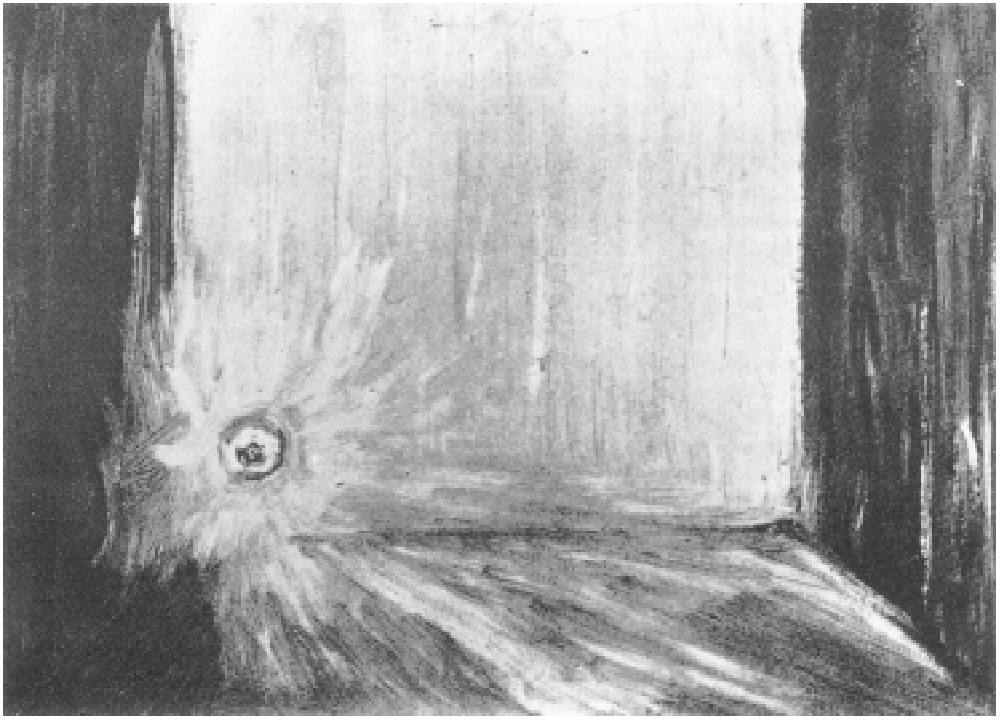
ритмов и гармонии. Затянувшуюся работу над кантатой часто объясняют тем, что Шёнберг испытывал тогда материальные трудности и вынужден был дирижировать опереттами в берлинском «Бунтес театер». Были тому, однако, и другие причины. От сочинения к сочинению композитор открывал для себя выразительное богатство оркестра; экспрессивная функция тембров выявляла значение хроматизма, роль аккордов. Отдельные страницы «Песен Гурре» производят впечатление, характерное для творений Шёнберга-экспрессиониста: это крик ясновидящего.

«Пелеас и Мелисанда», ор. 5 (1902—1903), симфоническая поэма по пьесе Метерлинка, представляет собой переложение символистского первоисточника на романтический язык, исполненный глубокого лиризма и свободы, тем более что композитор создает чисто инструментальное произведение и текстом никак не связан. Вернувшись из Берлина в Вену, Шёнберг встречается с Малером. Тогда же начинается долгая карьера Шёнберга-педагога. Его учебная методика окажет влияние на всю музыкальную культуру XX в. Среди его учеников — Альбан Берг и Антон фон Веберн.

Мы подходим к периоду атонализма в творчестве Шёнберга. Сочинения этого времени относятся к лучшим его творениям: они приносят автору мировую известность, а вместе с тем позволяют композитору открыть самого себя

и постепенно овладеть высочайшим мастерством. Начало периода ознаменовано появлением двух произведений — 15 песен для голоса с фортепиано на стихи Стефана Георге из «Книги висячих садов», ор. 15 (1908—1909) (13-я считается первой в полном смысле атональной пьесой); «Трех фортепианных пьес», ор. 11 (1909). За ними следуют «Пять пьес для оркестра», ор. 16 (1909); «Ожидание» — одноактная монодрама (автор текста-«крика» Мария Паппенхейм), 1909; «Счастливая рука» — одноактная музыкальная драма на текст самого Шёнберга, создавшего также эскизы декораций для ее сценического воплощения (ор. 18, 1910—1913); «Побеги сердца» — сочинение для голоса и трех инструментов (1911).

В 1912 г. в Берлине впервые исполняется «Лунный Пьеро» — произведение для голоса и пяти инструментов на стихи Альбера Жиро (ор. 21). Это неистово-экспрессионистское сочинение приводит публику в замешательство; причина тому — не столько атональное письмо, сколько введение новой вокальной формы. «Sprechgesang» (речевое пение) представляет собой нечто среднее между декламацией и пением, когда голос наделяется свойствами инструмента, превращается в чистый тембр. В те же годы Шёнберг излагает свои идеи в «Учении о гармонии» (1911; переработанные и дополненные



АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ. *Эскиз ко 2-й картине «Счастливой руки»*

издания — 1922, 1948). По возвращении в Вену в 1917 г. Шёнберг основывает знаменитую музыкальную школу («Verein für Musikalische Privataufführungen»), где родились многие произведения современной музыки.

С 1924 по 1933 г. композитор вновь живет в Берлине, будучи профессором Академии искусств. Начинается третий период его творчества — период додекафонии и серийных конструкций. Он формирует свой метод композиции на основе 12 тонов, опираясь на изобретенный Йозефом Хауэром принцип «серии» (отсюда и идет название «серийная музыка»). По мнению некоторых исследователей, это период подлинно экспрессионистского творчества; между тем организация, воцарение порядка, сковывающий дидактизм, отказ от спонтанного «крика», противостояние притягательности хаоса — все это говорит скорее об отрицании экспрессионизма. Метод Шёнберга иллюстрируют «Квинтет для духовых инструментов» (1924), «Третий струнный квартет» (1927), «Вариации для оркестра» (1926—1928). Вершина созданного в эти годы — опера «Моисей и Аарон» на либретто самого композитора, религиозная драма потрясающей выразительной силы (1930—1932).

В 1933 г. в Германии приходят к власти национал-социалисты. Шёнберг эмигрирует. Некоторое время живет в Париже; чувство солидарности с преследуемыми евреями заставляет его вернуться к иудаизму, от которого он отошел в 1921 г. Едет в США, где остается до конца жизни, приняв в 1941 г. американское гражданство. Занимается преподавательской деятельностью в Бостоне и Нью-Йорке. С 1936 г. возглавляет отделение музыки Калифорнийского университета. В композиторском творчестве этого длительного периода Шёнберг иногда вновь обращается к расширенному пониманию тональности, к интонациям, которые близки романтизму, однако он не останавливается в своих новаторских поисках, стремясь ко все большей, небывалой свободе стиля. Путь композитора завершают «Ода Наполеону», ор. 41 (1942), «Уцелевший из Варшавы», ор. 46 (1947), «De Profundis» («Из глубины воззвах») на слова 130-го псалма, ор. 50 b (1950) для хора a capella — одно из последних сочинений.

Непонятый при жизни, ныне Шёнберг получил признание. Он произвел переворот в традиционном музыкальном письме и оказал тем самым значительное влияние на эволюцию современной музыки.

ШТРАУС Рихард (Мюнхен, 11.6.1864 — Гармиш, 8.9.1949). Сын известного валторниста Мюнхенской оперы, Рихард обнаружил раннюю музыкальную одаренность. Профессиональную подготовку музыканта дополнило глубокое гуманитарное образование, полученное в Мюнхенском университете. Воспитание в духе классической германской культуры с детства приобщает его к миру музыки XVIII в., к ее вершинам — достижениям венцев, в частности Моцарта; знакомит с великими романтиками — Бетховеном, Мендельсоном, Шуманом и Брамсом, тогда находившимся в зените славы. Вагнер, которого ненавидит отец Рихарда, поначалу ему чужд. Музыка Вагнера станет открытием для Штрауса в 1882 г.: премьера «Парсифаля» в Байрейте будет для него настоящим потрясением. Г. фон Бюлов оказывает содействие Штраусу-дирижеру в начале его карьеры, назначает молодого музыканта своим преемником — дирижером Мейнингенского оркестра (1885). В дальнейшем Штраус дирижирует оркестра-

«Неделя» РИХАРДА ШТРАУСА.
Мюнхен, 1910. Афиша Л. Хольвайна

ми оперных театров Мюнхена, Веймара; вновь оказывается преемником фон Бюлова в Берлине, дирижируя филармоническими концертами, а с 1898 г. дирижирует оркестром Берлинской оперы. Он становится знаменитым в Германии и в других странах, часто совершает турне по Европе. Наряду с этой публичной деятельностью, от которой Штраус почти откажется после 1910 г., он посвящает значительную часть своего времени композиции.

Творчество Рихарда Штрауса безусловно носит экспрессивный характер. Через него установилась связь между романтизмом и экспрессионизмом. На раннем этапе композитор обращается к симфонической музыке. Уже для его симфонических поэм характерна экспрессия. Он экспериментирует в области оркестровой техники, ритма, мелодии в поисках выразительности (симфонические поэмы «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Жизнь героя», «Так говорил Заратустра», «Смерть и просветление»). Та же экспрессия будет присуща и его музыкальному театру. Смелость письма Штрауса вызывает бурные споры.

Музыковеды прошли мимо экспрессионизма некоторых произведений Штрауса. Экспрессионизм как направление лишь зарождался, а композитор уже обрел свой стиль — агрессивный, оригинальный, технически изощренный — и в дальнейшем ему не изменял. Он дебютирует в театре двумя пьесами, противоположными по характеру: первая, «Гунтрам», еще в вагнеровском духе, завершена в Веймаре в

РИХАРД ШТРАУС. *Ок. 1900*

1894 г.; вторая, «Погасший огонь» (1900—1901), — легкая, бурлескно-сатирическая — является своего рода вступлением в XX в., открывает великую лирическую эпоху.

Ранние оперы Штрауса полны мощного драматизма, воплощенного в сюжетах и темах, в соединении мотивов насилия, смерти, эротики и бунта, которому соответствует крайне напряженный музыкальный язык («Саломея», 1905, «Электра», 1909; таковы и некоторые более поздние оперы, обогащенные новыми нюансами, — «Женщина без тени», 1919, «Елена Египетская», 1928). Дойдя до определенного, прежде недоступного предела в музыкальном выражении страстей и вплотную приблизившись к атональному письму, Штраус, однако, не захотел переступить этот порог. Он обратился к неоклассическому стилю, легкому, окрашенному смутной романтической ностальгией: «Кавалер розы» (1909—1910), «Ариадна на Наксосе» (1912), «Арабелла» (1930—1932), «Молчаливая женщина» на либретто Стефана Цвейга (1935), «Дафна» (1936—1937), «Любовь Данаи» (1938—1940), «Каприччио» (1940—1941). В то же время в его драмах и комедиях угадываются барочные структуры. Стремясь к свободе, Штраус находит свой путь в опере «Саломея» по Оскару Уайльду (1905): это путь декаданса, искусства до напыщенности манерного. Экзальтация страха, очарованность страданием, смертью, страстью выражены в образе Саломеи на началах барокко и экспрессионизма. «Каприччио», последняя опера Штрауса, отражает ту же борьбу тенденций и влияний. Вобрав в себя наследие экспрессивного искусства XIX в., стиль композитора испытывает пределы возможностей гармонии и слухового восприятия: увеличенные интервалы, необычные для вокальной партии, вызывают изменение тембровой окраски голоса на протяжении одной фразы. Несмотря на это, сохраняется целостность партии, каждая нота которой позволяет слышать и понимать литературный текст, обогащенный экспрессией музыкальных средств. Рихард Штраус не разделял устремлений венских экспрессионистов, но был знаком с их творчеством. Он поддержал первые выступления Шёнберга, питал безграничное уважение к Малеру. Их позиции были близки: единство заключалось в верности миру фантазии.

Вокруг экспрессионизма

Принимая во внимание многообразие влияния экспрессионизма, в предыдущих разделах (изобразительное искусство, архитектура, литература, театр, кино, музыка) не представлялось возможным найти место для всех творческих деятелей, так или иначе связанных с этим направлением. Нам пришлось ограничиться главным, остановиться на именах тех, чья причастность к новаторскому движению в искусстве в 1910—1925 гг. очевидна. Однако и многие другие художники, деятели культуры осознанно или неосознанно соприкасались в своем творчестве с экспрессионизмом, публиковали в течение определенного времени свои сочинения или репродукции живописных работ в экспрессионистских журналах (как, например, Вальтер Беньямин, Франс Мазерель, Ганс Рихтер), совместно с экспрессионистами принимали участие в тех или иных акциях. В конечном счете экспрессионизм был доминантой целой эпохи, и формирование новых художественных течений начиная с 1919 г. было обусловлено реакцией на экспрессионизм: не учитывая этого, нельзя в достаточной мере глубоко понять ни Пискатора, ни Брехта, ни «новую объективность». Вот почему мы сочли необходимым дополнить книгу этим кратким биографическим справочником, который, не претендуя на полноту, призван способствовать более широкому охвату темы и по возможности стимулировать исследование творчества художников, лишь упомянутых в настоящей энциклопедии.

АДЛЕР Пауль (1878—1946). Родился в Праге, с 1912 по 1933 г. жил в окрестностях Дрездена. Известен главным образом как автор экспрессионистской прозы, в частности двух романов: «Элохим» (1914) и «Тот самый» (1915). Умер под Прагой.

АЙЗОЛЬДТ Гертруда (1870—1957). Знаменитая актриса театра Макса Рейнхардта, как и Рудольф Блюмнер, способствовала популяризации экспрессионизма, участвуя в поэтических вечерах. Манера ее игры в экспрессионистских пьесах, по оценке известного театрального критика Герберта Иеринга, весьма характерна.

БЕНЬЯМИН Вальтер (1892—1940). Получил известность не как экспрессионист, а как один из самых блестящих эссеистов и литературных критиков XX в. Более того, он был достаточно далек от программной деятельности экспрессионистов. Однако в 1913 и 1914 гг. он опубликовал под псевдонимом Ардор в журнале «Акцион» две статьи по проблемам молодежи, в которых отражен опыт экспрессионистского поколения в целом и его бунт против любых табу.

БЛАСС Эрнст (1890—1939). После изучения права в Берлине и Гейдельберге служил в банке. С 1924 г. сотрудничал с издательством Пауля Кассирера как редактор. Поэт, один из основателей (совместно с Куртом Хиллером) «Нового клуба» (1909). В 1914—1915 гг. издавал также ежемесячный журнал «Аргонавты».

БЛОХ Эрнст (1885—1977). Философ, ныне признанный одним из значительных современных мыслителей. Жил в Тюбингене. Сотрудничал с журналами «активистов». Благодаря книге «Дух утопии» (1918) получил репутацию типичного представителя философии экспрессионизма.

БЛЮМНЕР Рудольф (1873—1945). Актер, друг Герварта Вальдена. Благодаря ему представители экспрессионистской поэзии стали известными в Берлине: он был поистине самым «экспрессивным» из чтецов, выступавших в кабаре и на поэтических вечерах, организованных журналом «Штурм». Прославленный декламатор, он также участвовал в театральной деятельности «Штурмбюне».

БРУСТ Альфред (1891—1934). Поэт, прозаик, автор театральных пьес. Мистический настрой его драм, высвобождение инстинктов и неистовство страстей в них типичны для экспрессионизма. Его пьеса «Вечный человек» была показана в муниципальном театре Хальберштадта в марте 1920 г. Две другие (не экспрессионистские) пьесы Бруста были поставлены Максом Рейнхардтом и Эрвином Пискатором.

БУЗОНИ Ферруччо Бенвенуто (1866—1924). Итальянский композитор. С 1878 г. жил в Вене. Затем преподавал в Финляндии (консерватория в Хельсинки), России, США. Уже по ранним сочинениям оценил значение Шёнберга и оказывал ему поддержку. С глубоким уважением отзывался о Бузони его ученик Курт Вейль. Оперу Бузони «Фауст» (поставленную в Дрездене в 1925 г. после смерти композитора) некоторые музыковеды считают экспрессионистским произведением. Именно в качестве экспрессиониста композитор был представлен в 1964 г. во Флоренции в рамках фестиваля «Флорентийский май», посвященного экспрессионизму в целом.

ВАЛЬДЕН Герварт (наст. имя и фам. Георг Левин) (1878—1941). Родился в Берлине. В 1901 г. женился на Эльзе Ласкер-Шюлер, с которой впоследствии (1911) развелся. Быстро сделался активным популяризатором новой литературы и новейших явлений в живописи. Основал журнал «Штурм» в 1910 г. Имел репутацию здравомыслящего коллекционера и негоцианта, поскольку брал небольшие комиссионные с продажи выставляемых им полотен. Следует отметить, что он был подлинным первооткрывателем талантов и в этом смысле сыграл значительную роль: если бы не его деятельность, современное искусство не могло бы получить столь широкого распространения в Германии. В 1929 г. Вальден, не проявлявший до того интереса к политике, предчувствуя приход фашизма к власти, сближается с Коммунистической партией Германии. В 1932 г. принимает решение эмигрировать в СССР. Преподает в Институте иностранных языков в Москве. С 1933 г. сотрудничает здесь с журналами антифашистской направленности, в частности «Дас Ворт» («Слово») и «Интернациональная литература». В 1941 г. его следы теряются в Саратове; по всей вероятности, Вальден был репрессирован и погиб в лагере.

ВЕБЕР Карл Мария (1890—1953). Поэт; занимался также преподавательской деятельностью. Оставил два поэтических сборника. Сотрудничал в журнале Курта Хиллера «Циль».

ВЕЙЛЬ (ВАЙЛЬ) Курт (1900—1950). Учился в берлинской Высшей музыкальной школе; с 1921 по 1924 г. занимался композицией под руководством Ферруччо Бузони. Вначале получили известность его сочинения для хора и оркестра, затем, после 1925 г., Вейль обратился к опере. В 1928 г. им написаны «Царь фотографируется» на либретто Георга Кайзера и «Трехгрошовая опера» на слова Брехта. Подобно Брехту, он подчиняет музыку политическим целям (в широком смысле). Композитор заявляет, что он не стремится очаровывать, развлекать слушателя своей музыкой или пробуждать у него иллюзии: он хочет заставить его думать. В 1933 г. Вейль уезжает из Германии. В 1935 г. поселяется в Нью-Йорке. Умирает в США.
«Трехгрошовую оперу» и «Махагони» на тексты Брехта иногда ошибочно относят к экспрессионизму. В то же время слишком часто забывают о том, что Курт Вейль был также музыкальным критиком и пропагандировал творчество современных композиторов, в частности экспрессионистов. Он писал о Шёнберге («Дёйче рундфунк», 17.6.1926), а также о том, кто, по его мнению, «оставаясь в тени, был проводником новой музыкальной жизни Европы», — о своем учителе Бузони.

ВОЛЬФ Фридрих (1888—1953). Получив медицинское образование, во время Первой мировой войны был призван в армию в качестве военного врача; затем участвовал в революционных событиях 1918—1919 гг. Входил в дрезденский Совет рабочих и солдатских депутатов; вместе с Конрадом Феликсмюллером способствовал развитию деятельности экспрессионистов. Находясь под влиянием анархизма и молодежных движений, постепенно эволюционировал в сторону коммунизма. Вступил в коммунистическую партию в 1927 г. Его первые драмы «Вот кто ты» (1919), «Черное солнце» (1921) принадлежат к экспрессионизму; он был также составителем программных манифестов этого движения. В дальнейшем становится представи-

телем политически ангажированного реалистического театра («Профессор Мамлок», 1934, — знаменитая пьеса, направленная против антисемитизма нацистов). Эмигрировав в 1933 г., он в 1945 г. вернулся в Германию и с 1951 г. жил в Восточном Берлине.

ВОЛЬФЕНШТЕЙН Альфред (1888—1945). Родился в Галле, получил образование в Берлине, где семья поселилась вскоре после его рождения. С 1916 по 1922 г. жил в Мюнхене. Поэт и критик, издатель журнала «Эрхебунг», он был выдающимся представителем экспрессионизма. Во времена Третьего рейха эмигрировал. Скрывался в Париже, затем на юге Франции. После освобождения его нашли тяжело больным в одной из парижских гостиниц. Помещенный в больницу Ротшильда в состоянии глубокой депрессии, он кончает самоубийством 22 января 1945 г.

ВОЛЬФФ (ВОЛЬФ) Курт (1887—1963). В мемуарах Клер Голль «В погоне за ветром» (Париж, 1976) он представлен следующим образом: «В нашем кругу за мной отчаянно ухаживал Курт Вольфф. Это был молодой человек, женившийся на наследнице одного из крупнейших состояний Германии, принадлежавшего И. Г. Фарбен-Мерк. Одаренный исключительным чутьем и неусыпной любознательностью, позднее он стал самым значительным издателем произведений нового поколения писателей-экспрессионистов». При участии редакторов Курта Пинтуса и Франца Верфеля издательство Курта Вольффа действительно превратилось в центр распространения литературы экспрессионизма. Особенно знаменитой была серия изданий «Юнгсте Таг» («Страшный суд»). В 1931 г. Курт Вольфф эмигрировал; жил сначала во Франции, затем в Италии, а с 1941 г. — в США, где основал новое издательство. После войны, вернувшись в Европу, поселился в Швейцарии. Погиб в результате несчастного случая в октябре 1963 г. (Людвигсбург).

ГЕРМАН-НЕЙССЕ Макс (1886—1941). Родился в Силезии; в Мюнхене занимался германской филологией и историей искусств. В 1924 г. стал лауреатом премии Эйхендорфа, в 1927-м — лауреатом премии Гауптмана. В 1933 г. выехал из Германии в Швейцарию, затем в Лондон, где и умер.

ГОЛЛЬ Клер (1892—1977). В эпоху экспрессионизма под именем Клер Штудер опубликовала в Германии два сборника стихов: «Современники» (Берлин, 1918) и «Лирическое кино» (Базель — Лейпциг, 1922). Жена Ивана Голля. Оставила мемуары «В погоне за ветром», воссоздающие, в частности, панораму 1919—1920 гг. (Париж, 1976).

ГРОС Жорж (наст. имя и фам. Георг Эренфрид Гросс) (1893—1959). Известный художник, он является также автором стихов и автобиографии. До Первой мировой войны примыкает к экспрессионистам. Затем становится дадаистом. В 20-е гг. представляет так называемый «веризм», близкий к «новой объективности». В это время он прославился карикатурами на веймарское общество. В 1932 г. эмигрировал в США. Вернулся в Германию и умер в Берлине.

ГРОСС Отто (1877—1919). Родился в Граце; сын известного криминолога, он изучал медицину и психиатрию. Некоторое время был учеником Фрейда. Защитив диссертацию в Мюнхене, познакомился с экспрессионистской

богемой (Франц Юнг, Карл Оттен и др.); в основном благодаря Гроссу экспрессионисты открыли для себя психоанализ. В 1913 г. знакомится с Пфемфертом. Военный врач во время Первой мировой войны, Гросс возвращается в Берлин в 1918 г. Принимал наркотики, умер от истощения в 1919 г.

ГЮТЕРСЛО Альберт Парис фон (наст. имя и фам. Конрад Китрайбер) (1887—1973). Родился в Вене. Получив среднее образование, начал изучать театр и заниматься живописью у Климта. В 1911—1913 гг. работал корреспондентом в Париже. Во время Первой мировой войны его друзьями становятся Роберт Музиль и Франц Блей. В этот период он работает и как художник, и как писатель. Ранние произведения Гютерсло содержат реакцию на натурализм. Его стихи и роман «Танцующая сумасбродка» (1919) были отнесены к экспрессионистским сочинениям, причем сам автор охотно соглашался с этим определением.

ЗЕРНЕР Вальтер (1889—?). Родился в Карлсбаде (ныне Карловы Вары), получил юридическое образование в Вене и Грайфсвальде. Во время Первой мировой войны эмигрировал в Швейцарию. В 1915—1916 гг. издавал журнал «Сириус», а в 1919 г. — дадаистский журнал «Цельтвег» совместно с Тристаном Тцара и Отто Флаке. Автор своеобразных романов и эротико-детективных новелл. С 1927 г. его следы теряются.

КЕРСТЕН Гуго (1894—1919). Близкий друг Пфемферта, он опубликовал множество статей в «Акцион», а также в «Революцион» и «Мистраль». Дружил с Эмилем Ситтья и Вальтером Зернером; подобно им, в начале Первой мировой войны жил в Швейцарии (Аскона). Вернулся в Берлин в 1917 г. Умер вследствие отравления во время киносъемок.

КОФФКА Фридрих (1888—1951). Известен двумя экспрессионистскими драмами: «Каин» (поставлена в театре «Молодая Германия» в Берлине 9 июня 1918 г.) и «Господин Олуф» (сыграна в Дюссельдорфе в 1920 г.). В 1939 г. эмигрирует в Англию, где остается до конца жизни.

КРАУС Карл (1874—1936). Австрийский журналист и писатель, известный прежде всего как издатель журнала «Факел», выходившего с 1899 по 1936 г. Автор драмы «Последние дни человечества», которую многие считают экспрессионистской.

КУРТЦ Рудольф (1884—1960). Родился в Берлине, опубликовал первые сочинения в 19 лет. С 1913 г. работал в кинематографе. В 1926 г. появилась его книга «Экспрессионизм и кинематограф». В 30-е гг. он писал также комедии.

ЛАУТЕНЗАК Генрих (1881—1919). Получив техническое образование в Берлине, занимался концертной деятельностью в кабаре. С 1907 г. писал театральные пьесы и киносценарии. Издатель журнала «Бюхерай Майандрос». С 1914 по 1917 г. — на фронте, в 1918 г. сходит с ума. Полное собрание его сочинений вышло в 1966 г. («Расстроенный праздник»).

ЛЕЙБОЛЬД Ганс (1894—1914). Уроженец Гамбурга. Учился в Мюнхене, дружил с Гуго Баллем. Издавал журнал «Революцион», был также поэтом. Погиб в начале Первой мировой войны.

ЛЕОНХАРД Рудольф (1889—1953). Юрист по образованию. Во время Первой мировой войны служил в армии, поступив в нее добровольцем. Был ранен; пережитые ужасы сделали его сторонником Карла Либкнехта. Он принял участие в движении спартаковцев. В 1927 г. эмигрировал во Францию, с 1933 г. был активным участником антифашистской борьбы. Внес свой вклад в движение французского Сопротивления. После войны вернулся в Германию, жил и умер в Берлине. Сыграл важную роль в разных областях и прежде всего в театре, развивая в 1917—1920 гг. направление «активизма» в экспрессионизме. Его деятельность позволяет судить о преемственности между экспрессионизмом и левым течением в послевоенной литературе.

ЛОТЦ Эрнст Вильгельм (1890—1914). Родился в Кульме, опубликовал первый сборник стихотворений в 1907 г. Малоизвестный, но один из наиболее характерных поэтов экспрессионизма. Об этом свидетельствует сама тональность его поэзии — поэзии бунта, богатой оригинальными образами. Погиб во время Первой мировой войны.

МАЗЕРЕЛЬ Франс (1889—1972). Бельгиец Франс Мазерель, родившийся в Блакенберге (Западная Фландрия), жил в Генте, обучался в Академии художеств; затем много путешествовал, а во время Первой мировой войны поселился в Швейцарии. Война стала главной темой его творчества: в рисунках и гравюрах, публиковавшихся в журналах пацифистской и либеральной направленности, выражен протест против несправедливости и страданий. Кроме того, художник иллюстрировал книги, свидетельствующие об определенной общественной позиции автора: романы Барбюса и Андреаса Лацко о войне, произведения Ромена Роллана и Шарля Вильдрака. После 1918 г. Мазерель живет в Париже, совершает путешествия в Россию и Центральную Европу. В 1940 г., когда немецкие войска приближались к Парижу, художник ушел из города пешком, делая по пути множество зарисовок. Они были опубликованы под заголовком «Июнь 40-го». Во время оккупации Франции мастерская Мазереля располагалась в Папском дворце в Авиньоне. После войны преподавал графику в Саарбрюккене, затем окончательно обосновался в Ницце.

Причисление Франса Мазереля к подлинным экспрессионистам может показаться спорным. Чаще всего его ставят в один ряд с художниками, чье творчество носит социально-критический характер: Кете Кольвиц, Жоржем Гросом. Однако Мазерель был связан с немецкими экспрессионистами, разделяя их бунт против общества, извращающего человеческие устремления. Роже Авермат — автор фундаментальной книги о Мазереле, изданной в 1975 г.

МАРИНЕТТИ Филиппо Томмазо (1876—1944). Родился в Александрии, где его отец занимался адвокатской деятельностью. Учился во французском иезуитском коллеже Св. Франсуа Ксавье. На формирование Маринетти сильный отпечаток наложила, таким образом, французская культура. Сдал экзамены на звание бакалавра в Париже в 1894 г. Затем обучался юриспруденции в Павии и Генуе и в 1899 г. стал доктором права. В 1905 г. Маринетти основал журнал «Поэзия», а в 1909 г. публикует в «Фигаро» «Манифест футуризма». С тех пор его имя связывают с распространением этого течения. Значительный резонанс вызвало его реше-

ние примкнуть к фашизму. В 1929 г. Маринетти становится членом Итальянской академии, созданной Муссолини. В 1935 г. он добровольно отправляется сражаться в Эфиопию, опубликовав манифест «Футуристическая эстетика войны». В 1942 г. едет добровольцем на русский фронт, где воюет в звании полковника итальянской армии.

МИРЕНДОРФФ Карл (1897—1943). Вел активную деятельность в среде дармштадтских экспрессионистов, выпускал литературно-политический журнал «Трибунал». С 1930 г. был депутатом от социал-демократов. В 1933 г. заключен в концлагерь. Освободившись в 1938 г., участвовал в антифашистском сопротивлении. Погиб во время воздушного налета.

ОТТЕН Карл (1889—1963). Родился в Аахене. Учился в Мюнхене, Бонне и Страсбурге. Друг Эриха Мюзама, Генриха Манна, Карла Штернхейма, как и они, выступал против бойни Первой мировой войны, отстаивал пацифистские лозунги. После 1919 г. переехал в Вену. С 1924 по 1933 г., вернувшись в Берлин, писал романы и театральные пьесы. В 1933 г. эмигрировал — сначала в Испанию, затем в Англию. После Второй мировой войны сыграл значительную роль в открытии наследия экспрессионизма: опубликовал ряд антологий, в том числе сборник киносценариев, написанных поэтами-экспрессионистами. В 1958 г. поселился в Швейцарии, где и умер.

ПИНТУС Курт (1886—1975). Один из самых проницательных литературных критиков поколения экспрессионистов. Театральный критик, увлекавшийся также кинематографом, он был редактором в двух издательствах — Роволь-та и Курта Вольффа. Оставил после себя произведение, ставшее классическим: составленную им поэтическую антологию «Сумерки человечества». В 1933 г. эмигрировал в США. Вернувшись в ФРГ после войны, проживал в Марбахе-на-Неккаре; умер там же.

ПИСКАТОР Эрвин (1893—1966). Имя этого театрального режиссера редко связывают с экспрессионизмом. Однако его первые поэтические произведения были опубликованы в журнале «Акцион», а его ранние режиссерские работы вряд ли можно понять вне контекста экспрессионистского движения. В 1919 г. вступил в коммунистическую партию (одновременно с Виландом Херцфельде и Джоном Хартфилдом). В 1934 г. эмигрировал и вернулся в Германию (Западный Берлин) лишь в 1951 г.

ПФЕМФЕРТ Франц (1879—1954). Уроженец Лётцена (Восточная Пруссия), он провел детство в Берлине, где в 1904 г. начал работать журналистом. Издавал «Акцион» (первый номер журнала вышел 20 февраля 1911 г.). Открыл также собственное издательство с таким же названием. Вскоре занялся политической деятельностью. В 1918—1919 гг. поддерживал спартаковцев, затем рабочую коммунистическую партию, анархо-синдикалистов, а впоследствии троцкистов. В 1933 г. эмигрировал в Чехословакию, затем во Францию и, наконец, в США. Зарабатывал на жизнь ремеслом фотографа; умер в Мексико-Сити.

РИХТЕР Ганс (1888—1976). Художник, сотрудничал с журналами «Акцион» и «Штурм» до 1914 г. Позже, в 1918—1919 гг., становится дадаистом. Интересен как автор экспериментальных фильмов, а также работ о кино.

РУСТ (РЮСТ) Ансельм (1878—1943). Писатель, критик, а также автор философских сочинений (как и его двоюродный брат Минона). Был анархистом в духе Макса Штирнера и издателем журнала «Айнциге». В 1933 г. эмигрировал во Францию, умер в Карпантра.

СИТТЬЯ (СИТТИЯ) Эмиль (1886—1964). Родился в Будапеште; жил в Париже с 1906 г. С 1909 г. дружил с Сандраром; вместе с ним издавал журнал под экспрессионистским названием «Новые люди» («Ом нуво»). В 1914—1918 гг. находился в Цюрихе; общался с авангардистами, которым посвятил ценные воспоминания и портретные зарисовки («Кабинет раритетов», 1923). Соиздатель журнала «Мистраль». В его наследии также несколько романов и книг по искусству на французском языке: «Заметки о Пикассо» (1945), «Марке странствует по свету» (1948), «Сутин и его время» (1958).

ФЕЛИКСМЮЛЛЕР Конрад (1897—1977). Художник-экспрессионист, участвовал в организации групп авангарда, вместе с Фридрихом Вольфом пропагандировал позиции «активистов» в Дрездене — городе, где жил долгое время. Позднее переехал в Западный Берлин.

ФЛАКЕ Отто (1880—1963). Романист и эссеист. Родился в Эльзасе; был дружен с Рене Шикеле и Эрнстом Штадлером. Был участником цюрихской группы дадаистов после того, как ее покинул Гуго Балль.

ФОГЕЛЕР Генрих (1872—1942). Известный мастер ар нуво, в 1918 г. обратился к политике. В письме, адресованном Вильгельму II, Фогелер призывал к миру — следствием был арест художника. Член Совета рабочих и солдатских депутатов в Бремене (1919), он на собственных землях в окрестностях Бремена основал «Общину Баркенхоф». Его путь от экспрессионизма к анархизму и коммунизму представляется вполне типичным. В 1931 г. эмигрировал в Советский Союз, где и умер.

ФРЕЙД Зигмунд (1856—1939). Основатель психоанализа никогда не проявлял непосредственного интереса к экспрессионизму, а экспрессионисты, в отличие от сюрреалистов, никогда по-настоящему не занимались теоретическим изучением системы Фрейда. Подобного изучения не мог заменить тот интерес к психоаналитическим исследованиям, который пытался внушить экспрессионистам Отто Гросс. Видимо, о влиянии психоанализа на экспрессионизм можно говорить постольку, поскольку ранние стадии разработки этого учения пришлись на эпоху радикального обновления искусства в 1910—1925 гг.

В самом деле, «наука о бессознательном» давала иное представление о человеке, чем традиционная психология, которая в основном отвергалась экспрессионистами. Открывший важность бессознательных импульсов, в частности сексуальности, психоанализ мог быть истолкован как бунт против буржуазной морали, столь же сильный, как и движение экспрессионизма. Действительно, даже сегодня Фрейда нередко (без достаточных на то оснований) представляют сторонником тотальной эмансипации в половом вопросе. Новая психология показывает борьбу различных склонностей в человеке, открывает раздвоение личности: эта тема проходит через большинство экспрессионистских фильмов.

В работе «Толкование сновидений» (1900) Фрейд придает привычной сим-

волике новую трактовку, сравнимую с той, которую предлагает в сходной области экспрессионизм, хотя эта параллель не столь очевидна, как применительно к сюрреализму. Фрейд первым начинает говорить об эдиповом комплексе — конфликте между отцом и сыном, который занимает ключевое место в экспрессионистской драме.

ХАРДЕКОПФ Фердинанд (1876—1954). Принадлежал к группе, объединившейся вокруг Пфемферта и журнала «Акцион». Поэт берлинской богемы, прекрасный переводчик (в частности, произведений А. Жида), он был связан также с дадаистами Цюриха.

ХАТВАНИ (наст. фам. Хирш) **Пауль** (1892—1975). Уроженец Вены. Будучи лицеистом в Будапеште, публиковал стихи и статьи. Затем изучал химию и математику в Вене. Тогда же познакомился с Альбертом Эренштейном, Карлом Краусом и Германом Брохом. Сотрудничал с журналами «Штурм», «Акцион», «Бреннер»; участник ряда сборников (например, антологии «Ворота», изданной в гейдельбергском издательстве «Сатурн ферлаг», 1913). В издательстве «Сатурн ферлаг» опубликовал сборник афоризмов и эссе (1913). После войны писал статьи, в основном об экспрессионизме. В 1939 г. уехал в Австралию.

ХЕРЦОГ Вильгельм (1884—1960). Автор основательной биографии Клейста (1911), он сыграл первостепенную роль как руководитель нескольких журналов: «Пан» (1910—1911), «Мэрц» (1913), «Форум» (1914—1915; запрещен цензурой и возобновлен в 1918—1929 гг.). В этих журналах, основанных или возглавленных Херцогом, молодое поколение получило возможность самовыражения. Он был также автором пьес, пользовавшихся успехом, но не имевших ничего общего с экспрессионизмом («Панама», 1931). В 1929 г. эмигрировал, в 1947 г. вернулся в Мюнхен, где и умер.

ХЕРЦФЕЛЬДЕ Виланд (1896—1988). Сын Ф. Хельда, немецкого писателя, эмигрировавшего в Швейцарию, брат Джона Хартфилда, мастера дадаистского «фотомонтажа». Сотрудничал в журнале Пфемферта «Акцион»; был экспрессионистом, а затем, с 1919 г., — дадаистом. Крупный издатель, основатель издательства «Малик ферлаг» (1917).

ХИЛЛЕР Курт (1885—1972). Родился в Берлине, изучал право и литературу. Представитель крыла «активистов» в экспрессионистском движении. Сыграл важную роль как автор статей. Именно он первым применил термин «экспрессионизм» по отношению к литературе. Он же был инициатором открытия кабаре экспрессионистов, где проходили поэтические вечера. Издавал альманах «Циль» («Цель»). После Первой мировой войны занялся активной политической деятельностью, отстаивая позиции «левого пацифизма». В 1933—1934 гг. арестован фашистами. Получив свободу, эмигрировал. В 1938—1946 гг. жил в Лондоне. Окончательно вернулся в ФРГ в 1955 г.

ХОЙ Сенна (наст. имя и фам. Иоганнес Хольцман) (1884? — 1914). Анархист. Учительствовал; в начале XX в. совершил путешествие в Россию. В 1904—1905 гг. издавал журнал «Кампф» («Борьба»). Дружил с писателем-анархистом Эрихом Мюзамом; основал в Швейцарии журнал «Векруф» («Пробуждение»). Уехал в Россию, где был арестован и умер в тюрьме 28 апреля 1914 г. Эльза Ласкер-

Шюлер посвятила ему несколько стихотворений. О нем писал и Виланд Херцфельде. Его наследие составляют новеллы, стихи, многочисленные статьи.

ЦЕХ Пауль (1881—1946). Родился в Бризене (Западная Пруссия). Бросив учебу, работал шахтером в Руре, в Бельгии и во Франции. Позже стал журналистом и библиотекарем в Берлине. Один из издателей экспрессионистского журнала «Нойе(с) патос». В 1933 г. арестован нацистами. После освобождения эмигрировал в Южную Америку (1937), где участвовал в антифашистской деятельности. Умер в Буэнос-Айресе.

ЧОКОР Франц Теодор (1885—1969). Один из наиболее известных представителей экспрессионистской драматургии в Австрии. Изучал историю искусств в Вене; мобилизован во время Первой мировой войны. Его драмы носят пацифистский характер. С точки зрения драматургической техники в них заметно влияние Стриндберга. В 1938 г., после аннексии Австрии Гитлером, эмигрировал. Вернулся в Австрию в 1946 г.

ШЕЕРБАРТ Пауль (1863—1915). Этого исключительно оригинального, наделенного богатой фантазией писателя экспрессионисты особенно ценили. Его считают одним из предтеч экспрессионизма, поскольку значительное место в его книгах занимают сновидения, фантастика, юмор. Он был одним из пионеров жанра научно-фантастического романа в Германии. Совместно с Шеербартом его друг Эрнст Ровольт создал свое издательство.

ШРЕЙЕР Лотар (1886—1966). Родился в Дрездене, изучал право в Гейдельберге, Берлине и Лейпциге. Защитил докторскую диссертацию в 1910 г. Затем обратился к театру. С 1917 по 1920 г. возглавлял театр «Штурмбюне» в Берлине. В 1921 г. приглашен преподавать в Баухауз, где оставался до 1923 г. С 1928 г. жил в Гамбурге; был художником и писателем.

ШТЕФАН Руди (1887—1915). Изучал музыку во Франкфурте и Мюнхене с 1905 по 1908 г. Став композитором, жил в Мюнхене. Дебютировал симфоническими сочинениями, вызвавшими огромный интерес любителей музыки того времени. Написал оперу «Первые люди», которую считают экспрессионистской. Это произведение — свидетельство большого дара композитора. В 1914 г. призван в армию рядовым, погиб на фронте.

ЭРИНГ Рихард (1889—1940). Родился в Дюссельдорфе. Был соиздателем дадаистского журнала «Фрайе штрассе» и публиковал стихи в «Акцион». В 1933 г. эмигрировал в Нидерланды и при нападении на страну немецких фашистов покончил с собой в 1940 г.

ЭССИГ Герман (1878—1918). Сын пастора, получил техническое образование в Берлине. Подружился с Вальденом. Сотрудничал в журнале «Штурм», от которого вскоре отошел. Автор нескольких пьес, где стремился главным образом показать действие подавленных инстинктов и тайных страстей, несколько сближаясь в этом с Ведекиндом.

Основные журналы и объединения

«АЙНЦИГЕ» (Der Einzige — «Единственный»). Журнал выходил с 1919 по 1921 г. под руководством Ансельма Руста и Миноны. С ним сотрудничали экспрессионисты Артур Сегал, Гуго Керстен, Рудольф Леонхард, Вальтер Меринг, Альберт Эренштейн. Журнал имел анархистскую направленность и в дальнейшем слился с журналом Лиги индивидуалистов «Ихь» («Я»).

«АКЦИОН» (Die Aktion — «Действие»). Главным редактором этого журнала, выходившего с 1911 по 1932 г., был Франц Пфемферт. Однако журнал был действительно влиятельным для молодых интеллектуалов на протяжении примерно одного десятилетия. После 1920 г. он становится в основном политическим и в конце концов превращается в бюллетень, имеющий крайне узкую читательскую аудиторию — анархо-синдикалистов, а позднее троцкистов. Многие писатели (в частности, Франц Юнг и Эрвин Пискатор) свидетельствовали об огромной роли, которую сыграл «Акцион» для их поколения, прежде всего в связи с критикой Первой мировой войны. В 1951 г. Иоганнес Р. Бехер рассказывал, как он, будучи поклонником старомодной неоромантики, восхищаясь Вальдемаром Бонсельсом и Рихардом Демелем, в 1911 г. переступил порог «Акцион» и с того момента пошел по пути современной литературы. «С каким тягостным чувством я вошел, поднялся по лестнице, перевел дыхание, позвонил... — пишет Бехер, — и вот, сидя перед письменным столом всемогущего Франца Пфемферта в ожидании приговора: жить или умереть, я вдруг слышу, что присланные мною стихи будут напечатаны в следующем номере. Никогда не испытывал я такого напряжения чувств, как в ту минуту, когда увидел одно из своих стихотворений напечатанным в «Акцион»: это было нечто вроде посвящения в поэты и в революционеры».

«БЮХЕРАЙ МАЙАНДРОС» (Die Bücherei Maiandros — «Библиотека Майандрос»). Журнал, выходивший раз в два месяца, издавался Альфредом Рихардом Мейером в Берлине в течение двух лет, с 1912 по 1914 г. В нем печатались Аполлинер, Готфрид Бенн, Оскар Канель, Рудольф Леонхард, Альфред Лихтенштейн, Пауль Цех; авторами иллюстраций были Макс Бекман, Людвиг Мейднер, Артур Сегал.

«ВАЙССЕН БЛЕТТЕР» (Die Weissen Blätter — «Белые листки»). Журнал выходил с 1913 по 1921 г., сначала в Лейпциге, а с апреля 1916 г. — в Берне под руководством Рене Шикеле. Относится к наиболее важным изданиям экспрессионистов, привлекавшим весьма значимых авторов. По отношению к Первой мировой войне занял пацифистскую позицию, и Шикеле выступал на его страницах как проповедник непротивления.

«ГЕГНЕР» (Der Gegner — «Противник»). Издавался с 1919 по 1922 г., сначала под руководством Карла Оттена и Юлиана Гумперца, затем — Ю. Гумперца и Виланда Херцфельде. Литературно-политический журнал, публиковавший статьи Джона Дос Пассоса, Оскара Марии Графа, Жоржа Гроса, Рауля Хаусмана, Эрвина Пискатора, Троцкого.

ГРУППА «НОЯБРЬ», Ноябрьская группа (Novembergruppe). Создана в 1918 г. в период провозглашения республики и событий, получивших название Ноябрьской революции. С этим связано и название группы. В этом объединении, куда входили представители разных видов искусства, большинство составляли экспрессионисты. На первом общем собрании, состоявшемся в декабре 1918 г. в Берлине, присутствовали, в частности, Вальтер Гропиус, Бруно Таут, Генрих Кампендонк, Рудольф Беллинг. По инициативе группы в 1919 г. был образован Рабочий совет по делам искусства. Тогда же издана брошюра с ответами около ста художников на анкету об общественном назначении искусства, которая называлась «Да! Голоса Рабочего совета по делам искусства в Берлине». Было организовано несколько выставок. Поначалу настроенная революционно, группа «Ноябрь» постепенно отступила от бунтарских позиций, превратившись в период Веймарской республики в некое аморфное образование.

«ГРУППА 1919» (Gruppe 1919). Одно из множества художественных объединений, образовавшихся в Германии в эпоху Ноябрьской революции 1918 г. «Группа 1919» была основана в Дрездене Конрадом Феликсмюллером, Отто Диксом и архитектором Гуго Цедером, который в дальнейшем создал также театральный журнал «Нойе шаубюне».

«КУНСТБЛАТТ» (Das Kunstblatt — «Художественный листок»). Журнал по искусству, возглавляемый Паулем Вестхеймом, представлял читателям широкий диапазон творчества современных художников, в том числе и экспрессионистов. Мы находим здесь значимые высказывания экспрессионистов, художников и литераторов (в частности, ответы на вопросы анкет). В 1921 г. в обозрении новых немецких журналов, помещенном в «Эспри нуво» (Париж), Иван Голль писал о том, что «Кунстблатт» «имеет мало конкурентов во всей Европе. В каждом номере публикуются подборки репродукций произведений молодых мастеров-современников, от Пикассо до Кокошки, и благодаря этому журналу немецкие читатели осведомлены обо всем, что происходит в Париже».

«МЕНШЕН» (Menschen — «Люди»). Ежемесячный журнал, издавался в Дрездене Хейнаром Шиллингом. В нем, в частности, публиковались выступления, отражавшие дискуссию о Совете работников умственного труда. В сентябре 1920 г. этот журнал, во главе которого теперь стояли Хейнар Шиллинг и Вальтер Газенклевер, объявил о своей аполитичности. Затем он поддержал движение «Кларте» во Франции и превратился усилиями Ивана Голля в журнал-побратим «Кларте». Здесь было напечатано, например, воззвание Барбюса в мае 1921 г. Некоторое время спустя издание прекратилось.

«МОЛОДАЯ ГЕРМАНИЯ» (Junge Deutschland — «Юнге Дёйчланд»). Под этим названием Макс Рейнхардт открыл при берлинском «Дёйчес театер» экспериментальную студию, где ставились экспрессионистские пьесы. Это было также название ежемесячного театрального бюллетеня, издававшегося в том же кругу. Издание продлилось три года (1918—1920). Авторы — Макс Брод, Альфред Дёблин, Леонхард Франк, Рейнхард Гёринг, Иван Голль, Вальтер Газенклевер, Георг Кайзер, Пауль Корнфельд, Фриц фон Унру.

«МОСТ» (Die Brücke). Группа (объединение), созданная в Дрездене в 1905 г. Инициатива ее организации принадлежала студенту-архитектору Эрнсту Людвигу Кирхнеру, к которому присоединились Фриц Блейль, Эрих Хеккель, Карл Шмидт-Ротлуфф. В 1906 г. в объединение вступил Эмиль Нольде, покинувший его через полтора года. В 1906—1912 гг. членом группы был также Макс Пехштейн, затем примкнувший к Новому Сецессиону. Отто Мюллер последним вошел в состав группы в 1910 г. После того как большинство художников уехали из Дрездена в Берлин, объединение распалось. Это произошло в 1912 г., а окончательный роспуск группы относится к 1913 г. Едва ли не впервые в истории живописи здесь образовалось подлинное духовно-профессиональное братство: являя прообраз нового человечества, как они говорили впоследствии, экспрессионисты совместно владели мастерскими и материалами, пытались установить новый тип человеческих взаимоотношений, коллективно работали, стремились материально обеспечить свою творческую деятельность, для чего устраивали распродажу своих произведений.

«НОЙЕ КУНСТ» (Die Neue Kunst — «Новое искусство»). Журнал, издававшийся в 1913—1914 гг. с периодичностью раз в два месяца Генрихом Бахмайром в сотрудничестве с Иоганнесом Р. Бехером и Карлом Оттеном. Среди авторов — Гуго Балль, Адольф Бене, Готфрид Бенн, Эрнст Бласс, Макс Брод, Леонхард Франк, Вальтер Газенклевер, Альфред Вольфенштейн, Пауль Цех.

«НОЙЕ(С) ПАТОС» (Das Neue Pathos — «Новый пафос»). Журнал выходил под этим названием в 1913—1914 гг., возглавлялся Людвигом Мейднером и Паулем Цехом. Затем, в 1914—1919 гг., издание называлось «Ярбух дер цайтшрифт “Дас нойе патос”». Включало иллюстрации таких художников, как Рауль Хаусман, Эрих Хеккель, Людвиг Мейднер, Карл Шмидт-Ротлуфф.

«НОЙЕ ШАУБЮНЕ» (Die Neue Schaubühne — «Новый театр»). Этот ежемесячный журнал, посвященный театральной и шире — культурной жизни (танцу, музыке, кино), был основан Гуго Цедером и Хейнаром Шиллингом, издавался в Дрездене с 1919 по 1925 г. По качеству опубликованных текстов и иллюстраций (например, фотографий сцен из спектаклей) представляет собой очень важный документальный источник по истории экспрессионизма. Здесь можно найти рецензии на спектакли, теоретические статьи крупнейших представителей экспрессионизма (Вальтера Газенклевера, Карла Гауптмана, Рудольфа Леонхарда).

«РЕВОЛЮЦИОН» (Revolution — «Революция»). Журнал, издававшийся Гансом Лейбольдом и Гуго Баллем в течение одного года (1913). Выходил раз в два месяца. По своему духу это один из источников формирования движения, получившего вскоре имя дадаизм (активным деятелем этого направления в Цюрихе стал именно Гуго Балль).

«РЕВОЛЮЦИОНЕР» (Revolutionär). Издавался в 1919—1923 гг. под руководством Морица Ледерера. Здесь печатались, в частности, Гуго Балль, Леонхард Франк, Клабунд, Генрих Манн, Эрих Мюзам.

«СИНИЙ ВСАДНИК» (Der Blaue Reiter). Эта группа (объединение) образовалась в 1911 г. в Мюнхене вок-

руг Кандинского. Вначале в нее входили также Франц Марк и Август Макке. Создание группы было следствием раскола внутри Нового союза художников, основанного Кандинским и Явленским в Мюнхене. Первая выставка «Синего всадника» открылась 18 декабря в Мюнхене в галерее «Тангейзер». Название группы связано с проектом издания, задуманного Кандинским в июне 1911 г. Работа над ним продолжилась осенью и завершилась выходом в свет альманаха в мае 1912 г. Название объяснялось, по словам Кандинского, тем, что он сам и Франц Марк отдавали предпочтение синему цвету, изображая всадников и лошадей. Вторая выставка группы, посвященная в основном графике, состоялась в апреле 1912 г. в галерее Гольца в Мюнхене. В то же время в Берлине (март 1912 г.) открывается еще одна выставка «Синего всадника» под патронажем журнала «Штурм» и Вальдена. После гибели на войне Франца Марка и Августа Макке и отъезда Кандинского из Германии в 1914 г. «Синий всадник» прекращает свое существование, несмотря на то что второй альманах готовился к изданию, а Францем Марком уже было написано к нему предисловие.

«ТРИБУНАЛ» (Das Tribunal). Издавался Карлом Мирендорффом в Дармштадте с 1919 по 1921 г. Общественно-политический и литературный журнал, выступивший, например, за франко-германское примирение, за контакты между европейской интеллигенцией. Среди его сотрудников — Казимир Эдшмид, Иван Голль, Курт Хиллер, Вильгельм Михель, Пауль Цех, Карл Цукмайер. Публиковались иллюстрации Макса Бекмана, Оскара Кокошки, Франса Мазереля, Людвига Мейднера.

«ФОРУМ» (Das Forum). Общественно-политический и литературный журнал, издавался с 1914 по 1929 г. Вильгельмом Херцогом. За пропаганду пацифизма во время Первой мировой войны был (с 1915 г.) запрещен. Возобновлен в октябре 1918 г. (тогда же было опубликовано досье Вильгельма Херцога о конфликте редакции с цензурой). В 1919—1920 гг. журнал поддерживал позиции Барбюса и движение «Кларте». Среди сотрудников — Пауль Адлер, Иван Голль, Георг Кайзер, Генрих Манн, Франц Верфель, Стефан Цвейг.

«ХОЕ(С) УФЕР» (Das Hohe Ufer — «Высокий берег»). Журнал издавался в Дрездене Гансом Кайзером в течение двух лет (1919—1920). В нем сотрудничали Казимир Эдшмид, Клабунд, Фридрих Шнак, Франц Верфель. Среди иллюстраторов — Лионель Фейнингер, Курт Швиттерс.

«ЦАЙТ-ЭХО» (Zeit-Echo — «Эхо времени»). Журнал, издававшийся сначала в Мюнхене, затем — в военное время (1914—1917) — в Берне под руководством Людвига Рубинера. В журнале публиковались Иоганнес Р. Бехер, Эрнст Блох, Карл Эйнштейн, Вальтер Газенклевер, Герман Гессе, Курт Хиллер, Роберт Вальзер, Франц Верфель.

«ЦИЛЬ» (Das Ziel — «Цель»). Периодическое издание «активистской» направленности, основанное Куртом Хиллером. Выходило нерегулярно. Первая тетрадь опубликована в 1916 г. издательством «Георг Мюллер ферлаг», вторая — в 1918 г. (там же), третья вышла в издательстве Курта Вольффа в 1919 г., четвертая (и последняя) — в том же издательстве в 1920 г. Эти выпуски составляют ценное собрание для изучения идейного многообразия экспрессионизма.

«ШТУРМ» (Der Sturm — «Буря; штурм»). Этот журнал, благодаря которому не только экспрессионизм, но и все литературно-художественные течения эпохи модернизма получили широкую аудиторию в Германии, был основан Гервартом Вальденом в 1910 г. и выходил вплоть до 1932 г. При нем была открыта галерея живописи в Берлине. До 1914 г. здесь проходили самые знаменитые выставки современного искусства («Синий всадник», март 1912 г.; выставка итальянского футуризма, 12 апреля — 31 мая 1912 г.). Осенью 1918 г. был создан также театр-студия «Штурмбюне» под руководством Лотара Шрейера и Рудольфа Блюмнера (его филиал в Гамбурге известен под названием «Кампфбюне»).

«ШТУРМБЮНЕ» (Sturmbühne — «Театр при журнале «Штурм»). Издание, служившее в 1918—1919 гг. теоретическим подспорьем для сценических экспериментов Лотара Шрейера под эгидой журнала «Штурм» и Вальдена. На его страницах выступали сотрудники «Штурма» Рудольф Блюмнер, Курт Хейнике, Курт Швиттерс, Вильям Вауэр.

«ЭРДЕ» (Die Erde — «Земля»). Политико-литературное издание, выходившее дважды в месяц. Издатель — Вальтер Рилла. Журнал просуществовал недолго (1919—1920); печатался сначала в Бреслау, затем в Берлине. Среди сотрудников — Иоганнес Р. Бехер, Отто Флаке, Отто Фрёйндлих, Иван Голль, Оскар Мария Граф, Виланд Херцфельде, Курт Хиллер, Клабунд.

«ЭРЕБУНГ» (Die Erhebung — «Подъем»). Ежегодник, возглавляемый Альфредом Вольфенштейном. Здесь частично собраны материалы течения, которое принято называть «активизмом». Сборник выходил лишь в течение двух лет (1919, 1920). В нем представлены все литературные жанры (стихотворения, драмы, рассказы, отрывки из романов, эссе). Среди авторов — Пауль Адлер, Иоганнес Р. Бехер, Эрнст Блох, Арнольт Броннен, Альфред Дёблин, Курт Хиллер, Пауль Корнфельд, Курт Пинтус, Эрнст Толлер, Фриц фон Унру, Карл Мария Вебер, Франц Верфель.

Raabe Paul. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus (Repertorium der Zeischriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910—1921. Stuttgart, 1964. — *Schreyer Lothar.* Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. München, 1956. — *Walden Nell.* Herwarth Walden, ein Lebensbild. Berlin, 1963.

Антологии

Der Kondor («Кондор»). Сборник стихотворений, составитель Курт Хиллер. Richard Weissbach Verlag, 1912.

Der Mistral («Мистраль»). Сборник стихотворений, составитель Альфред Рихард Мейер. Берлин, 1912.

Arkadia («Аркадия»). Ежегодник под редакцией Макса Брода. Kurt Wolff Verlag, 1913.

Brenner-Jahrbüch 1915 («Ежегодник журнала «Бреннер»). Антология стихотворений, опубликованных в 1915 г. в журнале «Бреннер» Людвигом фон Фикером. Инсбрук, 1915.

1914—1916. Стихи, объединенные Францем Пфемфертом в сборник «Die Aktionslyrik». Берлин, 1916.

Vom Jüngsten Tag («О Страшном суде»). Знаменитая антология, опубликованная в 1916 г. Kurt Wolff Verlag, Лейпциг.

Sturm-Abende («Вечера журнала «Штурм»). Антология стихотворений, прозвучавших на публичных чтениях, организованных в Берлине Гервартом Вальденом. Verlag Der Sturm, Берлин, 1918.

Die Neue Dichtung («Новая литература»). Альманах. Kurt Wolff Verlag, Лейпциг, 1918.

Das Jahrzehnt 1908—1918 («Десятилетие 1908—1918»). Альманах. Erich Reiss Verlag, Берлин, 1919.

Deutsche Dichter aus Prag («Немецкие писатели из Праги»). Антология, составитель Оскар Винер. Verlag Eduard Strache, Вена и Лейпциг, 1919.

Kameraden der Menschheit («Товарищи человечества»). Антология, изданная Людвигом Рубинером и включающая, в частности, произведения французских поэтов (П. Ж. Жува, А. Гильбо, М. Мартине). Verlag Gustav Kiepenheuer, Потсдам, 1919.

Die Gemeinschaft («Единство»). Документы о переломе в духовном развитии мира. Антология, изданная Людвигом Рубинером. Verlag Gustav Kiepenheuer, Потсдам, 1919.

Die Erhebung («Подъем»). Ежегодник (выходил в 1919 и 1920 гг.); составитель Альфред Вольфенштейн. S. Fischer Verlag, Берлин.

Der Anbruch («Начало»). Антология под редакцией Отто Шнайдера и Артура Э. Рутры. Roland Verlag, Мюнхен, 1920.

Menschheitsdämmerung («Сумерки человечества»). Антология стихотворений, составитель Курт Пинтус. Ernst Rowohlt Verlag, Берлин, 1920.

Verkündigung («Воззвание»). Поэтическая антология, изданная Рудольфом Кайзером в 1921 г.

Словарь

АКТИВИЗМ. Течение, в основе которого — активное действие. Один из исследователей экспрессионизма Вольфганг Паульсен в 1934 г. указывал на различие между активизмом и экспрессионизмом: по его утверждению, представители экспрессионизма жаждали нового братства, в то время как целью «активистов» было новое общество. Сегодня это различие кажется несколько надуманным: в действительности тех и других соединял лозунг «единства», «общности» (Gemeinschaft). Впрочем, течение активистов не представлено какой-либо однородной группой и по существу не отграничено от других движений того времени. В основном оно развивалось под влиянием взглядов Курта Хиллера, однако можно отнести к нему программы и высказывания Рудольфа Леонхарда, Людвига Рубинера, Альфреда Вольфенштейна в 1917—1919 гг. В период Веймарской республики термин «активизм» связывают уже с другим политическим направлением — крайне правым, в частности с нацизмом.

АТОНАЛИЗМ. Система музыкальной композиции, отрицающая основные принципы тональной системы. Характерна для так называемой новой венской школы — прежде всего для творчества Шёнберга (начиная с 1909 г.), а также А. фон Веберна, А. Берга. Развитие атонализма привело к додекафонии.

БАУХАУЗ. Буквально означает «Дом строительства». Учебно-творческое заведение, основанное в Веймаре в марте 1919 г. Его руководителем стал архитектор Вальтер Гропиус, опубликовавший программу своей деятельности в апреле 1919 г. В то время в Баухаузе ощутимо влияние экспрессионизма. Школа, открывшаяся для студентов в октябре 1920 г., меняет ориентацию с 1923 г., после ухода Иоганнеса Иттена, когда среди ее преподавателей появляется Л. Мохой-Надь. В процессе разносторонних поисков вырабатывается стиль, характерный для Баухауза, — строгость, подчиненная функционализму. Распущенная в декабре 1924 г., школа была восстановлена в Дессау в декабре 1926 г. Вальтер Гропиус поки-

нул пост директора в апреле 1928 г., и руководство школой перешло к Ханнесу Майеру. Были созданы мастерские фотографии и скульптуры. Постепенно самыми важными стали отделения архитектуры, дизайна, рекламы, фотографии, ткачества. В 1932 г. Баухауз был распущен муниципальным советом Дессау, в котором на выборах большинство получили национал-социалисты. Школа продолжала существовать в качестве частного учебного заведения в Берлине под руководством Миса ван дер Роэ вплоть до окончательного ее запрещения нацистами в апреле 1933 г. Дух Баухауза возродился в США, куда эмигрировали его руководители, в том числе Гропиус. Вклад Баухауза в область мебельного дизайна, проектирования бытовых вещей, рекламы, типографики сохраняет актуальность до наших дней.

«БУРЯ И НАТИСК». Литературное течение, название которого восходит к одноименной пьесе Ф. Клингера (1777). Представлено поколением немецких писателей, родившихся в середине XVIII в., и может рассматриваться как проявление реакции на философию Просвещения. Развивалось под влиянием Руссо, противопоставляя диктату разума торжество чувства. Именно эти писатели возвели на пьедестал «гения», видя в нем неукротимую природную силу, подчиняющуюся прежде всего стихийным порывам своего чувства. «Гений» — бунтарь, отвергающий законы общества. Кроме Клингера (1752—1831) среди представителей «Бури и натиска» следует упомянуть Я. Ленца (1751—1792) и Ф. Шиллера — автора «Разбойников» (1781). Экспрессионизму присущи параллели не столько с романтизмом, сколько с творчеством бунтарей «Бури и натиска».

ДОДЕКАФОНИЯ. Техника сочинения современной музыки, разработанная Шёнбергом в 1923 г. Основана на использовании серий, содержащих все двенадцать звуков хроматической гаммы. В отличие от тональной системы, все ноты серии равноправны, не допускается повтор какого-либо звука вне последовательности всех двенадцати нот. Тем самым устанавливается функциональная эквивалентность двенадцати звуков хроматического ряда.

ДРАМА СОСТОЯНИЙ (драма состояния) (Stationendrama). Буквально: «драма с остановками», где понятие «остановки», или «стояния», отсылает к Крестному пути Христа: о нем напоминает построение драмы, развитие которой проходит ряд последовательных фаз. Эта техника использована Стриндбергом в пьесе «Путь в Дамаск». Центральный персонаж, чью эволюцию отражает драма, показан в сопоставлении с другими действующими лицами, встреченными им на различных этапах пути.

«КАММЕРШПИЛЕ» (Камерный театр). Подразумевается вид театрального искусства, обходящийся без традиционных сценических средств и оборудования. Идея принадлежит Стриндбергу: он сравнивает новый вид «интимного театра» с камерной музыкой, перенесенной в театральное пространство. Стриндберг подчеркивает значение актерской речи: «От сцены, сыгранной в полной темноте, можно получить удовольствие при условии адекватного звучания слов». В 1906 г. по образцу камерного театра Стриндберга Макс Рейнхардт создает в Берлине «Каммершпиле» — экспериментальный театр, который он присоединяет к купленному им в 1905 г. «Дёйчес театер».

КОНСТРУКТИВИЗМ. Художественное течение, развивающееся в России после Октябрьской революции и отстаивающее строгость формы и функциональность искусства. Вначале с ним связывали две конкурирующие тенденции: одна из них представлена Певзнером и Габо, вторая — Татлиным и «производственниками». В 1923 г. журнал «ЛЕФ» («Левый фронт искусств») печатает программу советских конструктивистов — Вл. Татлина и А. Родченко. Большую роль в распространении конструктивизма, в частности в Германии, сыграл Л. Лисицкий: живя в Берлине в 20-е гг., этот русский архитектор установил контакты с Баухаузом и движением «Стиль», так как нашел в них много близкого функционалистским принципам конструктивизма. Несколько обобщая, можно сказать, что конструктивизм провозгласил конец индивидуализма в искусстве и поставил своей целью исключительно реализацию проектов общественного характера. Подобно «Стилю» и Баухаузу, конструктивизм стремился соединить индустриализм и искусство. Определяя конструктивизм, Мохой-Надь писал в 1922 г.: «Техника, машинное производство, социализм — вот что такое наш век».

ЛУЧИЗМ. Течение, возглавленное русским художником М. Ларионовым и возникшее в Москве в 1911—1912 гг. В манифесте, опубликованном в 1913 г., Ларионов заявляет, что произведение живописи, выполненное в технике лучизма, должно дать представление о четвертом измерении, и именно с этой целью художник прибегает к изображению красочных лучей.

МОНОДРАМА (Ich-Dramatik). Термин, обозначающий одну из тенденций в экспрессионистской драматургии, которая посвящена изображению внутреннего пути отдельно взятой личности. Примеры: «Сын» Газенклевера, «Нищий» Зорге. Речь идет о пьесах, всецело сосредоточенных на внутреннем Я героя. Главный герой и сокровенное бытие его души в противопоставленности окружающему миру — такова общая проблематика этих драм.

НОВАЯ ОБЪЕКТИВНОСТЬ (новая вещность). Тенденция в изобразительном искусстве и литературе, пришедшая на смену экспрессионизму, развивалась в Германии примерно с 1924 по 1932 г. В живописи означала возвращение конкретности образа, неонатурализм, в литературе — фактографичность, документальность.

ПАФОС (патетика). В античной риторике это понятие относилось к образам, вызывающим сильные эмоции. В дальнейшем оно приобрело уничижительный оттенок, обозначая напыщенную речь, стиль выспреннего выражения экзальтированных чувств. Экспрессионисты часто обращались к этому слову, говорили даже о «новом пафосе». Уничижительный смысл при этом исчез. Теперь речь шла о качестве, удостоверяющем подлинность чувств и переживаний. Однако противники экспрессионизма нередко употребляли этот термин, подразумевая высокопарную декларативность, свойственную некоторой части экспрессионистской поэзии.

РЕЧЕВОЕ ПЕНИЕ (Sprechgesang). Новая трактовка голоса, впервые использованная Шёнбергом в третьей части «Песен Гурре». Как считает Рене Лейбовиц, эта новизна заключается в возможности выразить напряженное драматическое ожидание при сохранении строгости музыкальной структу-

ры, что позволяет композитору преодолеть традиционную оппозицию драматического и музыкального начал.

«СТИЛЬ» («De Stijl»). Первоначально — название журнала, основанного в октябре 1917 г. в Нидерландах группой единомышленников, среди которых были Тео ван Дусбург и Пит Мондриан. Его цель состояла в объединении тенденций мысли, направленных на обновление пластических искусств. Тео ван Дусбург стремился к достижению синтеза искусств. Но постепенно выявились расхождения между сотрудниками журнала, и «Стиль» стал отражать главным образом идеи Тео ван Дусбурга, приобретя преимущественно конструктивистско-функционалистскую направленность. В этом смысле развиваемые здесь теории по своему значению выходили за рамки журнала и способствовали кристаллизации художественного движения, затронувшего в основном архитектуру. Тео ван Дусбург умер в Давосе (Швейцария) в 1931 г.

ФУНКЦИОНАЛИЗМ. Течение, развивающееся прежде всего в архитектуре с XIX в. Оно декларирует новый характер отношений, которые устанавливаются между искусством и промышленностью, и основывается на идее, что форма предмета должна соответствовать его функции, назначению.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ: КОНЕЦ ФАУСТОВСКОГО ЧЕЛОВЕКА

«Энциклопедия экспрессионизма» — вторая выпускаемая на русском языке книга из серии иллюстрированных справочников по литературе и искусству конца XIX — начала XX века, изданных парижским издательством «Соможи». Она написана коллективом авторов под общей редакцией профессора сравнительного литературоведения Лионеля Ришара, заявившего о себе в 1974 году монографией «Немецкие экспрессионисты: двуязычная панорама одного поколения», а затем опубликовавшего такие работы, как «Повседневная жизнь Веймарской республики», «Кабаре», «Краткая энциклопедия Баухауза». В ней сохранены структура и форма подачи материала, знакомые отечественному читателю по уже выпущенной издательством «Республика» «Энциклопедии символизма»[1]. Обе книги адресованы интересующимся тем, как самые различные сферы творчества — живопись, скульптура, архитектура, театр, литература, кинематограф, музыка, издательское дело, — то вступая в диалог, то существуя независимо друг от друга, складываются в историко-культурную протяженность, эпоху.

Эпоха экспрессионизма приходится на первое тридцатилетие XX века (от середины 1900-х до начала 1930-х годов), она ознаменовала не только вступление немецкоязычной культуры в двадцатый век, но и вынесла на обозрение всего мира талант В. Кандинского, П. Клее, О. Кокошки, А. Кубина, Э. Нольде, Э. Шиле (живопись), Б. Бартока, А. Берга, А. фон Веберна, А. Шёнберга (музыка), Г. Бенна, Г. Гейма, А. Дёблина, Г. Кайзера, Г. Тракля (литература и драматургия), Л. Иесснера, Э. Пирхана, М. Рейнхардта (режиссура), Б. Таута, Г. Пёльцига (градостроительство), Р. Вине, Ф. Ланга, П. Лени, Ф. В. Мурнау, К. Фейдта (немое кино).

Следует отметить, что речь в «Энциклопедии» — и в этом ее ценность — идет как о творческой жизни Берлина, Ганновера, Дрездена, Мюнхена, Берна, Цюриха, Инсбрука, Вены, так и о связанном с ней общезападном явлении «переоценки ценностей», «гибели богов», «заката Европы», «революционного авангарда» и т. п. В лучах экспрессионизма, образования, на первый взгляд национально, германски окрашенного, оно стало смотреться глубже, рельефнее, перестало быть привязанным к жестким пространственно-временным и формальным признакам. Отсюда — включение авторами «Энциклопедии» в экспрессионистскую орбиту У. Боччони, Ж. Брака, А. Дерена, К. ван Донгена, Н. Гонча

[1] Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка // Ж. Кассу при участии П. Брюнеля, Ф. Клодона, Ж. Пийемана, Л. Ришара / Пер. с фр. М., 1998.

ровой, А. Матисса, А. Модильяни, П. Пикассо, М. Шагала (живопись), Ф. Кафки (проза), А. Скрябина, Р. Штрауса (музыка), а также упоминание в экспрессионистском контексте имен З. Фрейда, Р. Штейнера, Т. Маринетти.

И действительно, в силу определенных стереотипов многие исследователи привыкли выделять главнейшее в культуре рубежа XIX—XX веков через оптику, прежде всего французскую (направления в живописи — импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм; поэтический символизм; дебюссизм в музыке; сюрреализм), через романский масштаб «конца века», предполагающий определенную, рационально просмотренную иерархию ценностей и культурных предпочтений. «Экспрессионизм был пестр, противоречив, неадекватен. Он не имел той общности бытия, что фовизм, кубизм и футуризм», — характерно пишет один из исследователей. Соответственно экспрессионизм при всей оригинальности способен восприниматься сдержанно — чем-то не до конца выношенным, приводящим в смущение своими специфическими свойствами: исступленной духовностью, брутальностью, фантастикой, стихийным началом, грозящим ниспровержением самих основ существующих порядка, культуры. Между тем эти и другие черты, обрастающие художественными плотью и кровью в самых разных видах искусства, позволяют увидеть в экспрессионизме не столько один из многочисленных «авангардов» (чаще всего исчерпывающихся серией громких «манифестов», экспериментальных набросков, публичных скандалов), сколько, не побоимся сказать, большой стиль, последний взлет постренессансного индивидуализма.

«Энциклопедия», подготовленная Л. Ришаром, дает почувствовать богатство немецкоязычной культуры первой трети XX века, перекинувшей мостик от родного к вселенскому, поставившей *европейца* перед своего рода барочным размыканием горизонтов: ситуацией катастрофических войн, исчезновения стран и перемещения народов, городов-спрутов, кричащих социальных контрастов, душевной и эротической взвинченности человека, испытывающего духовный голод и потому сражающегося то ли с миром оживших материальных сущностей, то ли с грозными порождениями своего сознания и подсознания. С одной стороны, это переживание современного апокалипсиса в экспрессионизме обнажает предельную хрупкость человечности, подведенную индустриальной цивилизацией, так сказать, к последней черте (смерть Бога, отцовского начала; «шевеление» хаоса, безличного космоса; массовое и индивидуальное насилие). С другой — взрывные творческие возможности, позволяющие именно в апокалипсических пожарах открыть мир «заново», без посредников, один на один, — в пульсациях обнаженно чистых цветовых пятен, вихрях слов, сценической поэтике взметнувшихся вверх вертикалей-лестниц, «ударных моментах» (А. Шёнберг). Герой такого экспрессионизма не отрицатель в привычном смысле слова. Это — некий Новый Адам, отринувший социальные и культурные принуждения. Он вызван к жизни силами центробежности, скорости света, распада атома. Подобно свидетелю восьмого дня творения, «лунатику», он открывает все в смещенной перспективе, на грани света и тьмы, времени и пространства, мужского и женского начала, религии и магии, предельной абстракции и столь же предельной, сгущенной, ультранатуралистической предметности.

Подобный всплеск творческой активности выработал особый тип поэтического (в широком смысле) внушения, позволяющего вспомнить о немецкой го-

тике, Лютере, романтиках, Ницше, о том, что О. Шпенглер («Закат Европы»), а затем Т. Манн («Доктор Фаустус») связали с музыкой стремления к бесконечности, с образом фаустовского человека. Святое и инфернальное, дух и плоть, суицидальное и жизнеутверждающее, единичное и массовое, материализм и идеализм, человек и машина — вот те диссонансы, которые делают возможным экспрессионистские бурю и натиск, «весну священную». Имея немецкую, как бы необарочную, неоромантическую основу, подобный экспрессионизм был шире стиля в привычном понимании, все время перевоплощался, существовал и в разрезе национальных культур — «Энциклопедия» очень удачно схватывает этот его международный характер, — и отдельно взятых творческих судеб. Он, как некогда (правда, по-своему) немецкий романтизм, стал носителем особой активности: прорыва, преодоления, смешения жанров и специализаций, спонтанного синтеза искусств. Деформация, экстаз, озарение, магия, гротеск, интенсивность, патетика, крик, вихрь — эти необычайно частотные среди экспрессионистов дефиниции в разной степени отражают суть слова *экспрессия*, а также стоящего за ним революционного преображения буржуазного мира и «ветхого» человека посредством максималистского, жертвенного служения искусству. В этой стихийной экспрессионистской религиозности сплелись между собой элементы анархизма, вагнерианства, толстовства, ницшеанских идей, неоязычества, христианского социализма, анабаптизма, теософии, коммунистической идеологии.

Будучи своего рода бродильным началом немецкой культуры первой трети XX века, а также зеркалом европейской культуры переходной эпохи в целом, экспрессионизм вместе с тем не оставил после себя ни примера последовательно экспрессионистского творчества, ни программной специализации, прошедшей через стадии зарождения, кульминации и умирания стиля (быть может, исключение из этой закономерности — великое немецкое экспрессионистское кино). Все сознательные или бессознательные сторонники «немецкой идеи», традиционалисты и новаторы, реакционеры и революционеры, вещисты и абстракционисты, имели к нему несомненное отношение, вдохновлялись экспрессионизмом, выразили себя в нем. Вместе с тем эта мощная волна активности, в течение пятнадцати — двадцати лет державшая немецкую культуру в состоянии крайнего напряжения, так же резко сошла на нет, как и заявила о себе. Но ее дело в Германии, общеевропейское дело, уже было сделано: немецкая и немецкоязычная культура из провинциальной в 1880—1890-е годы вновь (спустя сто лет после открытий романтизма) в 1920-е годы вышла на уровень «мировой отзывчивости».

Резонанс этого второго цветения романтизма имел общезападные следствия. В этом его отличие от большинства других вспыхнувших и сгоревших, как ракета, «авангардов». Без экспрессионизма и его прямого или косвенного влияния трудно представить себе дадаизм и сюрреализм, философию немецкого, а затем и французского экзистенциализма, театр абсурда.

Почему этот особый символизм, ставший в Германии и Австро-Венгрии из декаданса (переживания «конца века») модернизмом (переживанием «зорь», мук рождения нового), не получил должной научной идентификации, был растащен по углам? На наш взгляд, имеется два главных ответа на этот вопрос.

Первый из них — политический. Все германско-романтическое (от романтиков начала XIX века до Вагнера, от Вагнера до Ницше, от Ницше до Хайдег-

гера) после Второй мировой войны было поставлено под сомнение. Это затрагивало и немногих крупных представителей экспрессионистской культуры, оставшихся после 1933 года в Германии и лояльно (в редких случаях восторженно, как Г. Йост) встретивших становление Третьего рейха и то, что обобщенно и с неприкрытым осуждением (имевшим прямые следствия в культурной и образовательной политике стран-победительниц) стали именовать «иррационализмом». Если в осуждении действительно сотрудничавших с гитлеризмом лиц заключалась историческая справедливость, то в возложении на музыку Вагнера или мессианизм экспрессионистов «ответственности» за нацистскую идеологию была изрядная доля произвольности. При следовании этой логике нужно признать, что каждый из европейских «авангардов» (не важно, левых или правых) был в большей или меньшей степени причастен к формированию международного, а вовсе не только немецкого феномена тоталитаризма. Так или иначе, но на карте западной культуры XX века в 1950—1960-е годы возникли белые пятна. Правда, довольно быстро в процессе институционализации западным обществом «авангардов» 1910—1920-х годов эти зияния оказались заполненными. В эпоху «холодной войны» былые бунтари и сокрушители кумиров стали ассоциироваться не столько с «иконоборчеством» — скандальным отрицанием христианства, эпохой революций и переворотов, нигилистическим радикализмом, проповедью свободной любви и т. п., сколько с эстетической терпимостью либерализма, «интегральной гуманностью». Соответственно на первый план в нетрадиционалистской культуре XX века выдвинулись либо З. Фрейд (психоанализ претендовал на роль своего рода религии), либо живописцы-новаторы (П. Пикассо), либо элитарный англоамериканский «модернизм» (Дж. Джойс), либо гениальные маргиналы, противопоставившие себя имперскому началу (Ф. Кафка, М. Шагал), либо те из авангардистов, которые поддерживали революционную идеологию несоветского толка (Л. Троцкий), анархистские идеи. При подобном положении дел экспрессионизм был сведен к некоему минимуму, заслонен в первую очередь французским, испанским, латиноамериканским сюрреализмом, а также дадаизмом (если говорить о немецкоязычной культуре).

Второе объяснение вытекает из первого, хотя оно, скорее, собственно научного характера. Взвешенная сравнительная типология культуры XX века и ее стилей до сих пор не создана ни в литературоведении, ни в искусствознании, тогда как сама ее необходимость уже поставлена усилиями постмодернизма под сомнение. Фактически отсутствует и устойчивая, точнее, наполненная конкретным поэтологическим смыслом терминология, позволившая бы не переклеивать «ярлыки» в зависимости от моды и конъюнктуры, а описать оригинальность индивидуальной манеры, которая всегда шире одного-единственного жесткого определения, линейного представления о смене стилей. Так становятся возможными личные предпочтения исследователей культуры XX века, проступающие в отборе материала, трактовке соответствующего термина, интерпретации его происхождения.

Элементы сказанного просматриваются и в предлагаемой читателю «Энциклопедии экспрессионизма» (например, политизация экспрессионизма, профранцузская трактовка генезиса экспрессионизма в живописи), хотя налицо намерение Л. Ришара превратить несколько абстрактный термин в инструмент конкретного анализа, дифференциации материала.

Однако гораздо существеннее в «Энциклопедии» другое — наметившаяся в 1970-е годы «реабилитация» экспрессионизма как явления, имеющего международный и междисциплинарный масштаб, не терявшего своего значения на протяжении всего XX века.

Пожалуй, сердце издания образуют не введения в каждый из разделов, а собранные вместе 238 творческих биографий. Это сопровождаемое богатым иллюстративным рядом (особо отметим наличие в нем сценографии и фильмографии) скрещенье судеб дает шанс и увидеть экспрессионизм как разнообразие в единстве, и задуматься о том, сколь мало в сущности даже специалисты знают об этом феномене, если не проверяют некие дежурные, «анекдотические» сведения о нем (они кочуют из монографии в монографию и из словаря в словарь) живым материалом, когда ограничивают свое ви́дение предмета лишь одним из искусств — как правило, живописью.

Иначе говоря, «Энциклопедия» не только провоцирует шок узнавания знакомого незнакомца, но и дает понять, почему существующие методологии изучения культуры первой трети XX века часто дают сбой. Так происходит потому, что экспрессионизм непродуктивно определять из самого себя. Он по-своему и программен как модернистская версия «немецкой идеи» и является термином движения всей европейской культуры — борьбы в ней «севера» и «юга», «варварства» и «культуры», «романтики» и «классики», музыкального и живописного начал.

Экспрессионизм, таким образом, подан Л. Ришаром не в виде четко обозначенного музейного экспоната. Он похож на уравнение с несколькими неизвестными, явно сложен и где-то непредсказуем, дает неожиданные побеги, несинхронно обозначает себя в разных странах.

Итак, дополнительное своеобразие справочника в том, что его авторы берутся за описание не классической культуры и свойственных ей «больших стилей», а неклассичности — мифологии творчества, ассоциирующей себя на рубеже XIX—XX веков с переходностью, ситуацией своего рода относительности творческих ценностей. Применительно к ней художник как бы не вполне знает, о чем говорит. Предметность его языка по самым разным причинам ослаблена, и он, не признавая наличия масштаба творчества, внешнего по отношению к себе, вынужден шаг за шагом углубляться в свое сознание. Делая именно «я» и его проекции источником творчества, он уже в них в поисках ускользающей подлинности постоянно отчуждает «достоверное» от «недостоверного» и тем самым делает путешествие вглубь себя все более сложным, неисполнимым. Тем не менее экспрессионизм, продвигаясь от одной различаемой им фальши к другой и подойдя к порогу субъективности, все же сохраняет веру в абсолютную свободу творчества, в ничем не скованный *романтизм.*

Его носителем выступает не столько сам творец — начало смертное, уязвимое, страдающее, сколько Поэзия (слово, цвет, звук) в нем. Герой экспрессионизма — язык как таковой или предельная обнаженность поэтической души, которая даже под аккомпанемент грозной музыки XX века не может не петь, не испытывать радость-боль и даже крик, вопль творчества. Не автор ведет за собой язык, «придумывая» его, рационально приспосабливая к нуждам убеждения и описания, а язык говорит сквозь автора, превращая его в экран творчества, подобие то ли визионера-Орфея, то ли рентгена и радиоантенны. Экспрес-

сионизм это — дионисическая стихия языка, цвета, которая в конкретном художнике концентрируется, достигает состояния телесности, рельефа. Язык, сгущающийся в художнике до фигур, в определенной степени абстрактен, как в определенной степени абстрактно рентгеновское изображение. Выразить — значит получить напряжение в слове, значит дать слову смещенную экспозицию так, чтобы оно высвободилось от привычных (гармоничных, образных) свойств ради первоматериальности звучания, внутренней языковой формы.

Мысль о проявлении становящейся жизни в языке — центральная в экспрессионизме, везде вокруг себя различающем трупы старого искусства, «старого» ви́дения жизни. Борясь за новое зрение и за нового художника, экспрессионисты вплоть до конца 1920 — начала 1930-х годов сохраняли мечту о жертвенном призвании творческой личности вернуть человечеству остроту переживания мира, о прорыве к подлинности, к чистому цвету и слову, о примитиве и опрощении, о возможности разбивания искусством футляров позитивного знания. Сравняв лирический порыв и творчество, язык и философию жизни, слово и революцию (насилие над буржуазным — «приятным», «гастрономичным», «для высших классов» — искусством, буржуазным языком, «розовой» буржуазной религиозностью), музыку и стихию, цвет и бессознательное, они не только по примеру Р. Вагнера мечтали о Человеке будущего и синтезе искусств, но и, подобно Т. Маринетти, упраздняли прошлое ради динамизма современности.

Думается, что экспрессионисты могли бы согласиться с тем, что вещь в искусстве не отражение, не репрезентация, а оригинальная фигура языка. Как, наверное, могли бы согласиться и с тем, что творчество реалистично как деятельность и символично как факт, что токи новейшего творчества, этой пульсации обнаженной субъективности, пронизывают собой все и вместе с тем являются ничем.

Экспрессионизм в подобном смысле далек от того, чтобы стать принципом порядка, завершенности. Напротив, высвобождение «лирической» энергии звука, линии, цвета ведет к разбеганию традиционного времени-пространства, обломки или первоэлементы которого только затем становятся свечением, сверхплотностью. Претензия экспрессионизма — убийство единого поэтического солнца (фиксированные тени и объемы, регулярность стиха, фразы), разрушение уютного дневного горизонта и в то же время такая трансформация творческого порыва, которая позволяет ему распылиться по всей вселенной в виде множества солнц, блуждающих слов-звуков, уже не бесплотности, а элементов «молодой силы тяжести». Об этих провалах слова и новом мосте, переброшенном в языке между идеей и вещью, небом и землей, выпукло сказано в стихотворении О. Мандельштама («Как тельце маленькое крылышком...», 1923):

— Не забывай меня, казни меня,
Но дай мне имя, дай мне имя!
Мне будет легче с ним, пойми меня,
В беременной глубокой сини.

В «Энциклопедии экспрессионизма» истоки теории экспрессии не выводятся за рамки культуры рубежа XIX—XX веков. Сами же немецкие экспрессионисты не только противопоставляли свою живопись французскому импрессио-

низму (в их восприятии он был воплощением искусства неглубокого, растекающегося по поверхности), но и в поисках своего идеала обращались к германской мифологии, средневековой мистике, к урокам романтизма.

Собственно, уже эпоха романтизма открыла в субъективности свои импрессию и экспрессию. Применительно к романтикам импрессия представляет собой неразделенность в сознании мира и художника. Куда бы ни бросало взгляд романтическое «я», оно всегда стремится одушевить бытие. Этот порыв стать всем миром внушает романтику не только восторг, но и моментами страх — страх развоплощения своей личности, утраты ее в воображаемых мирах, бесконечных переходах, соответствиях. Так становится возможной экспрессия, контрдвижение лирического «я», связанное с его заземлением. Оно направлено против иллюзорности творчества. И тогда уже не Нарцисс, везде различающий свои отражения, все ближе склоняется к поверхности, чтобы слиться с ней, утонуть в водах мира, а мир тонет в глубинах сознания художника и обретает, проходя через его фильтры, особую — дообразную, доязыковую форму, «тяжесть». В этом смысле произведение — рельеф того, как, сопротивляясь художнику, отступал перед ним по мере обнажения его внутренней формы материал, или того, как в материале, своего рода пустой, случайной рамке (стереотипы восприятия, штампы), несмотря на ее сопротивление, проступал силуэт художника, законы его поэтической воли.

История культуры XIX века (вплоть до экспрессионизма), вынесшая в центр творчества личную точку зрения, демонстрирует чередование движений и контрдвижений «я». Речь идет об эволюции субъективности, которая, постоянно переиначивая свое представление о «старом» и «новом», «верхе» и «низе», «духе» и «материи», испытывала все большие сложности в разграничении реального и нереального в творчестве.

Экспрессия из больше или меньше выраженного имманентного свойства индивидуалистического творчества стала экспрессионизмом тогда, когда в культуре 1910—1920-х годов по самым разным обстоятельствам (самое важное из них — Первая мировая война) крайне усилились позиции пограничного, невыразимого. В этой ситуации они были связаны не столько с динамизацией стиля, вторящего ритму моторов и аэропланов, с апологией примитива (увлечение первобытными ритуалами, наскальной живописью, кельтским эпосом, джазом и т. п.), бессознательного или свободы пола, сколько с признанием всепроникающей фальши мира отцов.

Наваждение чужести было в экспрессионизме столь острым, что породило особую поэтику (раздвоение, фантастика, гротеск, сны, изломанность линий, кричащие пятна, атональность, «неаристотелевский театр») и мощнейший мотив деформации — добровольного отказа от жестокого маскарада жизни и ее лжеценностей (включая любовь), бегства «на край ночи».

Думается, что Н. Бердяев был прав, когда отметил последовательное уничтожение «кристаллов старой красоты» у П. Пикассо и попытку искусства, умерев, возродиться, выйти «за границы искусства»[1]. Экспрессионизм вобрал в себя всю сумму субъективности и ее так и не удовлетворенного голода нового, посюстороннего абсолюта. Вспышки в нем то (нео)романтизма, то (нео)нату-

[1] *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1990. С. 20.

рализма, то даже (нео)классицизма подчеркивают взрывной характер культуры, которая свою горизонтальность желала бы представить вертикалью — ступенями и пролетами лестниц, полетом, пламенем, ветром, провалом, падением.

Экспрессионизм, таким образом, — это тот особый символизм, который намерен сообщить о тщете всего «образцового» в творчестве — тщете созерцания природы, чистого искусства, эстетизма, религии Книги, подчинения личности законам биологии и социума и т. п. с тем, чтобы сохранить вместе с тем верность художнику-поэту как «громоотводу» энергий творчества в их дорефлективном состоянии. Они способны собирать пространство, способны выражать *присутствие*, не неся готовых смысловых и изобразительных функций, — таков во многом внушенный Ф. Ницше проект экспрессионизма по обнаружению реальности в реальности, не абстракции, а *поэзии*, ядра вещи, сгустков бытия.

Иначе говоря, экспрессионизм осмыслил себя как предел возможностей субъективности, которая словно помещена в алхимический тигель и с целью выделить из заведомо смертного бессмертие (нечто, что способно противостоять текучести бытия) подвергнута жестокой пытке, вывернута наизнанку, препарирована, разложена на первоэлементы. Это как бы крик отчаяния «я», поставившего себя перед водоразделом слуха, зрения, мысли, сжавшегося до такой иероглифической плотности, что при контактах с этим «черным квадратом» очужается[1] всё и вся.

Пожалуй, именно экспрессионизм истощил возможности шагреневой кожи субъективности и поставил культуру Запада перед катастрофой личной коммуникации, ведущей либо к самоотрицанию автора, не желающего повторять других и самоповторяться, либо, как выражались в 1910-е годы и позже, — к новому средневековью, такой творческой деятельности, которая отрекается от «я» ради служения всеобщему — массам, коллективу (добавим сюда модный в 1920-е годы поиск мудрости в русле теософско-оккультных учений, восточного мистицизма).

Показательны в этом плане и восторженное приятие рядом экспрессионистов (дадаистов, футуристов) революций и диктатур, и расцвет агитационно-публицистических постановок, с подмостков сцены перенесенных на площади, арены стадионов, на киноэкран. Но это не продлило жизнь экспрессионизму. Для тоталитарных режимов, которые в 1920-е годы жаловали авангардистов, но затем сочли их за неизжитое аутсайдерство «попутчиками», экспрессионизм — крайняя степень декадентства. В восприятии же сочувствовавших ему это — рана, которая в конечном счете влечет за собой полное молчание, вынужденное согласие с тем, что на фоне общественного насилия над поэтом и поэзией «бессмыслица искусства вся, насквозь, видна» (Г. Иванов).

Итак, возникнув в Германии поначалу как нечто локальное (дрезденская группа «Мост»), экспрессионизм в течение всего лишь десятилетия сделался общезападным обозначением «потерянности», времени «сумерек человечества»[2] и

---

[1] См.: *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

[2] См. переводы из немецкой экспрессионистской поэзии: *Нейштадт В.* Чужая лира: Переводы из одиннадцати современных немецких поэтов. М.; Пг., [1923]; Певцы человеческого: Антология экспрессионизма / Под ред. С. Тартаковера. Берлин; Молодая Германия: Антология современной немецкой поэзии. Харьков, 1926; Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма / Сост. В. Л. Топоров, А. К. Славинская. М., 1990.

«грохота катастроф». Закончив читать «Энциклопедию экспрессионизма», мы вынуждены констатировать, что наше представление о культуре рубежа веков было до сих пор несколько однoплановым. Как уже говорилось выше, мы привыкли к импрессионизму и постимпрессионизму (тем более что в отличие от экспрессионизма они щедро представлены в отечественных музеях), французской «поэзии для поэзии», к эпатажу футуризма и даже русскому религиозно-философскому томлению по Софии. Но при этом оказался вытесненным в область колоритных частностей немецкий материал.

Разумеется, экспрессионизмом интересовались и интересуются за рубежом (преимущественно левым и абстрактным экспрессионизмом) и в России[1], но при этом практически не обсуждается вопрос о его общеевропейском значении, а точнее сказать, о сдвиге в 1900-е годы центра тяжести европейской артистической рефлексии в сторону Германии, Австро-Венгрии, славянских стран.

Экспрессионизм в немецкоязычных странах, как можно убедиться по «Энциклопедии», шире поэтики конкретных экспрессионистских стилей, не только своего рода серебряный век, «новый романтизм» (согласно нестойкому немецкому обозначению начала столетия), но в россыпи своих *неправильностей* — и рассуждение о переходности культуры рубежа веков во всей Европе, данное в перспективе северо-запада и центра континента. То есть экспрессионизм обозначает свое присутствие в качестве как оригинального немецкоязычного

---

[1] См. многочисленные публикации 1910—1920-х годов: *Гуревич Л.* Немецкий романтизм и символизм нашего времени // Русская мысль. М., 1914. № 4; «Р. Я.» [Роман Якобсон]. Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля) // Художественная мысль. М., 1920. № 3, март—апрель; *Ван-Везен Ю.* [Ю. Тынянов] Записки о западной литературе // Книжный угол. Пг., 1921. № 7, 1922. № 8; *Радлов Н.* Современное искусство Франции и Германии // Современный Запад. М.; Пг., 1922. № 1; *Волчанецкий М. Н.* Экспрессионизм в немецкой литературе. Смоленск; *Лазарев В. Н.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922; *Белый А.* Россия и Запад // Звезда. Л., 1924. № 3; *Фабрикант М. И.* Экспрессионизм и его теоретики // Искусство. М., 1928. Кн. 1; *Жирмунский В.* Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии // Поэтика: Выпуск II. Л., 1927; *Эфрос А.* Художники театра Грановского // Искусство. М., 1928. Кн. 1—2; *Эфрос А.* Шагал // Эфрос А. Профили. М., 1930; переводы: Современная немецкая мысль: Сб. статей / Под ред. Вл. Коссовского. Дрезден, 1921; *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920). М., 1922; *Гаузенштейн В.* От импрессионизма к экспрессионизму // Западные сборники. Выпуск I. М., 1923; *Гюбнер Ф. М.* Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: Сб. статей / Под ред. Е. М. Браудо, Н. Э. Радлова. Пг.; М., 1923; *Дейблер Т., Глэз А.* В борьбе за новое искусство. Пг.; М., 1923; *Унгер Р.* Новейшие течения в немецкой науке о литературе // Современный Запад. М.; Л., 1924. № 3; Проблемы литературной формы: Сб. статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера / Под ред. и с предисл. В. Жирмунского.

Работы второй половины XX в.: Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: Сб. статей. М., 1966; *Павлова Н. С.* Экспрессионизм // История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4; *Друскин М.* Австрийский экспрессионизм // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973; *Конен В. Д.* О музыкальном экспрессионизме // Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975; *Куликова И. С.* Экспрессионизм в искусстве. М., 1978; *Турчин В. С.* Экспрессионизм. Драма личности // Турчин В. С. В лабиринтах авангарда. М., 1993; Синий всадник / Пер. с нем. М., 1996; *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999; *Гугнин А. А.* Австрийские писатели и экспрессионизм // Гугнин А. А. Австрийская литература XX века. М., 2000; *Павлова Н. С.* Поэтика Гейма // Гейм Г. Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия / Пер. с нем. М., 2002.

символизма, так и новых отношений в европейской культуре, под этот неожиданный и радикальный символизм подстроенных.

У такого перемещающегося по Европе символизма имеются антагонист (им в Германии был объявлен французский импрессионизм), своя идея творчества («философия жизни», «философия пола»), трактовка символа («миф», «архетип», «вещь») и способов его переживания («очуждение», «деформация», «экстаз», «размыкание горизонта»), своя историософия «заката Запада». По сравнению с французским этот символизм гораздо более анархичен, политизирован, смешивает творчество и жизнь, склонен к мессианству. Он оказался ограниченным во времени, но был крайне интенсивным. Германская и австро-венгерская поэзия, музыка, философия, театр, кино, психоанализ, искусствознание и литературоведение вспыхнули, засверкали, буквально сгорели, чтобы образовать взрывчатую массу новейшего идеализма. В начале 1900-х его еще не было, в конце 1920-х уже не было. Даже крайне выборочный перечень имен (поздний Р. М. Рильке, братья Манны, Ф. Кафка, Г. Бенн, А. Дёблин, Г. Брох, Ф. Ведекинд, Г. Гессе, Г. Кайзер, Г. Мейринк, Р. Музиль, Б. Брехт, Г. Зиммель, В. Дильтей, В. Воррингер, К. Эдшмид, О. Шпенглер, К. Г. Юнг, Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, О. Вейнингер, Г. Малер, А. Шёнберг, Э. Нольде, П. Клее, О. Кокошка, В. Кандинский, Ф. Ланг, Р. Вине, Ф. Кортнер, М. Рейнхардт, Г. Вальден), так или иначе связанных с экспрессионизмом или втянутых им в свою орбиту (прежде всего Ницше и — через него — немецкие мистики, барочные писатели, романтики, а также А. Стриндберг, В. Ван Гог, П. Гоген, А. Матисс), позволяет увидеть в экспрессионизме всходы важнейших для всего XX века творческих идей. Они им не только создаются практически из ничего, но и «из воздуха» улавливаются. Т. Манн эту специфическую модерную нервность и всеядность[1] немецкой культуры, заметную, скажем, по двуязычию Рильке и его поэтическому интересу как к Франции, так и к России, в эссе «Любек как форма духовной жизни» (1926) нарек «бюргерством», в международном масштабе «услышанным и в звуковых образах воспроизведенным пейзажем»[2].

Среди главных актуализаций, намеченных экспрессионизмом как эпохой, проблемы экзистенции, бессознательного, герменевтики, языка (в философии), мифа, вещи, «фантастического реализма» (в словесности), политического театра, атональной музыки, абстрактной живописи, «калигаризма» в кинематографе. Специально отметим здесь русский мотив — творчество работавших в Германии В. Кандинского, К. Малевича, А. Явленского, М. Веревкиной. Особая тема — «русский Берлин»[3] первой волны русской эмиграции в начале 1920-х го-

---

[1] Наблюдение Т. Манна подтверждает путешественник из Америки: «Когда я впервые попал в Германию… в 1926 году присутствие этого духа… который наследует всему человечеству и желает не особых привилегий по отношению к этому наследству… а лишь сознания своего участия и своего вклада… было несомненно. …Изучение содержимого немецкой книжной лавки… обнаруживало такую широту ви́дения, такой интерес к культурной продукции всего мира, что по сравнению с ним содержимое французской книжной лавки… показалось бы бедным» (*Вулф Томас.* Жажда творчества / Сост. В. М. Толмачёва. М., 1989. С. 325—326).

[2] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 83.

[3] См.: *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин: 1921—1923. Париж, 1983; *Гуль Роман*. Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. 1. Россия в Германии. Нью-Йорк, 1984.

дов. Элементы экспрессионистской образности заметны, скажем, в поздних стихах В. Ходасевича, в прозе А. Белого.

Но все же главным в экспрессионизме был по-максималистски поставленный вопрос «как жить?». Этот крен в сторону «жизненного» был продиктован обостренным переживанием одиночества, по-ницшевски прочувствованной богооставленностью, протестом против, на его взгляд, всепроникающей музейности цивилизации, а также общественного насилия над человеком в Большом городе. «Механистичности мира» и его «лжесистемности» экспрессионисты хотели бы противопоставить витальность бытия, человека дионисического, «человека-артиста» (Р. Вагнер). В интерпретации экспрессионизма вопрос «голода жизни», по нашему мнению, религиозен. Эта религиозность позволяет вспомнить о хилиастических ересях времен Реформации. Она имеет как положительный идеал — отчаянную веру в спасение Человека и Человечества (что особенно заметно в экспрессионистской драматургии), так и нигилистические оттенки. В целом свойственное культуре символизма искание «Третьего Завета» и «человекобожия» в экспрессионизме исполнено экстатичности, брутальности, недоверия к эстетическим ценностям и даже определенного страха природы. Старый мир в силу своей всепроникающей и захватывающей саму природу человека фальши должен быть разрушен; возрождение человека в его «первоначальности» требует насилия, земного Апокалипсиса.

Этот подсказанный Ф. Ницше настрой радикальной, до мозга костей, «переделки себя» обусловил частотность мотива убийства, отцеубийства, самоубийства, жертвы, мнимого безумия, раздвоения, галлюцинации в экспрессионизме. Соответственно человек в экспрессионистской драме укрупнен, лишен конкретного имени, ему тесно в четырех стенах «старого театра». Он не произносит отдельные монологи, а выговаривается в сплошном и движущемся толчками монологе. Свидетели его решающего жизненного выбора и жеста — упраздняющие материальность буржуазного мира два-три кривых окна, коридоры, лестница, ступеньки. Подталкивают его к Ожиданию и Решению не конкретные события, а Вестники и Сигналы «из-за стен», из некоего четвертого измерения таинственных всадников, судей, полетов наяву, черного эроса, магического театра, незнакомцев в «испанских» костюмах и, конечно же, смерти, но уже не непрошенной, как у М. Метерлинка, а спутницы жизни нового Орфея, простой девушки «на мосту».

Еще сильнее экспрессионистское иконоборчество заметно по намерению пересмотреть традиционную специфику искусств. Экспрессионизм, к примеру, пытается изгнать из живописи пространственность и подчинить ее числу. Музыкальный ритм в руках художника становится абстракцией. В разоблачении пространства экспрессионизм прямо-таки схимник, везде высвечивает схемы, «скелеты». Их нельзя «читать». В то же время эти субстанциальные твердости цвета завораживают зрителя, оказывают на него ударное, близкое к магическому воздействие. В этом смысле «вещь» заменяет изображение, форму, явление вещи. Для экспрессионизма явления равноценны, так как могут быть контуром любого красочного решения.

Экспрессионистская музыка, напротив, стремясь к максимально возможной хроматизации гармонии, а также к сплошной полифоничности и тематизированию музыкальной ткани, упраздняет мелодичность ради плотности звучания,

живописной выразительности. Кинематограф же экспрессионизма помещает актера в такие театральные декорации, из которых он как бы хочет сбежать, чтобы из игрока поневоле, клоуна, паяца, маски стать «самим собой».

Предельно остро поставив тему цены жизни, по-лютеровски выкрикнув «Ich kann nicht anders» («Я не могу иначе»), экспрессионизм вместе с тем постоянно балансировал на грани высокого трагического гротеска и фарса, чего-то обнаженно низового, балаганного. Это смешение делало его при частой безудержности пафоса, некоторой истеричности, повторах берущим за душу, чаплиноподобным. Но как только экспрессионизм стал задумываться о себе как о господствующем стиле, норме (это произошло в середине 20-х годов), то практически мгновенно превратился из олицетворения шума и ярости в колосса на глиняных ногах, искусство, которое еще вчера гремело на площадях, а сегодня оказалось манерностью, подобием Пьеро, истекшего клюквенным соком. Экспрессионизм, впрочем, не сдавался, продолжая продуцировать новые идеи в виде «магического реализма», «новой вещественности» (neue Sachlichkeit; традиционный вариант перевода — «новая деловитость»), приспособления стилистики кабаре к нуждам политического театра, но его конец оказался предрешен не только собственно творческими (приход в кино звука), но и политическими обстоятельствами. После 1933 года многие из экспрессионистов, среди которых было немало евреев, были вынуждены эмигрировать из Германии. В 1937 году нацисты с целью подчеркнуть нежелательность всего связанного с экспрессионизмом устроили выставку «Дегенеративное искусство»[1].

Уход экспрессионизма со сцены подвел итог приблизительно двадцатилетнего «германского» цикла искусства XX века. Повторив название романа английского писателя К. Ишервуда, межвоенная Европа могла сказать «Прощай, Берлин!», имея в виду не только насыщенную артистическую среду Веймарской республики, но и внутреннее напряжение культуры 1910—1920-х годов, даже в эпоху хрупкости и незащищенности искусства ставившей перед собой творческую сверхзадачу. Именно за свою *иррациональность* экспрессионизм, приведший к известности как выдающихся мастеров, так и тех, кто в угоду времени грезил о культе почвы, крови, арийского духа, толковании на свой манер «Нибелунгов», «Фауста», «Золота Рейна», оказался зачислен в провозвестники нацизма. Поэтому вплоть до начала 1970-х годов экспрессионизм в специальной литературе был основательно ретуширован и заслонен периферийными явлениями европейского авангарда, которые он как один из магистральных потоков искусства начала XX века, собственно, и вызвал к жизни.

Некоторые черты политкорректности заметны и в «Энциклопедии» Л. Ришара. Не все ее акценты общего плана и частные характеристики одинаково убедительны. Трудно увидеть в политическом театре Э. Толлера центральное явление экспрессионистской драматургии. Пожалуй, больше на эту роль подходит Г. Кайзер. Непонятно отсутствие достаточных объяснений роли Ф. Ницше

---

[1] Нам удалось наблюдать точное воспроизведение этой экспозиции в 1991 г., организованное Смитсоновским музеем современного искусства в Вашингтоне; эффект выставленной на ней живописи прямо противоположен замышлявшемуся пропагандистскому эффекту — далекая от всякой ущербности, она буквально завораживает зрителя пронзительностью своих колористических решений.

(чье влияние на экспрессионизм было очень сильным), а также крупнейших теоретиков эпохи — К. Эдшмида, В. Воррингера. Мало освещена проблема культурологического местоположения экспрессионизма, отличия его немецкой версии от австрийской. Но все это, рискнем сказать, частности, которые распространяются также и на неизбежно вкусовой подбор имен, и на излишнее доверие авторов справочника к многочисленным и весьма нестойким самодефинициям эпохи. Важнее другое.

Фактически впервые в России благодаря кросскультурно представленной и сведенной вместе богатейшей иконографии читатель получит детальное представление о том, сколь важен для искусства XX века образ творчества, отраженный в экспрессионизме.

Можно и нужно спорить о том, чем именно были в объеме столетия эта «буря и натиск» и их конкретные проявления — проектом социальной утопии по спасению всего человечества; национальным стилем барочного типа; голодом подлинной жизни — иррациональной тенденцией, противопоставившей себя позитивизму и бескрылой буржуазности; наступлением атлантических (северных) ценностей, призванных потеснить некогда прочные позиции средиземноморства; артистической мистикой, появившейся на свет в связи со стремительным обмирщением протестантизма; открытием относительности границ между искусствами, делающими ставку не на иллюзионность и живописность, а «вчувствование», музыкальность. Но не подлежит сомнению, что эта опробовавшая себя в основном в Германии и Австро-Венгрии неоромантическая субъективность оказалась созвучной тому времени, когда европейская культура уже не только сполна освоила риторику новых трагических жанров, но и сама стала воздухом, средоточием трагедии.

В. М. Толмачёв

Список иллюстраций

АЙЗОЛЬДТ, ГЕРТРУДА. Сцена (с Э. Райхером) из спектакля Ф. Ведекинда «Дух земли» — 237
АППИА, АДОЛЬФ (1862—1928). Портрет — 277
АРП, ГАНС (1887—1966). Портрет работы М. Эрнста. Фрагмент группового портрета «Встреча друзей», 1922. Музей Людвига, Кёльн — 186
АРХИПЕНКО, АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ (1887—1964). Матч по боксу, 1935. Терракота. Собр. Пегги Гуггенхейм, Венеция — 157
Задрапированная женщина, 1911. Бронза, Нац. музей современного искусства, Париж — 158
БАЛЛА, ДЖАКОМО (1871—1958). Девочка, бегущая по балкону, 1912. Х., м. Галерея современного искусства. Собр. Грасси, Милан — 43
БАРЛАХ, ЭРНСТ (1870—1938). Автопортрет, 1928. Рис. — 44
Соборы, 1920. Гравюра на дереве — 45
Похитительница собак, 1915. Гравюра на дереве — 45
Аскет, 1925. Частн. собр. — 158
Флейтист, 1936 — 159
Портрет Т. Дойблера, 1927. Рис. — 198
БАРНОВСКИЙ, ВИКТОР (1875—1952). «Ад, дорога, земля» Г. Кайзера. Постановка В. Барновского, декорации Ц. Клейна (Лессинг-театер, Берлин, 1920) — 245
Эскиз Ц. Клейна к спектаклю «Ад, дорога, земля» Г. Кайзера. Постановка В. Барновского (Лессинг-театер, Берлин, 1920) — 275
Эскиз Ц. Клейна к спектаклю по пьесе Г. Кайзера «С утра до полуночи». Постановка В. Барновского (Лессинг-театер, Берлин, 1921) — 287
БАРТОК, БЕЛА (1881—1945). Скульптура Андреаса Бека, 1911. Частн. собр. — 349
Партитура «Трех бурлесков». Фронтиспис. — 350
БЕК, АНДРЕАС. Скульптурный портрет Б. Бартока, 1911. Частн. собр. — 349
БЕК, ГЕРАРД. Бюст Ф. фон Унру — 259
БЕКМАН, МАКС (1884—1950). Портрет К. Эдшмида, ок. 1917 — 218

Железный мостик, 1922. Х., м. Галерея Нордхайн-Вестфален, Дюссельдорф — 46
Сон, 1921. Х., м. Частн. собр., Сент-Луис — 47
Автопортрет, 1922. Гравюра на дереве — 47
Табарен, 1937. Х., м. Частн. собр. — 47
Снятие с креста, 1917. Х., м. Музей современного искусства, Нью-Йорк — 48
БЕЛЛИНГ, РУДОЛЬФ (1886—1972). Тройной аккорд, 1919. Нац. галерея, Берлин — 159
Танцовщица, 1916. Художественный музей, Дюссельдорф — 160
БЕРГ, АЛЬБАН (1885—1935). Концерт под управлением А. Шёнберга. В центре А. Берг. Рис. — 342
Портрет работы А. Шёнберга, 1910. Х., м. Гор. исторический музей, Вена — 351
Эскиз П. Аравантиноса к опере А. Берга «Воццек». Постановка Ф. Л. Хёрта (Штаатстеатер, Опернхауз, Берлин, 1925) — 352
«Воццек» А. Берга. Постановка Ф. Пуймана, декорации В. Гофмана (Нац. театр, Прага, 1926) — 353
«Лулу» А. Берга. Постановка Г. Реннерта, декорации Т. Отто (Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1960) — 354
БЕРГ, МАКС (1870—1947). Зал Столетия, Бреслау-Шайтниг, 1911—1913 — 173
БЕРГЕ, ФРИТС ВАН ДЕН (1883—1939). Воскресенье, 1924. Х., м., Музей современного искусства, Брюссель — 49
БЕХЕР, ИОГАННЕС Р. (1891—1958). Портрет работы Л. Мейднера, ок. 1920 — 189
БОЧЧОНИ, УМБЕРТО (1882—1916). Уличный шум, 1911. Х., м. Ландес-музей, Нидерланды — 50
Динамика велосипедиста, 1913. Х., м. Частн. собр. — 51
БРАК, ЖОРЖ (1882—1963). Антверпенский порт, 1906. Х., м. Художественный музей, Базель — 51
Пристань в порту Эстак, 1906. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 52
БРЕХТ, БЕРТОЛЬТ (1898—1956). Эскиз О. Рейгберта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта в постановке О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 231
Сцена из спектакля «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Акт 4. Постановка О. Фалькенберга, декорации О. Рейгберта (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 232
«Ваал» Б. Брехта. Постановка Брехта и Хомолки, декорации К. Неера (Дёйчес театр, Берлин, 1926) — 233
Эскиз Л. Зиверта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Постановка Р. Вайхерта (Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1923) — 270
Декорации О. Рейгберта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Постановка О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 293
Эскиз О. Рейгберта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Постановка О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 297
БРОННЕН, АРНОЛЬТ (1895—1959). Портрет — 234
БУРЛЮК, ДАВИД (1882—1967). Морской пейзаж, 1900-е. Х., м. Частн. собр., Москва — 53
БУХ, Ф. П. Эскиз Л. Зиверта к драме «Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Постановка Ф. П. Буха (Шаушпильхауз, Франкфурт-на-Майне, 1923) — 283
БЮТТНЕР, ЭРИХ. Портрет Клабунда. Гравюра на дереве — 201

ВАЙС, ЭРНСТ (1884—1940). Портрет — 191
ВАЙХЕРТ, РИХАРД (1880—1961). Эскиз Л. Зиверта к «Сыну» В. Газенклевера. Постановка Р. Вайхерта — 267
Эскиз Л. Зиверта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Постановка Р. Вайхерта (Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1923) — 270
Эскиз Л. Зиверта к «Пентесилее» Г. фон Клейста. Постановка Р. Вайхерта (Шаушпильхауз, Франкфурт-на-Майне, 1921) — 278
ВАН ГОГ, ВИНСЕНТ (1853—1890). Портрет художника, 1890. Х., м. Нац. галерея, Осло — 28
Оливы. Сен-Реми, 1889. Х., м., Музей Крёмер-Мюллер, Оттерло — 30
ВАУЭР, ВИЛЬЯМ (1866—1962). Танец, 1918 — 161
ВАХТАНГОВ, ЕВГЕНИЙ БАГРАТИОНОВИЧ (1883—1922). Портрет — 279
ВЕБЕРН, АНТОН ФОН (1883—1945). Портрет. Рис. Долбина — 355
ВЕГЕНЕР, ПАУЛЬ (1874—1948). П. Вегенер в «Нищем» Р. Зорге (Дёйчес театер, Берлин, 1917). Рис. Б. Пауля — 280
Кадр из фильма «Пражский студент». Сценарий Г. Галеена и П. Вегенера, 1913 — 300
Толпа в панике: кадр из фильма «Голем» Г. Галеена и П. Вегенера — 308
«Пражский студент». Кадр из фильма Г. Галеена и П. Вегенера — 320
Кадр из фильма «Голем», 1920 (П. Вегенер) — 321
«Крысолов из Гамельна», 1916 (П. Вегенер). Кадр из фильма — 321
ВЕДЕКИНД, ФРАНК (1864—1918). Афиша «Пробуждение весны» — 236
«Дух земли». Сцена из спектакля с Э. Райхером и Г. Айзольдт — 237
«Дух земли». Сценарий К. Майера по пьесе Ф. Ведекинда. Кадр из фильма — 327
ВЕРФЕЛЬ, ФРАНЦ (1890—1945). Портрет, 1919 — 192
ВИНЕ, РОБЕРТ (1881—1938). Афиша фильма «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине — 301
Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине — 302
«Кабинет доктора Калигари» (Р. Вине). Кадр из фильма — 323
«Раскольников» (Р. Вине). Кадр из фильма — 323
ВЛАМИНК, МОРИС ДЕ (1876—1958). Мужчина с трубкой, 1900. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 54
Барки на Сене, 1907. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 55
Пейзаж в Овере, 1925. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 56
ГАЗЕНКЛЕВЕР, ВАЛЬТЕР (1890—1940). Портрет работы О. Кокошки, 1918. Литография — 239
В. Газенклевер читает лекцию — 239
«Сын» В. Газенклевера. Эскиз О. Рейгберта — 224
Эскиз Л. Зиверта к «Сыну» В. Газенклевера. Постановка Р. Вайхерта (Нац. театр, Мангейм, 1918) — 267
Декорации К. Крёнинга к «Сыну» В. Газенклевера (Штадт-театер, Нюрнберг, 1924) — 268
Портрет Э. Дёйча в роли сына («Сын» В. Газенклевера). Литография Р. Глизе, 1918 — 282

ГАЛЕЕН, ГЕНРИК (1882—1949). Толпа в панике: кадр из фильма «Голем» Г. Галеена и П. Вегенера — 308
Кадр из фильма «Пражский студент» Г. Галеена — 316
«Пражский студент». Сценарий Г. Галеена и П. Вегенера. 1913. Кадр из фильма — 320
ГЕЙМ, ГЕОРГ (1887—1912). Портрет работы Э. Л. Кирхнера. Офорт — 193
ГЕОРГЕ, КАРЛ. Декорации (вместе с Л. Мейднером) к фильму К. Грюне «Улица» — 325
ГЕРЛАХ, АРТУР ФОН (1879—1925). Портрет, фото — 324
Декорации к фильму «Хроника Серого дома». 1925 — 325
ГОГЕН, ПОЛЬ (1848—1903). Та Matete («Рынок»), 1892. Х., м. Музей изящных искусств, Базель — 27
Автопортрет-шарж, 1889. Х., м. Нац. галерея искусства, Вашингтон — 28
ГОЛЛЬ, ИВАН (1891—1950). Портрет работы Р. Р. Юнганса. Гравюра на дереве — 195
ГОНЧАРОВА, НАТАЛИЯ СЕРГЕЕВНА (1881—1962). Зелено-желтый лес, 1912. Х., м. Частн. собр. — 57
ГОФМАН, ВЛАСТИСЛАВ (1884—1964). Детали фасада: башня, 1914 — 170
Эскиз к «Гидре» И. Маранека. Постановка К. Досталя (Муниципальные театры, Прага, 1921) — 281
«Воццек» А. Берга. Постановка Ф. Пуймана, декорации В. Гофмана (Нац. театр, Прага, 1926) — 353
ГРАБОВ, К. Л. Эскиз к пьесе А. Стриндберга «Игра грез» (Свенска-театерн, Стокгольм, 1907) — 252
ГРАНАХ, АЛЕКСАНДР. А. Гранах и Х. Кёрбер в «Бюргер Шиппель» К. Штернхейма — 261
ГРАНОВСКИЙ, АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (1890—1937). Декорации Р. Фалька к спектаклю «Ночью на старом рынке» (автор И. Перец, постановщик А. Грановский. Гос. еврейский театр. Москва, 1924) — 281
Эскиз М. Шагала к «Мазлтову» Шолом-Алейхема. Постановка А. Грановского, Гос. еврейский театр, Москва, 1919 — 297
ГРЁНИНГ, КАРЛ. «Газ 1» Г. Кайзера. Постановка Л. Иесснера, декорации К. Грёнинга (Штадт-театер, Альтона, 1928) — 228
ГРОМЕР, МАРСЕЛЬ (1892—1971). Париж: остров Сите. Х., м. Частн. собр. — 58
Линии ладони, 1935. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 58
ГРЮНЕ, КАРЛ (1890—1962). «Улица» (сценарист К. Грюне, декорации К. Георге и Л. Мейднера), 1923. Кадр из фильма — 325
ГУЛЬБРАНСОН, УЛАФ. М. Рейнхардт — рисунок для журнала «Симплициссимус» — 294
ГЮГО, ВАЛЕНТИНА. «Весна священная» И. Стравинского. Хореография В. Нижинского, 1913. Зарисовки отдельных движений, выполненные В. Гюго — 360
ДЁБЛИН, АЛЬФРЕД (1878—1957). Портрет работы И. К. Фридриха. 1936 — 197
ДЕЛАВИЛЛА Ф. К. «Обольщение» П. Корнфельда. Постановка Г. Хартунга, эскиз Ф. К. Делавиллы (Франкфурт-на-Майне, 1917) — 248—249
ДЕЛОНЕ, РОБЕР (1885—1941). Церковь Сен-Северен, 1909. Х., м. Частн. собр. — 59

Город Париж, 1910—1912. Деталь. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 60
ДЕРЕН, АНДРЕ (1880—1954). Автопортрет в мягкой шляпе, 1905. Х., м. Частн. собр. — 61
Вестминстерский мост, 1905. Х., м. Частн. собр. — 62
Мост через Темзу, 1906. Х., м. — 63
ДЁЙЧ, ЭРНСТ (1890—1969). В роли сына («Сын» В. Газенклевера). Литография Рохуса Глизе, 1918 — 282
ДЖОНС, РОБЕРТ ЭДМУНД. Эскиз к «Макбету» У. Шекспира. Постановка А. Хопкинса (Аполлотеатер, Нью-Йорк, 1921) — 274
ДИКС, ОТТО (1891—1969). Большой город. Триптих (средняя часть), 1927—1928 — 64
Автопортрет в облике солдата, 1914. Бум. Частн. собр. — 65
ДОЙБЛЕР, ТЕОДОР (1876—1934). Портрет работы Э. Барлаха, 1927 — 198
ДОЛБИН. Портрет А. фон Веберна. Рис. — 355
Портрет Г. Малера. Рис. — 358
ДОНГЕН, КЕС ВАН (1877—1968). Автопортрет, 1903. Х., м. Музей, Гавр — 65
Испанка, ок. 1910. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 65
Дама в черных перчатках, 1908—1919. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 66
ДОСТАЛЬ, К. Эскиз В. Гофмана к «Гидре» И. Маранека. Постановка К. Досталя (Муниципальные театры, Прага, 1921) — 281
ДЮФИ, РАУЛЬ (1877—1953). Ярмарочное гулянье, 1906. Х., м. Частн. собр. — 68
14 июля в Довиле, 1933. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 68
ДЯГИЛЕВ, СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ (1872—1929). Рис. М. Ларионова: И. Стравинский, С. Дягилев и Э. Сати — 345
ЖУВ, ПЬЕР ЖАН. Портрет П. Ж. Жува работы А. Ле Фоконье — 91
ЗИВЕРТ, ЛЮДВИГ (1887—1966). «Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Эскиз Л. Зиверта (Франкфурт-на-Майне, 1922) — 252
Эскиз Л. Зиверта к пьесе «Сын» В. Газенклевера. Постановка Р. Вайхерта (Нац. театр, Мангейм, 1918) — 267
Эскиз Л. Зиверта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Постановка Р. Вайхерта (Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1923) — 270
Эскиз Л. Зиверта к «Пентесилее» Г. фон Клейста. Постановка Р. Вайхерта (Шаушпильхауз, Франкфурт-на-Майне, 1921) — 278
Эскиз Л. Зиверта к драме «Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Постановка Ф. П. Буха (Шаушпильхауз, Франкфурт-на-Майне, 1923) — 283
ЗОРГЕ, РЕЙНХАРД (1892—1916). «Нищий» Р. Зорге. Эскиз Э. Штерна — 242
Эскиз Э. Штерна к «Нищему» Р. Зорге. Постановка М. Рейнхардта (Дёйчес театер, Берлин, 1917) — 266
Пауль Вегенер в «Нищем» Р. Зорге (Дёйчес театер, Берлин, 1917). Рис. Б. Пауля — 280
ИЕССНЕР, ЛЕОПОЛЬД (1878—1945). «Газ 1» Г. Кайзера. Постановка Л. Иесснера, декорации К. Грёнинга (Штадт-театер, Альтона, 1928) — 228

Эскиз Э. Пирхана к «Вильгельму Теллю» Ф. Шиллера. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1919) — 273
Декорации Э. Пирхана к «Отелло» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1921) — 284
Фриц Кортнер в «Ричарде III» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920) — 288
Эскиз Э. Пирхана к «Ричарду III» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920) — 291
Л. Иесснер. Портрет — 326
ЙОНЕ, ХИЛЬДЕГАРД. Портрет Г. Тракля. Литография, 1914 — 209
ЙООСС, КУРТ (1901—1979). Эскиз Х. Хекрота к балету «Зеленый стол». Хореография К. Йоосса (Театр на Елисейских полях, Париж, и Штедтише бюнен, Эссен, 1932) — 285
ЙОСТ, ГАНС (1890—1978). Портрет — 243
КАЙЗЕР, ГЕОРГ (1878—1945). «Газ 1» в постановке Л. Иесснера, декорации К. Грёнинга (Штадт-театер, Альтона, 1928) — 228
«Газ 1» в постановке Э. Энгеля, декорации И. Шрёдера (Каммершпиле, Гамбург, 1920) — 228
Пьеса «Ад, дорога, земля» в постановке В. Барновского, декорации Ц. Клейна (Лессинг-театер, Берлин, 1920) — 245
Кадр из фильма К. Х. Мартина «С утра до полуночи» по пьесе Г. Кайзера — 246
Портрет Г. Кайзера работы И. К. Фридриха, 1930. Рис. — 246
Эскиз Ц. Клейна к спектаклю по пьесе Г. Кайзера «С утра до полуночи». Постановка В. Барновского (Лессинг-театер, Берлин, 1921) — 287
КАМПЕНДОНК, ГЕНРИХ (1889—1957). В лесу, ок. 1919. Х., м. Институт искусств, Детройт — 69
КАМУЭН, ШАРЛЬ (1879—1965). Портрет А. Марке, 1904. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 70
КАНДИНСКИЙ, ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (1866—1944). Обложка альманаха «Синий всадник», 1912 — 16
Церковь в Мурнау, 1908—1909. Картон, м. Гор. галерея. Мюнхен — 71
Мечтательная импровизация, 1913. Х., м. Гос. галерея современного искусства, Мюнхен — 72
Корова, 1910. Х., м. Гор. галерея, Мюнхен — 73
КАРРА, КАРЛО (1881—1966). Этюд к «Похоронам анархиста Галли», 1910. Х., м. Частн. собр. — 74
КАФКА, ФРАНЦ (1883—1924). Портрет — 200
КЁРБЕР, Х. Вместе с А. Гранахом в «Бюргер Шиппель» К. Штернхейма — 261
КИРХНЕР, ЭРНСТ ЛЮДВИГ (1880—1938). Художники «Моста», 1926. Х., м. Музей Людвига, Кёльн — 13
Афиша объединения «Мост», 1913. Гравюра на дереве — 14
Женщина перед зеркалом, 1912. Х., м. Частн. собр., Дюссельдорф — 75
Наездница, 1912. Х., м. Частн. собр. — 76
Утро на берегу озера, 1906. Картон, м. Частн. собр. — 77
Зеленый дом. Х., м. — 78
Автопортрет, 1902 — 79

Портрет Г. Гейма. Офорт — 193
КЛАБУНД, АЛЬФРЕД (1890—1928). Портрет работы Э. Бюттнера. Гравюра на дереве — 201
КЛЕЕ, ПАУЛЬ (1879—1940). Сен-Жермен в Тунисе, 1914. Акварель, Нац. музей современного искусства, Париж — 80
Абстракция: цветные круги, соединенные цветными лентами, 1914. Акварель, Художественный музей, Берн — 81
КЛЕЙН, ЦЕЗАР (1876—1954). «Ад, дорога, земля» — пьеса Г. Кайзера, постановка В. Барновского, декорации Ц. Клейна (Лессинг-театер, Берлин, 1920) — 245
Эскиз Ц. Клейна к спектаклю по пьесе Г. Кайзера «Ад, дорога, земля». Постановка В. Барновского (Лессинг-театер, Берлин, 1920) — 275
Эскиз Ц. Клейна к спектаклю по пьесе Г. Кайзера «С утра до полуночи». Постановка В. Барновского (Лессинг-театер, Берлин, 1921) — 287
КЛЕЙСТ, ГЕНРИХ ФОН (1777—1811). Эскиз Л. Зиверта к «Пентесилее» Г. фон Клейста. Постановка Р. Вайхерта (Шаушпильхауз, Франкфурт-на-Майне, 1921) — 278
КОКОШКА, ОСКАР (1886—1980). Обложка журнала «Штурм». 1910 — 17
Портрет Г. Вальдена, 1910. Частн. собр. — 17
Трагедия человека, 1908. Цветная литография. Альбертина, Вена — 82
Катя, 1918. Х., м. Музей фон дер Хейдта, Вуппераль — 83
Автопортрет. Х., м. — 83
Сила музыки, 1918—1920. Х., м. Гор. музей, Эйнховен — 84
Дрезден, новый город, 1922. Х., м. Художественная галерея, Гамбург — 85
Портрет А. Эренштейна — 220
Портрет В. Газенклевера, 1918. Литография — 239
КОРИНТ, ЛОВИС (1858—1925). Последний автопортрет, 1925. Х., м. Кунстхауз, Цюрих — 85
Люцернское озеро днем, 1924. Х., м. Кунстхалле, Гамбург — 86
КОРРИНТ, КУРТ (1894—1960). Портрет, 1930 — 202
КОРНФЕЛЬД, ПАУЛЬ (1889—1942). «Обольщение» П. Корнфельда, Ф. Брод и Х. Фельдхауэр — 247
«Обольщение» П. Корнфельда. Постановка Г. Хартунга. Эскиз Ф. К. Делавиллы (Франкфурт-на-Майне, 1917) — 248
«Обольщение» П. Корнфельда. Постановка Г. Хартунга. Эскиз Ф. К. Делавиллы (Франкфурт-на-Майне, 1917) — 249
КОРТНЕР, ФРИЦ (1892—1970). Ф. Кортнер в «Ричарде III» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920) — 269
«Превращение» Э. Толлера с Ф. Кортнером. Постановка К. Х. Мартина — 255
Ф. Кортнер в роли Ричарда III. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920) — 288
КРЕЙГ (КРЭГ), ЭДВАРД ГОРДОН (1872—1966). Портрет работы Л. Пастернака, 1912. Рис. — 289
КРЁНИНГ, КАРЛ. Декорации к «Сыну» В. Газенклевера (Штадт-театер, Нюрнберг, 1924) — 268
КУБИН, АЛЬФРЕД (1877—1959). Монах, 1906—1908. Бумага, темпера, акварель. Фонд Антонио Мадзотты, Милан — 87

Фигура в лесу, 1906—1908. Бумага, темпера, акварель. Альбертина, Вена — 87
КУБИШТА, БОГУМИЛ (1884—1918). Игроки, 1909. Х., м. Нац. галерея, Прага — 88
КУПКА, ФРАНТИШЕК (1871—1957). Цветовые планы, 1910—1911, Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 89
ЛАНГ, ФРИЦ (1890—1976). Лес в «Нибелунгах» Ф. Ланга — 312
Фриц Ланг, портрет — 327
«Усталая смерть». Кадр из фильма — 328
«Нибелунги. Смерть Зигфрида». Кадр из фильма — 328
«Доктор Мабузе». Кадр из фильма — 329
«Метрополис». Кадр из фильма — 329
ЛАРИОНОВ, МИХАИЛ ФЕДОРОВИЧ (1881—1964). Ссора в кабачке, 1911. Х., м. Художественный музей, Нижний Новгород — 90
Лучизм, 1912—1913. Х., м. Частн. собр., Санкт-Петербург — 91
Композиция, 1919. Цветная литография, бумага. Частн. собр., Москва — 91
Рисунок: Игорь Стравинский, Сергей Дягилев и Эрик Сати — 345
ЛАСКЕР-ШЮЛЕР, ЭЛЬЗА (1869—1945). Портрет работы С. Штюкгольда, 1916 — 204
ЛЕМБРУК, ВИЛЬГЕЛЬМ (1881—1919). Коленопреклоненная, опирающаяся на руки — 156
Портрет В. Лембрука работы Л. Мейднера, 1916. Литография — 162
Коленопреклоненная, 1911 — 162
Портрет Л. Рубинера. «Акцион», апрель 1917. Рис. — 250
ЛЕНИ, ПАУЛЬ (1885—1929). Портрет, 1927 — 330
Кадр из фильма «Кабинет восковых фигур», 1924 — 330
Кадр из фильма «Черный ход», 1921 — 331
ЛЕ ФОКОНЬЕ, АНРИ (1881—1945). Портрет П. Ж. Жува, 1909 — 91
ЛИНДБЕРГ, ПЕР. «Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Постановка П. Линдберга (Консертхусет, Стокгольм, 1926) — 253
ЛИХТЕНШТЕЙН, АЛЬФРЕД (1889—1914). Портрет работы М. Оппенгеймера, 1913. Рис. — 205
МАЗЕРЕЛЬ, ФРАНС (1889—1972). Иллюстрация к роману Л. Франка «Мать». Гравюра на дереве, 1919 — 211
МАЙЕР, КАРЛ (1894—1944). Портрет — 332
«Дух земли». Сценарий К. Майера по пьесе Ф. Ведекинда. Кадр из фильма — 327
МАККЕ, АВГУСТ (1887—1914). Люди на голубом озере, 1913. Х., м. Гос. музей, Карлсруэ — 92
Автопортрет в костюме клоуна, 1913. Х., м. Частн. собр. — 93
В саду. Х., м. — 94
Турецкая кофейня, 1914. Дерево, м. Гор. галерея, Мюнхен — 95
Внутренний двор сельского дома в Сен-Жермене, 1914. Х., м. — 96
МАЛЕР, ГУСТАВ (1860—1911). Портрет работы Долбина. Рис. — 358
МАНГЕН, АНРИ (1874—1949). У окна, 1904. Х., м. Частн. собр. — 96
Сен-Тропез, 1905. Х., м. Частн. собр. — 97
МАНН, ГЕНРИХ (1871—1950). Портрет — 207
МАРАНЕК, ИРЖИ. Эскиз В. Гофмана к «Гидре» И. Маранека. Постановка К. Досталя (Муниципальные театры, Прага, 1921) — 281

МАРК, ФРАНЦ (1880—1916). Башня голубых лошадей, 1913 (местонахождение неизвестно, в прошлом — Гос. худож. собрание, Берлин) — 97
Сражающиеся фигуры, 1914. Х., м. Гос. галерея современного искусства, Мюнхен — 98
Птицы, 1914. Х., м. Галерея Ленбаххауз, Мюнхен — 99
Синяя лошадка, 1912. Х., м. Музей земли Саар, Саарбрюкен — 100
МАРКЕ, АЛЬБЕР (1875—1947). Портрет работы Ш. Камуэна, 1904 — 70
Матисс, пишущий модель в мастерской Мангена, 1905. Картон, м. Нац. музей современного искусства, Париж — 101
Пляж в Фекане, 1906. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 101
Портрет А. Рувейра, 1904. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 102
МАРКС, ГЕРХАРД (1889—1981). Золушка, 1941 — 163
МАРТИН, КАРЛ ХАЙНЦ (1888—1948). Кадр из фильма К. Х. Мартина «С утра до полуночи» по пьесе Г. Кайзера, 1920 — 303
«Превращение» Э. Толлера с Ф. Кортнером. Постановка К. Х. Мартина — 255
«Превращение» Э. Толлера. Постановка К. Х. Мартина, декорации Р. Неппаха — 290
Декорации Р. Неппаха к «Превращению» Э. Толлера. Постановка К. Х. Мартина — 290
МАТИСС, АНРИ (1869—1954). Сидящая женщина, 1908. Х., м. Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург — 102
Автопортрет с трубкой, 1919. Бумага, тушь, перо. Музей изобразительных искусств и археологии, Безансон — 103
Молодой моряк, 1906. Х., м. Частн. собр. — 103
Букет цветов в белой вазе, 1909. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 104
Цыганка, 1905—1906. Х., м. Музей Аннонсиад, Сен-Тропез — 105
МЕЙДНЕР, ЛЮДВИГ (1884—1966). Я и город, 1913. Х., м. Частн. собр. — 105
Портрет В. Лембрука, 1916. Литография — 162
Портрет И. Р. Бехера, ок. 1920. Х., м. — 189
Портрет Я. ван Ходдиса, 1913. Рис., тушь, кисть — 212
Портрет Р. Шикеле, 1918. Рис. — 215
Кадр из фильма «Улица» (сценарист К. Грюне, декорации К. Георге и Л. Мейднера) — 325
МЕНДЕЛЬЗОН, ЭРИХ (1887—1953). Эскиз к проекту сталелитейного завода, 1914 — 169
Башня Эйнштейна: общий вид. Потсдам, 1917—1921 — 174
МИНОНА (1871—1946). Портрет работы М. Оппенгеймера. Рис. — 209
МИРО, ЖОАН (1893—1983). Обнаженная с зеркалом, 1919. Х., м. Частн. собр. — 106
МОДЕРЗОН-БЕККЕР, ПАУЛА (1876—1907). Девочка в зеленом ожерелье, 1904. Х., м. Кунстхалле, Мангейм —107
Автопортрет, 1907. Х., м. Фольквангмузей, Эссен — 108
МОДИЛЬЯНИ, АМЕДЕО (1884—1920). Хаим Сутин, 1917. Х., м. Нац. галерея искусства, Вашингтон — 109
Обнаженная с рубашкой. Х., м. Частн. собр. — 109
МОРГНЕР, ВИЛЬГЕЛЬМ (1891—1917). Астральная композиция XIV, 1912. Картон, м. Художественный музей, Дюссельдорф — 110

МУНК, ЭДВАРД (1863—1944). Крик, 1893. Картон, темпера, Музей Мунка, Осло — 35
Портрет А. Стриндберга, 1896. Литография, Нац. библиотека, Париж — 251
МУРНАУ, ФРИДРИХ ВИЛЬГЕЛЬМ (1888—1931). Сад Маргариты в «Фаусте» Ф. В. Мурнау — 315
Эмиль Яннингс в фильме «Последний человек» Ф. В. Мурнау — 318
Портрет Ф. В. Мурнау — 332
Кадр из фильма «Последний человек» — 333
Кадр из фильма «Носферату» — 334
МЮЛЛЕР, ОТТО (1874—1930). Автопортрет, 1921. Литография — 110
Три девушки в лесу, ок. 1920. Х., м. Музей искусства, Сент-Луис — 111
МЮНТЕР, ГАБРИЕЛЕ (1877—1962). Луга в Мурнау, 1908. Картон, м. Гор. галерея, Мюнхен — 112
НАУЕН, ГЕНРИХ (1880—1940). Добрый самаритянин, 1914. Бумага, темпера, Музей Людвига, Кёльн — 113
НЕЕР, КАСПАР. «Ваал» Б. Брехта. Постановка Брехта и Хомолки, декорации К. Неера (Дёйчес театер, Берлин, 1926) — 233
НЕППАХ, РОБЕРТ. «Превращение» Э. Толлера. Постановка К. Х. Мартина, декорации Р. Неппаха — 290
НИЖИНСКИЙ, ВАЦЛАВ ФОМИЧ (1889/1890—1950). «Весна священная» И. Стравинского. Хореография В. Нижинского, 1913. Зарисовки отдельных движений, выполненные В. Гюго — 360
НОЛЬДЕ, ЭМИЛЬ (1867—1956). Автопортрет, 1911. Офорт. Частн. собр. — 114
Голубая и красная рыбки в аквариуме, 1923—1924. Акварель. Частн. собр. — 114
Гости на каникулах, 1911. Х., м. Галерея Рудольфа Хофмана, Гамбург — 115
Танцовщица, 1910—1911. Акварель. Частн. собр. — 116
Цветы и облака, 1933. Х., м. Музей искусства, Ганновер — 117
ОППЕНГЕЙМЕР, МАКС (1885—1954). Портрет А. Лихтенштейна, 1913. Рис. — 205
Портрет Миноны. Рис. — 209
Портрет К. Эйнштейна. Рис. — 219
ОТТО, ТЕО. Декорации к «Лулу» А. Берга. Постановка Г. Реннерта (Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1960) — 354
ПАБСТ, ГЕОРГ ВИЛЬГЕЛЬМ (1885—1967). Портрет — 334
«Безрадостный переулок», 1925. Кадр из фильма — 335
ПАСТЕРНАК, ЛЕОНИД ОСИПОВИЧ (1862—1945). Портрет Э. Г. Крейга (Крэга), 1912. Рис. — 289
ПАУЛЬ, БРУНО. П. Вегенер в «Нищем» Р. Зорге. Рис. (Дёйчес театер, Берлин, 1917) — 280
ПЕРМЕКЕ, КОНСТАН (1886—1952). Жених и невеста, 1923. Х., м. Музей современного искусства, Брюссель — 118
ПЕХШТЕЙН, МАКС (1881—1955). Автопортрет, 1922. Гравюра на дереве — 119
Речной пейзаж, ок. 1907. Х., м. Гор. музей, Эссен — 119
Мост в Лебе, 1922. Х., м. Нац. галерея, Прага — 120
Автопортрет лежа, 1910. М. Частн. собр., Мёнхенгладбах — 121
ПЁЛЬЦИГ, ГАНС (1869—1936). Гроссес Шаушпильхауз, Берлин, 1919 — 164
Гроссес Шаушпильхауз, Берлин, 1919 — 175
Гроссес Шаушпильхауз: вход в фойе, 1919 — 175

ПИК, ЛУПУ (1886—1931). Кадр из фильма «Осколки» Л. Пика — 317
Портрет Л. Пика, ок. 1930 — 336
ПИКАССО, ПАБЛО (1881—1973). Авиньонские девицы, 1906—1907. Х., м. Музей современного искусства, Нью-Йорк — 31
Старый гитарист, 1903. Х., м. Художественный институт, Чикаго — 122
Три женщины, 1908—1909. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 123
Портрет поэта Сабартеса, 1901. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 124
Портрет И. Стравинского, 1920. Рис. Частн. собр. — 361
ПИРХАН, ЭМИЛЬ (1885—1957). Эскиз Э. Пирхана к «Вильгельму Теллю» Ф. Шиллера. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1919) — 273
Декорации Э. Пирхана к «Отелло» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1921) — 284
Эскиз Э. Пирхана к «Ричарду III» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920) — 291
ПРОХАЗКА, АНТОНИН (1882—1945). Портрет молодого человека, 1909. Х., м. Нац. галерея, Прага — 124
ПУЙМАН, Ф. «Воццек» А. Берга. Постановка Ф. Пуймана, декорации В. Гофмана (Нац. театр, Прага, 1926) — 353
ПФЕМФЕРТ, ФРАНЦ (1879—1954). Портрет работы Г. Тапперта, 1920. Рис. — 18
ПЮИ, ЖАН (1876—1960). Пейзаж Сент-Альбан-лез-О, ок. 1904. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 125
РАЙХЕР, Э. Сцена из спектакля Ф. Ведекинда «Дух земли» с Г. Айзольдт — 237
РЕЙГБЕРТ, ОТТО (1890—1957). «Сын» В. Газенклевера. Эскиз О. Рейгберта — 224
Сцена из спектакля «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Акт 4. Постановка О. Фалькенберга, декорации О. Рейгберта (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 232
Декорации к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта в постановке О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 293
Эскиз к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Постановка О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 297
РЕЙНХАРДТ, МАКС (1873—1943). Эскиз Э. Штерна к «Нищему» Р. Зорге. Постановка М. Рейнхардта (Дёйчес театер, Берлин, 1917) — 266
М. Рейнхардт — рис. У. Гульбрансона для журнала «Симплициссимус» — 294
РЕННЕРТ, ГЮНТЕР. «Лулу» А. Берга. Постановка Г. Реннерта, декорации Т. Отто (Штедтише бюнен, Франкфурт-на-Майне, 1960) — 354
РОБИЗОН, АРТУР (1888—1935). Кадр из фильма «Тени» — 337
РОЛЬФС, КРИСТИАН (1849—1938). Ecce Homo (Се Человек — *лат.*). Х., м. Частн. собр. — 125
Церковь Св. Петра в Сёсте, 1918. Х., темпера. Кунстхалле, Мангейм — 126
РУБИНЕР, ЛЮДВИГ (1881—1920). Портрет работы В. Лембрука. «Акцион», апрель 1917. Рис. — 250
РУВЕЙР, АНДРЕ. Портрет работы А. Марке, 1904. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 102

РУО, ЖОРЖ (1871—1958). Одалиска, 1907. Картон, гуашь. Собр. Банжерте, Монтрё — 127
Купание, 1907. Бумага, пастель, акварель. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 128
Клоун, ок. 1907. Х., м. Гарвардский университет — 129
САБАРТЕС, ЖАУМЕ. Портрет работы П. Пикассо, 1901. Х., м. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва — 124
САТИ, ЭРИК (1866—1925). И. Стравинский, С. Дягилев и Э. Сати. Рис. М. Ларионова — 345
СЕВЕРИНИ, ДЖИНО (1883—1966). Танец «пан-пан» в Монико, 1959—1960 (вариант картины 1910—1911). Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 130
СЁРА, ЖОРЖ (1859—1891). Купание в Аньере, 1883—1884. Х., м. Нац. галерея, Лондон — 26
СКРЯБИН, АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ (1871/1872 — 1915). Портрет — 359
СМЕТ, ГУСТАВ ДЕ (1877—1943). Ярмарка в деревне, ок. 1930. Х., м. Музей изобразительных искусств, Гент — 131
СТРАВИНСКИЙ, ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ (1882—1971). И. Стравинский, С. Дягилев и Э. Сати. Рис. М. Ларионова — 345
«Весна священная» И. Стравинского. Хореография В. Нижинского, 1913. Зарисовки отдельных движений, выполненные В. Гюго — 360
Портрет И. Стравинского работы П. Пикассо, 1920. Рис. Частн. собр. — 361
СТРИНДБЕРГ, АВГУСТ (1849—1912). «Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Эскиз К. Штрёма — 226
Портрет работы Э. Мунка, 1896. Литография, Нац. библиотека, Париж — 251
«Игра грез» А. Стриндберга. Эскиз К. Л. Грабова (Свенска-театерн, Стокгольм, 1907) — 252
«Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Эскиз Л. Зиверта (Франкфурт-на-Майне, 1922) — 252
«Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Постановка П. Линдберга (Консертхусет, Стокгольм, 1926) — 253
Эскиз Л. Зиверта к драме «Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Постановка Ф. П. Буха (Шаушпильхауз, Франкфурт-на-Майне, 1923) — 283
СУТИН, ХАИМ (1893/1894—1943). Портрет работы А. Модильяни, 1917. Х., м. Нац. галерея искусства, Вашингтон — 109
Сумасшедшая, ок. 1921. Х., м. Частн. собр. — 131
Натюрморт с индюшкой, 1926. Х., м. Частн. собр., Бревианде близ Труа — 132
Ободранная туша быка, ок. 1925. Х., м. Муниципальный музей, Гренобль — 133
ТАИРОВ, АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВИЧ (1885—1950). Портрет — 296
ТАППЕРТ, ГЕОРГ. Портрет Ф. Пфемферта, 1920. Рис. — 18
ТАУТ, БРУНО (1880—1938). Венец для города. Вид с востока. Деталь, Йена, 1919 — 167
Павильон стекольной промышленности, выставка Веркбунда, Кёльн, 1914 — 176
ТОЛЛЕР, ЭРНСТ (1893—1939). Портрет, 1930 — 254
«Превращение» Э. Толлера с Ф. Кортнером. Постановка К. Х. Мартина — 255
«Превращение» Э. Толлера. Постановка К. Х. Мартина — 257

Сцена из спектакля «Человек — масса» Э. Толлера (Штадт-театер, Нюрнберг, 1921) — 258
Декорации Р. Неппаха к «Превращению» Э. Толлера. Постановка К. Х. Мартина — 290
ТРАКЛЬ, ГЕОРГ (1887—1914). Портрет Г. Тракля. Литография Х. Йоне, 1914 — 209
УИГМАН, МЭРИ (ВИГМАН МАРИ) (1886—1973). М. Уигман корректирует расстановку группы — 347
УНРУ, ФРИЦ ФОН (1885—1970). Бюст Ф. фон Унру работы Г. Бека — 259
«Площадь» Ф. фон Унру. Сцена из спектакля (премьера 3. VI. 1920) — 260
ФАЛЬК, РОБЕРТ РАФАИЛОВИЧ (1886—1958). Декорации к спектаклю «Ночью на старом рынке» (автор И. Перец, постановщик А. Грановский. Гос. еврейский театр, Москва, 1924) — 281
ФАЛЬКЕНБЕРГ, ОТТО (1873—1947). Эскиз О. Рейгберта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта в постановке О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 231
Сцена из спектакля «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Акт 4. Постановка О. Фалькенберга, декорации О. Рейгберта (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 232
Декорации О. Рейгберта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Постановка О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 293
Эскиз О. Рейгберта к пьесе «Барабаны в ночи» Б. Брехта. Постановка О. Фалькенберга (Каммершпиле, Мюнхен, 1922) — 297
ФЕЙНИНГЕР, ЛИОНЕЛЬ (1871—1956). Автопортрет, 1915. Х., м. Частн. собр. — 133
Греза на реке, 1937. Х., м. Частн. собр. — 134
Велосипедисты, 1912. Х., м. Частн. собр. — 134
Церковь на рыночной площади в Галле, 1930. Х., м. Баварское гос. художественное собрание, Мюнхен — 135
ФЕЛИКСМЮЛЛЕР, КОНРАД (1897—1977). Фронтиспис журнала «Акцион» — 18
ФЕЛЬДХАУЭР, Х. В «Обольщении» П. Корнфельда, вместе с Ф. Брод — 247
ФИЛЛА, ЭМИЛЬ (1882—1953). Мужской портрет, 1907. Х., м. Нац. галерея, Прага — 136
ФИНСТЕРЛИН, ГЕРМАН (1887—1973). Здание мастерской, 1917 — 177
Стеклянный дом, 1924 — 177
ФЛЁРЕ, ФЕРНАН. Портрет работы О. Фриеза, 1907. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 138
ФРАНК, ЛЕОНХАРД (1882—1961). Портрет — 211
Иллюстрация Ф. Мазереля к роману Л. Франка «Мать». Гравюра на дереве, 1919 — 211
ФРЁЙНДЛИХ, ОТТО (1878—1943). Архитектурная скульптура, 1934. Частн. собр. — 163
ФРИДРИХ, ИОАХИМ КАРЛ. Портрет А. Дёблина, 1936. Рис. — 197
Портрет Г. Кайзера, 1930. Рис. — 246
ФРИЕЗ, ОТОН (1879—1949). Женщина на зеленом диване, 1927. Х., м. Частн. собр. — 137
Портрет Ф. Флёре, 1907. Х., м. Нац. музей современного искусства, Париж — 138
ХАРТУНГ, ГУСТАВ. «Обольщение» П. Корнфельда. Постановка Г. Хартунга. Эскиз Ф. К. Делавиллы. Франкфурт-на-Майне, 1917 — 248

«Обольщение» П. Корнфельда. Постановка Г. Хартунга. Эскиз Ф. К. Делавиллы. Франкфурт-на-Майне, 1917 — 249
ХЕККЕЛЬ, ЭРИХ (1883—1970). Автопортрет, 1917 — 138
Лежащая женщина, 1909. Х., м. Гос. галерея современного искусства, Мюнхен — 139
Пейзаж в окрестностях Дрездена, 1910. Х., м. Гор. художественный музей, Дюссельдорф — 140
Брат и сестра, 1911. М., Кунстхалле, Карлсруэ — 141
ХЕКРОТ, ХАЙНЦ. Эскиз к балету «Зеленый стол». Хореография К. Йоосса (Театр на Елисейских полях, Париж, и Штедтише бюнен, Эссен, 1932) — 285
ХЁГЕР, ФРИЦ (1877—1949). Дом Чили, Гамбург, 1923 — 178
ХЁРТ, Ф. Л. Эскиз П. Аравантиноса к опере А. Берга «Воццек». Постановка Ф. Л. Хёрта (Штаатстеатер, Опернхауз, Берлин, 1925) — 352
ХИНДЕМИТ, ПАУЛЬ (1895—1963). Сцена из оперы «Кардильяк» П. Хиндемита. Рис. из «Франкфуртер цайтунг», 1928 — 362
Портрет П. Хиндемита, 1935 — 362
ХОДДИС ВАН, ЯКОБ (1887—1942). Портрет работы Л. Мейднера, 1913. Рис., тушь, кисть — 212
ХОЛЬВАЙН, Л. Афиша «Саломея». Неделя творчества Р. Штрауса, Мюнхен, июнь 1910 — 367
ХОМОЛКА, ОСКАР. «Ваал» Б. Брехта. Постановка Брехта и Хомолки, декорации К. Неера (Дёйчес театер, Берлин, 1926) — 233
ХОПКИНС, АРТУР. Эскиз Р. Э. Джонса к «Макбету» У. Шекспира. Постановка А. Хопкинса (Аполлотеатер, Нью-Йорк, 1921) — 274
ШАГАЛ, МАРК (1887—1985). Автопортрет перед мольбертом, 1914. Х., м. Частн. собр., Санкт-Петербург — 142
«Голубые» любовники, 1914. Картон, м. Частн. собр., Санкт-Петербург — 143
Суббота, 1909. Х., м. Музей Людвига, Кёльн — 144
Эскиз М. Шагала к «Мазлтову» Шолом-Алейхема. Постановка А. Грановского. Гос. еврейский театр, Москва, 1919 — 297
ШВИТТЕРС, КУРТ (1887—1948). «Анна Блюме». Афиша, 1919 — 213
ШЕЕРБАРТ, ПАУЛЬ (1863—1915). Виньетка для «Революционной театральной библиотеки», 1904. Берлин — 168
ШЕКСПИР, УИЛЬЯМ (1564—1616). Ф. Кортнер в «Ричарде III» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920) — 269
Эскиз Р. Э. Джонса к «Макбету» У. Шекспира. Постановка А. Хопкинса (Аполлотеатер, Нью-Йорк, 1921) — 274
Декорации Э. Пирхана к «Отелло» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1921) — 284
Ф. Кортнер в роли Ричарда III (постановка Л. Иесснера, Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920) — 288
Эскиз Э. Пирхана к «Ричарду III» У. Шекспира. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1920) — 291
ШЁНБЕРГ, АРНОЛЬД (1874—1951). Концерт под управлением А. Шёнберга. В центре — А. Берг. Рис. — 342

Портрет А. Берга работы А. Шёнберга, 1910. Х., м. Гор. исторический музей, Вена — 351
А. Шёнберг. Портрет — 363
А. Шёнберг. Эскиз к «Ожиданию» — 364
А. Шёнберг. Эскиз ко 2-й картине «Счастливой руки» — 365
ШИКЕЛЕ, РЕНЕ (1883—1940). Портрет Р. Шикеле работы Л. Мейднера, 1918. Рис. — 215
ШИЛЕ, ЭГОН (1890—1918). Автопортрет, 1911. Дерево, м. Гор. исторический музей, Вена — 145
Окраина, 1918. Х., м. Ландесмузеум Йоханнеум, Новая галерея, Грац — 146
ШИЛЛЕР, ФРИДРИХ (1759—1805). Эскиз Э. Пирхана к «Вильгельму Теллю» Ф. Шиллера. Постановка Л. Иесснера (Штаатлихес Шаушпильхауз, Берлин, 1919) — 273
ШМИДТ-РОТЛУФФ, КАРЛ (1884—1976). Автопортрет, 1914. Гравюра на дереве — 147
Предвесенняя пора, 1911. Х., м. — 147
Лофтхус, 1911. М. Кунстхалле, Гамбург — 148
Перерыв в мастерской, 1910. Х., м. Кунстхалле, Гамбург — 149
Песчаная отмель и отлив, 1912. Х., м. Частн. собр., Дюссельдорф — 150
ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ (наст. имя и фам. Шолом Нохумович Рабинович; 1859—1916). Эскиз М. Шагала к «Мазлтову» Шолом-Алейхема. Постановка А. Грановского. Гос. еврейский театр, Москва, 1919 — 297
ШРЁДЕР, ИОХАННЕС. «Газ 1» Г. Кайзера. Постановка Э. Энгеля, декорации И. Шрёдера (Каммершпиле, Гамбург, 1920) — 228
ШТАДЛЕР, ЭРНСТ (1883—1914). Портрет — 215
ШТЕЙНЕР, РУДОЛЬФ (1861—1925). Первый Гётеанум. Дорнах, 1913—1920 — 179
Второй Гётеанум. Дорнах. Вид с запада, 1924—1928 — 180
ШТЕРН, ЭРНСТ (1876—1954). Эскиз Э. Штерна к «Нищему» Р. Зорге. Постановка М. Рейнхардта (Дёйчес театер, Берлин, 1917) — 266
«Нищий» Р. Зорге. Эскиз Э. Штерна — 242
ШТЕРНХЕЙМ, КАРЛ (1878—1942). «Бюргер Шиппель» К. Штернхейма: А. Гранах и Х. Кёрбер — 261
Портрет К. Штернхейма — 262
ШТРАММ, АВГУСТ (1874—1915). Портрет — 217
ШТРАУС, РИХАРД (1864—1949). Неделя творчества Р. Штрауса. Мюнхен, июнь 1910. Афиша Л. Хольвайна «Саломея» — 367
Портрет Р. Штрауса, ок. 1900 — 367
ШТРЁМ, КНУТ. «Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Эскиз — 226
ШТЮКГОЛЬД, СТАНИСЛАУС (1868—1933). Портрет Эльзы Ласкер-Шюлер, 1916. Х., м. — 204
ЭДШМИД, КАЗИМИР (1890—1966). Портрет работы М. Бекмана, ок. 1917. Сухая игла — 218
ЭЙНШТЕЙН, КАРЛ (1885—1940). Портрет работы М. Оппенгеймера. Рис. — 219
ЭНГЕЛЬ, ЭРИХ. «Газ 1» Г. Кайзера. Постановка Э. Энгеля, декорации И. Шрёдера (Каммершпиле, Гамбург, 1920) — 228

ЭНСОР, ДЖЕЙМС (1860—1949). Старуха с масками, 1889. Х., м. Частн. собр., Летен-Гент — 33
ЭРБСЛЁ, АДОЛЬФ (1881—1947). Обнаженная с подвязкой, 1909. Х., м. Гос. галерея современного искусства, Мюнхен — 150
ЭРЕНШТЕЙН, АЛЬБЕРТ (1886—1950). Портрет работы О. Кокошки. Х., м. — 220
ЭРНСТ, МАКС (1891—1976). Портрет Г. Арпа. Фрагмент группового портрета «Встреча друзей», 1922. Музей Людвига, Кёльн — 186
ЮНГАНС, РЕЙНХОЛЬД РУДОЛЬФ. Портрет И. Голля. Гравюра на дереве — 195
ЯВЛЕНСКИЙ, АЛЕКСЕЙ ФОН (Алексей Георгиевич) (1864—1941). Автопортрет, 1909 — 151
Средиземноморский берег, 1907. Картон, м. Гос. галерея современного искусства, Мюнхен — 152
Девушка с пионами, 1909. Картон, м. Музей фон дер Хейдт, Вупперталь — 153
Последний свет, 1918. Х., м. Частн. собр. — 153
Натюрморт со столом, 1905. Картон, м. Частн. собр., Локарно — 154

Указатель имен

Авермат Роже — 374
Адашев Александр Иванович — 279
Адлер Гвидо — 353
Адлер Пауль — **370,** 382, 383
Адорно (Визенгрунд-Адорно) Теодор — 342
Ажбе (Ашбе) Антон — 54, 72, 151
Айвз Чарлз — 348
Айзенпрайс Эрнст — 180
Айзольдт (Эйзольдт) Гертруда — 237, **370**
Александр Максим — 187
Альбес Эмиль — 322
Альтман Натан Исаевич — 279, 280
Амье Кюно — 36
Ан-ский С. (С. Раппопорт) — 279
Андреев Андрей — 305
Антуан Андре — 265, 302
Аполлинер Гийом (наст. имя и фам. Вильгельм Аполлинарий Костровицкий) — 14, 18, 52, 59, 94, 109, 122, 142, 196, 379
Аппиа Адольф — 265, 272, **277,** 283, 292, 294, 302, 303, 357
Аравантинос П. — 352
Арагон Луи — 12
Аренский Антон (Антоний) Степанович — 359
Арнольд Арман — 6
Арп Ганс (Жан) — 12, 18, 38, 155, **186** — 188, 214
Архипенко Александр Порфирьевич — 155, 156, **157, 158,** 160, 161, 346
Ауд Якобис Иоганнес Питер — 172

Бакст (наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович — 142
Балла Джакомо — 40, **43, 44,** 49, 129
Балль Гуго — **187, 188,** 373, 376, 381
Бальзак Оноре де — 192, 216
Бар Герман — 8
Барбюс Анри — 374, 380, 382
Барлах Эрнст — 9, 39, **44, 45,** 155—157, **158, 159,** 162, 285, 288
Барновский Виктор — 245, 275, **277,** 286
Барнс Альфред — 132
Барраке Жан — 348
Барта Шандор — 22
Барток Бела — 348, **349, 350**
Бассерман (Бассерманн) Альберт — 277, 320
Бауэр-Штернхейм Теа — 260
Бах Иоганн Себастьян — 349, 362, 363
Бахмайр Генрих Ф. С. — 189, 381
Бёзе Карл — 280
Бек Андреас — 349
Бек Герард — 259
Беккет Сэмюэл — 241
Бёклин Арнольд — 111, 114, 358
Бекман (Бекманн) Макс — 39, **45—48,** 86, 140, 218, 264, 379, 382

Беллинг Рудольф — 155—157, **159**—162, 380
Бене Адольф — 381
Бенн Готфрид — 19, 20, 183, **188, 189,** 191, 196, 203, 204, 206, 218, 222, 230, 379, 381
Бенн Иоахим — 218
Беньямин Вальтер — 369, **370**
Берг Альбан — 296, 339, 341, 342, 344—346, 348, **350—353,** 354, 356, 364, 385
Берг Макс — 166, **173**
Берге Фритс ван ден — 42, **48,** 49, 118, 130, 131
Бергсон Анри — 16
Беренс Петер — 166, 179
Берио Шарль Огюст — 348
Берлаге Хендрик Петрюс — 172
Берлиоз Гектор — 341
Берто Феликс — 21
Бетховен Людвиг ван — 349, 366
Бехер Иоганнес (Йоганнес) Роберт — 20, 22, 183—185, **189, 190,** 195, 201, 230, 379, 381—383
Бибрах Рудольф — 322
Бисмарк Отто фон Шёнхаузен — 176, 236
Бласс Эрнст — 206, 212, **370,** 381
Блей Франц — 261, 362, 373
Блейль Фриц — 15, 36, 76, 138, 147, 381
Блох Эрнст — **370,** 382, 383
Блуа Леон — 128
Блюмнер Рудольф — 217, **370,** 383
Бодлер Шарль — 209
Боймер Людвиг — 20
Бонна Леон — 67, 136
Боннар Пьер — 39, 97, 132
Бонсельс Вальдемар — 379
Боччони Умберто — 8, 18, 40, 43, **49—51,** 75, 129
Брак Жорж — 7, 8, 30, 31, 38, 50, **51—53,** 62, 67, 136, 137, 161
Брамс Иоганнес — 363, 366
Брандт Генрих — 325
Бранкузи Константин — 109, 155, 161
Брёйер Петер — 159
Бретон Андре — 196
Брехт Бертольт — 159, 201, 228, **231—234,** 246, 270, 271, 278, 291—293, 297, 362, 369, 371
Брод Макс — 199, 200, 380, 381, 383
Броннен Арнольт — 185, 225, 230, 231, **234, 235,** 248, 285, 383
Броннен Фердинанд — 234
Брох Герман — 377
Брукнер Антон — 356, 357
Бруст Альфред — **370**
Брюкман (Брюкманн) Вильгельм — 171
Бубер Мартин (Мардохай) — 208
Бувмейстер Тео — 325
Буден Эжен — 67
Бузони Ферруччо Бенвенито — 346, **370,** 371
Букстехуде Дитрих — 358
Булез Пьер — 348
Бурдель Эмиль Антуан — 161
Буркхардт Георг — 325
Бурлюк Владимир (Владимир Давидович) — 12, 38, 41, 53, 54, 72
Бурлюк Давид (Давид Давидович) — 12, 18, 38, 41, **53, 54,** 72, 90
Бух Ф. П. — 283
Бюлов Ганс Гвидо фон — 366, 367
Бюттнер Эрих — 201
Бюффе Бернар — 24
Бюхнер Георг — 229, 346, 351

Вагнер Виланд — 283
Вагнер Вольфганг — 283
Вагнер Людвиг — 278, 283
Вагнер Отто — 290, 296
Вагнер Рихард — 283, 289, 296, 341, 346, 357, 359, 363, 366
Вайгель Хелене (Елена) — 232
Вайс Эрнст — **190—192**
Вайсгербер Альберт — **54**
Вайхерт Рихард — 265—267, 270, 275, **277, 278,** 283, 284, 302, 324, 326
Валентин Карл — 231
Валлотон Феликс — 76
Вальден Герварт (Херварт, наст. имя и фам. Георг Левин) — 8, 10, 17, 18, 21, 23, 38—40, 105, 136, 142, 159, 160, 168, 169, 182, 196, 203, 208, 213, 216, 217, 370, **371,** 378, 382—384
Вальзер Роберт — 382
Ван Гог Винсент — 7, 15, 25, 26, 28—30, 34, 37, 42, 55, 56, 61—63, 66, 70, 76, 79,

81, 82, 97, 104, 110, 113, 122, 124, 125, 132, 138, 142, 145, 149, 151, 265, 275, 358
Ван Гог Тео — 28
Ван Донген — см. Донген Кес ван
Ван'т Хофф — 172
Варез Эдгар — 348
Варм Герман — 304, **320,** 331, 336
Вассерман (Вассерманн) Якоб — 182, 207
Ваутерс (Вутерс) Рик — 40, **160**
Вауэр Вильям — 156, 157, **160, 161,** 383
Вахтангов Евгений Багратионович — **279, 280,** 302
Вебер Карл Мария фон — 357
Вебер Карл Мария — **371,** 383
Веберн Антон фон — 339, 341, 342, 344, 345, 348, **353, 355, 356,** 364, 385
Вегенер Пауль — **280**—300, 305, 306, 308, 309, **320,** 323, 325, 326, 332, 337, 338
Ведекинд Франк — 201, 229, 231, 234, **236—238,** 243, 261, 282, 285, 289, 294, 297, 316, 327, 344, 353, 378
Ведекинд-Штернхейм Памела — 261
Вейль Берта — 67, 109
Вейль (Вайль) Курт — 344, 346, 370, **371**
Веллес Эгон — 341, 353
Вельде Анри ван де — 70
Веревкина Мариана (Мариамна) Владимировна — 72, 113, 151
Верфель Франц — 183—185, 189, **192, 193,** 195, 201, 215, 216, 238, 295, 372, 382, 383
Верхарн Эмиль — 281
Вестхейм Пауль — 380
Вестхофф Клара — 108
Виланд Кристоф Мартин — 215
Вилар Жан — 291, 292
Вильгельм II Гогенцоллерн — 23, 216, 262, 376
Вильдрак (наст. фам. Мессаже) Шарль — 374
Винавер Станислав — 23
Вине Конрад — 322
Вине Роберт — 286, 301, 302, 304, 305, **322, 323,** 332
Винекен Густав — 234
Винер Оскар — 384
Вламинк Морис де — 7, 25, 29, 36, 38, **54—56,** 61
Воксель Луи — 6, 15, 25
Воллар Амбруаз — 56, 66, 103, 122, 128
Волмёллер Карл — 332
Вольф Гуго — 357
Вольф Фридрих — 20, **371,** 376
Вольфенштейн Альфред — **372,** 381, 383—385
Вольфф Курт — 192, 238, **372,** 375, 382
Воррингер Вильгельм — 5, 7

Габлик Август В. — 171
Габо Наум (наст. имя и фам. Неемия Абрамович Певзнер) — 387
Гад Свен — 292
Гад Урбан — 299, 326
Газенклевер (Хазенклевер) Вальтер — 184, 185, 192, 201, 216, 224, 225, 229, 230, 235, **238—240,** 248, 266—268, 278, 282, 284, 293, 295, 304, 316, 380—382, 387
Галеен Генрик — 280, 300, 306, 308, 309, 315, 316, 320, **323, 324,** 332
Галлен-Каллела Аксели — 36
Гарбе Карл — 155—157
Гарбоу Теа фон — 327, 330
Гартман (Гартманн) Теодор фон — 340, 341
Гаскель Леонхардт — 333
Гауптман Герхарт — 110, 182, 236, 332, 372
Гауптман Карл — 381
Геббель Кристиан Фридрих — 288
Геббельс Йозеф — 329
Гейербрант Ален — 214
Гейм Георг — 181, 183, **193, 194,** 206, 212, 216, 344
Гейне Генрих — 183, 212, 260
Гёльдерлин Фридрих — 210, 311
Георге Генрих — 235
Георге Карл — 325
Георге Стефан — 215, 343, 365
Гёринг Рейнхард — **240, 241,** 256, 289, 295, 380
Герлах Артур фон — 303, 305, 311, **324, 325,** 332
Герман Вилли — 333
Герман-Нейссе Макс — **372**
Гессе Герман — 187, 382
Гёте Иоганн Вольфганг — 179, 197, 202, 210, 241, 281, 283, 357

Гилар Карел Гуго — **280,** 281
Гильбо Анри — 384
Гильдебранд Адольф фон — 156
Гильен Хорхе — 196
Гильомен (Гийомен) Арман — 136
Гитлер (наст. фам. Шикльгрубер) Адольф — 184, 330, 331
Гишиа Леон — 291
Глез Альбер — 8, 59, 142
Глизе Рохус — 282, 292, 320, 323, **325**
Глюк Кристоф Виллибальд — 357
Глюкштадт Вильгельм — 299, 336
Гоген Поль — 15, 25—28, 30, 34, 37, 61, 75, 76, 93, 122, 142
Гоголь Николай Васильевич — 296
Гойя (Гойя-и-Лусьентес) Франсиско Хосе де — 11, 86
Голль Иван (наст. имя и фам. Исаак Ланг) — 5, 11, 21, 23, **194—196,** 344, 346, 372, 380, 382, 383
Голль Клер — 195, **372**
Гончарова Наталия Сергеевна — 12, 41, 54, **57, 58,** 90, 91
Горький Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков) — 290
Гофман (Хофман) Властислав — 170, 172, 280, **281,** 353
Гофман Эрнст Теодор Амадей — 23, 311
Гофмансталь Гуго фон — 215
Граакьяер Аксель — 299, **338**
Граббе Кристиан Дитрих — 229, 272, 285, 287
Грабов К. Л. — 252
Гранах Александр — 261
Грановский Алексей Михайлович (наст. имя и фам. Абрам (Аврахам) Азарх) — **281, 282,** 297
Граф Оскар Мария — 186, 379, 383
Грёнинг Карл — 228
Громер Марсель — **58, 59**
Гропиус Вальтер — 82, 166, 167, 172, 177, 179, 380, 385, 386
Грос Жорж (наст. имя и фам. Георг Эренфрид Гросс) — 21, 42, 218, **372,** 376, 379
Гросс Отто — 185, 201, **372, 373,** 376
Грюбер Франсис — 24
Грюне Карл — 317, **325, 326,** 331
Грюневальд (известен также как Матис Нитхардт) — 11, 363
Гульбрансон Улаф — 294
Гумперц Юлиан — 379
Гурфинкель Нина — 279
Гутфрёйнд Отто — 40, **161**
Гюго Валентина — 360
Гюльзенбек (Хюльзенбек) Рихард — 183, **196**
Гюнтер Альфред — 346
Гютерсло Альберт Парис фон (наст. имя и фам. Конрад Китрайбер) — 145, **373**

Даллапиккола Луиджи — 347
Дамиани — 291
Д'Аннунцио Габриеле — 207
Дантон Жорж Жак — 194
Дарвин Чарлз Роберт — 184
Дворжак Антонин — 281
Дёблин Альфред — 9, 17, 183—185, **196—198,** 219, 221, 222, 380, 383
Дебшиц — 75
Дебюсси Клод Ашиль — 340, 347, 361
Дега Эдгар — 93
Дёйч Эрнст — **282,** 290
Де Кирико Джорджо — 75, 186
Делавилла Ф. К. — 248, 249
Делоне Робер — 8, 18, 32, 38—40, **59—61,** 81, 94, 100, 105, 142
Делоне Эли — 127
Делоне-Терк Соня — 59, **61,** 142
Демель Рихард — 241, 363, 379
Дени Морис — 39
Дерен Андре — 7, 25, 29, 38, 42, 55, **61—63,** 91, 101, 103, 104, 122, 125
Джезуальдо ди Веноза Карло — 340
Джойс Джеймс — 186
Джон (Йон) Георг — 333
Джонс Роберт Эдмунд — 274
Джотто ди Бондоне — 75
Дибольд Бернхард — 264
Дикс Отто — 42, **63—65,** 380
Динезен Роберт — 299
Дитрих Роберт — 320
Дойблер Теодор — 6, **198**
Домье Оноре — 11, 127, 128
Донателло (наст. имя и фам. Донато ди Никколо ди Бетто Барди) — 25

Донген Кес ван (наст. имя Корнелиус) (Ван Донген Кес) — 7, 25, 29, 37, 38, 56, **65—67,** 120, 153
Доре Гюстав — 309
Дорш Кете — 277
Дос Пассос Джон — 379
Досталь К. — 280
Достоевский Федор Михайлович — 244
Дусбург Тео ван (наст. имя и фам. Кристиан Кюппер) — 172, 388
Дюмон Луиза — 277
Дюнуайе де Сегонзак Андре — 61
Дюпон — 338
Дюрренматт Фридрих — 200
Дютийе Анри — 348
Дюфи Рауль — 7, 29, 32, 51, 53, **67,** 68, 136, 137
Дюшан-Вийон Раймон (наст. имя и фам. Пьер Морис Раймон Дюшан) — 155
Дягилев Сергей Павлович — 58, 91, 345, 347, 361

Евреинов Николай Николаевич — 302

Жак-Далькроз Эмиль — 272
Жакоб Макс — 109, 129
Жамм Франсис — 215, 216
Жан Марсель — 187
Жан Поль (наст. имя и фам. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) — 311
Жарри Альфред — 188, 206
Жид Андре — 220, 377
Жиро Альбер — 365
Жоливе Андре — 348
Жув Пьер Жан — 91, 384
Жюлиан Родольф — 44, 91, 102, 105, 108, 115, 124

Зак Густав — **198, 199**
Зак Паула — 198
Залманова Лидия — 320—322
Зандрок Аделе — 325
Званцева Елизавета Николаевна — 142
Зеебер Гвидо — 299, **326,** 338
Зёргель Альберт — 182, 184, 208
Зёренсен Шнедлер — 299
Зернер (наст. фам. Зелигман) Вальтер — **379**
Зиверт Людвиг — 252, 267, 270—272, 274, 276, 278, 279, **282, 283,** 292, 294
Зиммель Георг — 208
Зиодмак Роберт — 323
Зокель Вальтер Х. — 223, 225
Золя Эмиль — 197
Зорге Рейнхард Иоганнес (Йоганнес) — 226, 235, 238, 239, **241—243,** 248, 265, 266, 280, 282, 295, 298, 304, 387

Иеринг Герберт — 232, 370
Иесснер (Йесснер) Леопольд — 21, 228, 265—267, 269, 272, 273, 275—277, 280, 282, **284—286,** 287—289, 291, 292, 302, 303, 317, 324, **326, 327,** 332
Изак Хенрик — 353
Иоанн Безземельный — 196
Иттен Иоганнес — 385

Йесперс (Есперс) Оскар — 157
Йоне Хильдегард — 209
Йоосс Курт — 285, **286**
Йорн Асгер — 24
Йост Ганс — 20, 184, 230, 234, **243, 244,** 248

Каган Артур — 295
Казелла Альфредо — 347
Кайзер Георг — 185, 223, 228—230, **244—247,** 268, 275, 277, 280, 282, 286, 287, 290, 295, 297, 304, 305, 316, 344, 371, 380, 382
Кайзер Рудольф — 384
Калькройт Леопольд фон — 113
Кампендонк Генрих — 38, 39, **69,** 380
Камуэн (Камоэн) Шарль — 25, 29, **70,** 96, 101, 103
Канвейлер Даниель Анри — 6, 52, 62, 67, 70
Кандинский Василий Васильевич — 8, 10, 16, 18, 21, 25, 26, 38—41, 54, **70—74,** 76, 81, 87, 94, 98, 100, 102, 110, 113, 151—153, 171, 264, 340, 341, 363, 382
Канель Оскар — 379
Канольдт Александр — 37, 150
Кантре Йозеф — 22
Кантре Ян — 22
Карра Карло — 12, 40, 49, **74, 75,** 129
Карраччи, братья: Аннибале, Агостино, Лодовико — 63

Карьер Эжен — 29, 61, 101, 103, 124
Кассак Лайош — 22
Кассирер Бруно — 45
Кассирер Пауль — 6, 44, 83, 370
Кастелли Альфио — 157
Кафка Франц — 182, 183, 185, 190, 191, **199, 200,** 208
Кезбах Вальтер — 140
Кей Чарлз де — 6
Кейдж Джон — 348
Кейн Джеймс М. — 192
Кеплер Иоганн — 363
Кёрбер Х. — 261
Керл С. Брэндон — 157
Керстен Гуго — **373,** 379
Кеттельхут Эрих — 338
Киплинг Джозеф Редьярд — 191
Кирико — см. Де Кирико
Кирхнер Эрнст Людвиг — 13—16, 36, 37, **75**—**79,** 88, 112, 121, 138—140, 147, 148, 193, 381
Клабунд (наст. имя и фам. Альфред Геншке) — **201,** 381—383
Клее Пауль — 8, 12, 38, 39, **79**—**82,** 87, 94, 146, 186
Клейн Цезар — 245, 272, 275—277, **286, 287,** 298, 305
Клейст Генрих фон — 189, 190, 203, 232, 238, 240—242, 259, 278, 283, 324, 377
Клер (наст. фам. Шомет) Рене — 9
Клерк Мишель де — 172, **173**
Климт Густав — 82, 145, 166, 291, 373
Клингер Фридрих Максимилиан — 386
Кобе Ганс — 305, 332
Кодай Золтан — 348, 349
Кодесидо — 23
Кокошка Оскар — 8, 9, 17, 20, 39, **82—84,** 85—87, 132, 220, 239, 264, 295, 303, 309, 344, 362, 380, 382
Коларосси Филиппо — 108, 133
Кольбе Георг — 162
Кольвиц Кете — 374
Констебль (Констебл) Джон — 75
Копо Жак — 302
Коринт Ловис — 7, **85, 86,** 93
Кормон Фернан — 54, 101, 132
Корнфельд Пауль — 20, 223, **247**—**249,** 269, 295, 380, 383
Коро Камиль — 51, 63
Корринт Курт — 182, 183, **201—203,** 215, 222
Кортнер Фриц — 255, 269, 270, 277, 282, 285, **287, 288,** 290
Коффка Фридрих — **373**
Коэн Фриц — 286
Крайль Карл — 171
Краузе Макс — 155
Краус Карл — 9, 82, 206, **373,** 377
Краусс Вернер — 277, **288, 289,** 320
Крейг (Крэг) Эдвард Генри Гордон — 265, 273, **289,** 292, 294, 302
Кремье Бенжамен — 294
Крёнинг Карл — 268
Кросс (наст. имя и фам. Анри Эдмон Делакруа) — 96, 101, 103
Кубин Альфред — 23, 38, 81, **86, 87,** 136, 146, 331
Кубишта Богумил — 36, 41, **87, 88**
Кульбин Николай Иванович — 340
Купка Франтишек — 32, 41, **88, 89,** 90
Курбе Гюстав — 127, 132
Куртц Рудольф — **373**
Кшенек (Кренек) Эрнст — 339, 344
Кюн Герберт — 8, 21
Кюне Фридрих — 325
Кюне Эмиль — 325

Лабан Рудольф фон — 286, 346
Ланг Фриц — 304—306, 310—314, 317, 320, 324, **327—330,** 331, 338
Лангер Гильда — 328
Ландауэр Густав — 244
Ларионов Михаил Федорович — 12, 41, 54, 58, **90, 91,** 345, 387
Ласкер Бертольд — 203
Ласкер-Шюлер Эльза (Эльзе) — 189, **203, 204,** 208, 295, 371, 377, 378
Лассю Ролан де (Лассо Орландо) — 340
Лаутензак Генрих — **373**
Лацко Андреас — 374
Лёвенштейн — 44
Левин Макс — 255, 257
Левине Евгений — 255, 257

Ледер Зигурд — 286
Ледерер Мориц — 381
Леже Фернан — 8, 18, 58, 142, 157
Лейбовиц Рене — 187
Лейбольд Ганс — **373,** 381
Ле Корбюзье (наст. фам. Жаннере) Шарль Эдуар — 166, 172
Лембрук Вильгельм — 155—157, **161, 162,** 250
Лени Пауль — 298, 305, 306, 317, 323, **330, 331,** 332
Ленц Якоб Михаэль Рейнхольд — 386
Леонхард Рудольф — 20, 290, **374,** 379, 381, 385
Лёрке Оскар — 216
Ле Фоконье Анри — 32, 38, 48, 58, 59, 81, **91, 93,** 94, 131
Либкнехт Карл — 374
Линдберг Пер — 253
Лисицкий (псевд. Эль Лисицкий) Лазарь Маркович — 387
Лист Ференц — 349, 359
Лихтенштейн Альфред — 183, 185, **204—206,** 212, 379
Лоос Адольф — 82, 166
Лоран Жан Поль — 91
Лорансен Мари — 14, 51
Лот Андре — 12
Лотц Эрнст Вильгельм — **374**
Луначарский Анатолий Васильевич — 12
Лэммл Карл — 331
Любич Эрнст — 337
Людовик IX Святой — 340
Люийе Шарль — 67
Люнье-По (наст. имя и фам. Орельен Мари Люнье) — 302

Мадерна Бруно — 348
Мадзен Хольгер — 299, 326
Мазерель Франс — 22, 211, 369, **374,** 382
Май Джоэ — 327, 328, **331,** 337, 338
Май Карл — 183, 210
Майер Адольф — 166
Майер Карл — 21, 316, 318, 327, **331, 332,** 336
Майер Ханнес — 386
Мак Макс — 322
Макарт Ганс — 291
Макензен Август — 239
Макензен Фриц — 108
Макке (Маке) Август — 8, 38—40, 69, 81, 82, 86, 92, **93—96,** 98, 100, 140, 382
Макке Гельмут — 69
Малевич Казимир Северинович — 38, 143
Малер Густав — 341, 351, 353, **356—358,** 363, 364, 368
Малер Эрнст — 357
Малер-Верфель Альма — 84, 358
Малипьеро Джан Франческо — 347
Малларме Стефан — 340
Мальфатти Анита — 23
Манген Анри — 7, 25, 29, **96, 97,** 101, 103, 125
Мане Эдуар — 45, 127
Манн Генрих — **206, 207,** 261, 375, 381, 382
Манн Томас — 182, 206, 208
Маранек Иржи — 281
Маринетти Филиппо Томмазо — 12, 18, 40, 49, 75, 129, 182—184, 188, 197, 216, 222, **374,** 375
Марк Франц — 8, 16, 18, 19, 38—40, 44, 45, 69, 72, 73, 81, 93, 94, **97—100,** 140, 147, 151, 153, 171, 264, 363, 382
Марке Альбер — 7, 25, 29, 67, 70, 96, **100—102,** 109, 127, 376
Маркс Герхард — **162**
Маркс Карл — 184
Марлье Жорж — 23
Мартин Карл Хайнц — 246, 250, 265, 267, 270, 272, 287, **290,** 298, 303, 305
Мартине Марсель — 384
Мартину Богуслав — 348
Массин Леонид — 298
Матаре Эвальд — 155
Матисс Анри — 6—8, 25, 29, 32, 38, 39, 55, 58, 61, 62, 66, 67, 70, 72, 91, 93, 96, 101, **102—105,** 114, 120, 122, 125, 127, 128, 133, 137, 152, 153, 161
Маттис-Тёйч — 23
Маяковский Владимир Владимирович — 12, 196
Мейднер Людвиг — 42, **105—107,** 132, 162, 189, 208, 212, 215, 325, 379, 381, 382
Мейер Альфред Рихард — 204, 206, 379, 383
Мейерхольд Всеволод Эмильевич — 302
Мейнерт Рудольф — 328, 331

Мейринк (Майринк) Густав — 208
Мендельзон Эрих — 22, 166, 169, 172,173, **174, 175,** 179
Мендельсон (Мендельсон-Бартольди) Феликс — 366
Меринг Вальтер — 196, 379
Мессиан Оливье — 348
Метерлинк Морис — 11, 242, 298, 332, 364
Метценже Жан — 59, 93
Минне Йорис — 22
Минона (наст. имя и фам. Саломо Фридлендер) — 182, **207, 208,** 216, 221, 376, 379
Мирендорфф Карл — **375,** 382
Миро Жоан — 106, **107**
Мис ван дер Роэ Людвиг — 179, 386
Михель Вильгельм — 382
Модерзон Отто — 108
Модерзон-Беккер Паула — 34, **107, 108**
Модильяни Амедео — 14, 32, 105, **108, 109,** 129, 132, 142, 157
Моисси Александр (Сандро) — 288, 320
Мондриан Пит — 93, 388
Моне Клод — 51, 70, 93
Мопассан Ги де — 192
Моргнер Вильгельм — 39, **110**
Моро Гюстав — 29, 70, 96, 101—103, 127, 128
Моро Эме Никола — 101
Морозов Иван Абрамович — 41
Мохой-Надь Ласло — 385, 387
Моцарт Вольфганг Амадей — 283, 357, 366
Муайе Луи — 79, 81, 82, 94
Музиль Роберт — 373
Мунк Эдвард — 15, 32, 34, 35, 37, 39, 42, 76, 86, 122, 124, 136, 145, 147, 251, 264, 265, 278, 282, 295, 358
Мур Генри — 155
Мурнау (наст. фам. Плумпе) Фридрих Вильгельм — 304—306, 311, 313, 315, 317—320, 323—325, **332—334,** 338
Муссолини Бенито Амилькаре Андреа — 375
Мушг Вальтер — 197, 217
Мюзам Эрих — 375, 377, 381
Мюллер Отто — 13, 15, 36, 77, 88, **110—112,** 139, 381
Мюнтер Габриеле — 38, 72, **112, 113**
Надельман Эли — 155
Наполеон I Бонапарт — 173, 235
Науен Генрих — 39, **113, 114**
Недошивин Герман Александрович — 12
Неер Каспар — 231, 233, 291
Неизвестный Эрнст Иосифович — 157
Неппах Роберт — 272, 290, 305
Нижинский Вацлав Фомич — 360
Ницше Фридрих — 16, 20, 184, 199, 241, 242, 244, 357
Новалис (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) — 23, 310, 311
Нольде (наст. фам. Хансен) Эмиль — 9, 15, 34, 36—39, 76, 86, **114—118,** 125, 132, 138, 147, 153, 309, 381
Ноно Луиджи — 348

Обрист Герман — 70, 75
Озанфан Амеде — 61, 91
Оливье Фернанда — 122
Ольбрих Фриц Мария — 166
Оппенгеймер Макс — 205, 209, 219
Орла Рессель — 328
Ороско Хосе Клементе — 23
Остайен Пауль ван — 23, 157
Остхаус Карл Эрнст — 39
Оттен Карл — 241, 373, **375,** 379, 381
Отто Тео — 354

Пабст Георг Вильгельм — 326, **334, 335**
Пазетти Л. — 297
Пакстон Джозеф — 168
Палленберг Макс — 277
Паппенхейм Мария — 365
Пансарс Клеман — 23
Паскаль Габриель — 332
Паскин Жюль (Джулиус) (наст. имя и фам. Юлий Пинкас) — 14
Пастернак Леонид Осипович — 289
Пауль Бруно — 280
Паульсен Вольфганг — 223, 385
Паунд Эзра — 196
Певзнер Антуан (наст. имя Натан Абрамович) — 387
Пеги Шарль — 216
Пёльциг Ганс — 164, 166, **175, 176,** 179, 280, 295, 306, **335**

Пен Иегуда — 142
Пендерецкий Кшиштоф — 348
Перец Ицхок Лейбуш — 281
Пермеке Констан — 23, 42, 48, **118,** 130, 131
Пёртнер Пауль — 212, 223
Пехштейн Макс — 6, 15, 36, 37, 76, 77, 112, **119—121,** 138, 381
Пешка — 145
Пик Лупу — 306, 317—319, 326, 331, 332, **335, 336**
Пикабиа Франсис — 51, 107, 187
Пикассо (наст. фам. Руис-и-Пикассо) Пабло — 7, 8, 31, 32, 38, 42, 50, 52, 56, 62, 66, 94, 109, **122—124,** 136, 155, 161, 186, 346, 361, 376, 380
Пинтус Курт — 19, 163, 192, 212, 238, 250, 288, 372, **375,** 383, 384
Пирхан Эмиль — 10, 272—274, 277, 283—285, 287, **290—292**
Пискатор Эрвин — 221, 282, 286, 293, 369, 370, **375,** 379
Писсарро Камиль — 67, 72, 103, 136
Платон — 244
Платтен Карл — 333
Поллок Джексон — 24
Поммер Эрих — 304, 327, 328
Портен Хенни — 322
Прокофьев Сергей Сергеевич — 347
Прохазка Антонин— 41, **124**
Пуйман Ф. — 296, 353
Пуррман Ганс — 105
Пуссен Никола — 51
Пфемферт Франц — 18, 20, 22, 205, 234, 373, **375,** 377, 379, 383
Пюи Жан — 25, 29, 70, 96, 103, **124, 125**

Рабинович Исаак Моисеевич — 282
Равель Морис — 361
Рагон Мишель — 345
Райхер Э. — 237
Ратенау Вальтер — 259, 261
Регер Макс — 341, **358**
Рёдер Эми — 155
Редон Одилон — 38, 86
Рейгберт Отто — 224, 231, 232, 271, **292—294,** 297
Рейман Вальтер — 304, 320
Рейнер Вальтер — 227
Рейнхардт Макс (наст. имя и фам. Максимилиан Гольдман) — 175, 187, 240, 247, 261, 265, 266, 272, 280, 282, 284, 288, **294—296,** 298—300, 302, 303, 320, 323, 324, 326, 330, 332, 335, 370, 380, 386
Рейселберге Тео ван — 96
Рембо Артюр — 183, 209
Рембрандт Харменс ван Рейн — 76, 127, 132
Реннерт Гюнтер — 354
Репин Илья Ефимович — 151
Рёриг Вальтер — 304, 320, 335, **336**
Ривера Диего — 23
Риддер Андре де — 23
Рийе Стеллан — 280, 299, 320, 323, 326, **336,** 337
Риккерт Генрих — 260
Рилла Вальтер — 383
Рильке Райнер Мария — 108, 182, 196, 210
Римский-Корсаков Николай Андреевич — 359
Рипперт Отто — 328, 338
Ритвельд Геррит — 172
Рихтер Ганс — 369, **375**
Рихтер Клаус — 320
Рихтер Курт — 306
Ричардсон Сэмюэл — 197
Ришье Жермена — 157
Робизон Артур — **337,** 338
Робишон М. — 54
Ровольт Эрнст — 238, 375, 378
Роден Огюст — 108, 157, 160, 161
Родченко Александр Михайлович — 387
Роллан Ромен — 374
Рольфс Кристиан — 34, 39, 110, **125—127**
Ропс Фелисьен — 86
Рота Пол — 332
Роули Чарлз — 6
Рубинер Людвиг (наст. имя и фам. Эрнст Людвиг Громбек) — 14, 20, 218, 230, **250, 251,** 382, 384, 385
Рувейр Андре — 102
Руо Жорж — 15, 29, 32, 38, 96, 101, 103, **127—129**
Руссо Анри — 14, 38, 59
Руссоло Луиджи — 40, 49, 75, **129**
Руст (Рюст) Ансельм — **376,** 379

Рутра Артур Э. — 384
Руше Жак — 302
Рэй Мэн (или *Мэн Рэй*) — 186
Рюле Гюнтер — 228

Сабанеев Леонид Леонидович — 340
Сабартес Жауме — 124
Сабогаль (Савогаль) Хосе — 23
Садуль Жорж — 325
Сандрар Блез (наст. имя и фам. Фредерик Созер) — 18, 142, 376
Сати Эрик — 345
Сведенборг Эмануэль — 240
Северини Джино — 12, 40, 43, 49, **129, 130**
Сегал Артур — 379
Сезанн Поль — 7, 32, 45, 52, 56, 58, 59, 62, 67, 70, 72, 75, 88, 93, 96, 108, 109, 132, 137, 142, 151, 160, 340
Сен-Санс Камиль — 361
Сёра Жорж — 25—28, 30, 37, 76, 90, 93, 104, 122, 125, 129
Сервас Альберт — 42, 44, 118, **130,** 131
Сиимола Айно — 286
Сикейрос (Альфаро-Сикейрос) Давид — 23
Синг Джон Миллингтон — 297
Синьяк Поль — 27, 96, 101, 103
Ситтья (Ситтия) Эмиль — 373, **376**
Скрябин Александр Николаевич — 340, 347, **359**
Смет Густав де — 23, 42, 48, 118, **131**
Соколов Ипполит — 23
Стайн Гертруда и Сара, брат Лео — 122
Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич — 265, 270, 279, 294, 302
Стаппен К. ван дер — 160
Стейнлен Теофиль Александр — 66, 122
Стиллер Мауриц — 306
Стравинский Игорь Федорович — 345—347, 350, **359—361**
Стратен Генри ван — 22
Стрелер Джорджо — 291
Стриндберг Юхан Август — 182, 225—227, 238, **251—253,** 265, 279, 283, 284, 295, 297, 346, 378, 386
Стриндберг Фрида — 237
Сутин Хаим — 14, 32, 109, **131—133,** 376

Тагор Рабиндранат — 208
Таиров Александр Яковлевич — **296,** 302
Таллоне Чезаре — 75
Танеев Сергей Иванович — 359
Тапперт Георг — 18, 110
Тапьес Антони — 163
Татлин Владимир Евграфович — 387
Таулер Иоганн — 292
Таут Бруно — 22, 160, 166—172, **176, 177,** 179, 380
Таут Макс — 166, 171, 179
Твен Марк (наст. имя и фам. Сэмюэл Ленгхорн Клеменс) — 210
Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям — 75, 103
Тинторетто (наст. фам. Робусти) Якопо — 132
Тициан (Тициано Вечеллио) — 132
Толлер Эрнст — 20, 229, 230, 250, **253—258,** 267, 272, 287, 290, 383
Толнес Гуннар — 328
Торн-Приккер Ян — 69
Тракль Георг — 183, 196, **208—210,** 304
Трёстр Франтишек — **296**
Троцкий (наст. фам. Бронштейн) Лев Давыдович — 379
Тулуз-Лотрек Анри де — 34, 66, 89, 109, 122, 145
Турчинский Вальтер — 322
Тухольский Курт — 235
Тцара Тристан (наст. имя и фам. Сами Розеншток) — 373

Уайльд Оскар — 368
Уде Вильгельм — 61
Уигман Мэри (Вигман Мари) — 346, 347
Уилс (Вилс) — 172
Уитмен Уолт — 183, 193
Унру Фриц фон (наст. имя Фриц Эрнст) — 229, 230, **259, 260,** 295, 297, 380, 383
Унру Эрика — 328
Утрилло Морис — 14
Уччелло (наст. фам. ди Доно) Паоло — 75

Файштауэр Антон — 145
Фальк Август — 251
Фальк Роберт Рафаилович — 281, 282
Фалькенберг Отто — 231, 232, 293, **296, 297**
Фаттори Джованни — 108

Фейдт Конрад — 304, 332
Фейнингер Лионель (Файнингер Лайонел) — 12, 39, **133—136,** 140, 382
Фейхтвангер Лион — 231
Феликсмюллер Конрад — 11, 18, 20, 371, **376**, 380
Фелинг Юрген — 282, 286, 326, 382
Фельдхауэр Х. — 247
Фикер Людвиг фон — 208, 383
Филла Эмиль — 40, 41, **136**
Финнен Карл — 7
Финстерлин Герман — 172, 174, **177, 178**
Фиртель Бертольд (Бертхольд) — 302, 324, 326
Флаке Отто — 214, 373, **376,** 383
Флёре Фернан — 138
Флобер Гюстав — 207
Фогелер Генрих — **376**
Фогель Владимир — 339
Фогт Карл де — 328
Фокс Уильям — 334
Фолбрехт Карл — 338
Фонтане Теодор — 197, 210
Фореггер (наст. фам. Грейфентурн) Николай Михайлович — 302
Форен Жан Луи — 66
Франк Леонхард — 183, 185, **210, 211,** 230, 380, 381
Франко Баамонде Франсиско — 219
Франциск Ассизский (наст. имя и фам. Джованни Бернардоне) — 184
Фред В. — 207
Фрейд Зигмунд — 184, 185, 190, 372, **376, 377**
Фрейка Иржи — 296
Фрёйнд Карл — 306, **338**
Фрёйндлих Отто — 12, 155, **162, 163,** 383
Фрёлих Карл — 322, 335
Фридрих Иоахим Карл — 197, 246
Фридрих Каспар Давид — 309
Фриез Ашиль Эмиль Отон — 7, 25, 29, 51, 52, 67, 70, 101, **136—138**
Фукс Георг — 294, 302
Фуртвенглер Вильгельм — 283

Хабу Алоис — 348
Хагеман Карл — 283
Халлер Герман — 79
Хардекопф Фердинанд — 181, **377**
Хартунг Густав — 248, 249
Хартфилд Джон (наст. имя и фам. Гельмут Херцфельд) — 375, 377
Хатвани (наст. фам. Хирш) Пауль — 10, **377**
Хаузенштейн Вильгельм — 11
Хаусман (Хаусманн) Рауль — 196, 379, 381
Хауэр Йозеф — 366
Хёгер Фриц (наст. имя Иоганнес Фридрих) — **178**
Хейман Вальтер — 7
Хейнике Курт — 383
Хеккель Эрих — 12, 13, 15, 36, 48, 76, 77, 87, 112, 120, 121, 136, **138—142**, 147, 148, 153, 381
Хекрот Хайнц — 285, 286
Хеллмер Артур — 244
Хельд Франц — 377
Хёльцель Адольф — 38, 70, 71, 115
Хеннингс Эмми — 187
Херальд Хайнц — 295
Хёрбигер — 277
Херлт Роберт — 320, 335, 336
Хёрт Ф. Л. — 352
Хертерих Людвиг Риттер фон — 151
Херцог Вильгельм — **377,** 382
Херцог Освальд — 10, 156, 158
Херцфельде Виланд — 20, 375, **377** — 379, 383
Хётгер Бернхард — 155
Хилл Эдвард Берлингем — 348
Хиллер Курт — 7, 17, 20, 181, 205, 206, 219, 222, 370, 371, **377**, 382, 383, 385
Хиндемит Пауль — 10, 339, 344, **361—363**
Ховард Эбенизер — 166
Ходдис Якоб ван (наст. имя и фам. Ганс Давидзон) — 17, 183, 185, 194, 205, 206, **211—213**
Ходлер Фердинанд — 114, 145
Хой Сенна (наст. имя и фам. Иоганнес Хольцман) — **377**
Холичер Артур — 250
Холлендер Вальтер фон — 270
Холлендер Фридрих (Фриц) — 298, 302, 303, 324
Хольвайн Людвиг — 367
Хомолка (Гомолка) Оскар — 233
Хопкинс Артур — 274

Хорти Миклош — 350
Хофман (Хоффманн) Гедда — 333
Хофман (Хоффманн) Йозеф — 166
Хофман (Хоффманн) Карл — 333, **338**
Хофман (Хоффманн) Эрнст — 332, 333
Хохол Йозеф — 172
Хунте Отто — **338**

Цадкин Осип — 157
Цвейг Стефан — 368, 382
Цедер Гуго — 380, 381
Цемлинский Александр фон — 363
Цех Пауль — **378,** 379, 381, 382
Цукмайер Карл — 232, 382

Чокор Франц Теодор — **378**

Шагал Марк (Марк Захарович) — 8, 14, 32, 69, 132, **142—144**, 157, 282, **297, 298**, 346
Шамес — 70
Шамиссо Адельберт фон — 311, 321
Шарун (Шароун) Бернхард Ганс — 22, 171, 172, **179**
Швиттерс Курт — 183, 186, **213, 214**, 217, 382, 383
Шеербарт Пауль — 168, 169, 176, 182, 208, **378**
Шекспир Уильям — 215, 229, 267—269, 272, 274, 285, 291, 336
Шёнберг Арнольд — 9, 22, 339—346, 348, 350, 351, 353, 356, 361, **363—366,** 368, 370, 371, 385—387
Шестром Виктор — 306
Шикеле Рене — **214**—216, 376, 379
Шиле Эгон — 8, 81, 88, **145—147**
Шиллер Фридрих — 229, 272, 273, 284, 386
Шиллинг Хейнар — 380, 381
Шильдкраут Рудольф — 320
Шимановский Кароль — 348
Шлегель Фридрих — 316
Шмидт-Ротлуфф Карл — 13, 15, 36, 76, 121, 136, 138, **147—150**, 381
Шнайдер Отто — 384
Шнак Фридрих — 382
Шницлер Артур — 190
Шолом-Алейхем (наст. имя и фам. Шолом Нохумович Рабинович) — 282, 297, 298
Шопен Фридерик — 359
Шопенгауэр Артур — 244, 245
Шрёдер Иоханнес — 228
Шрейер Лотар — 10, **378,** 383
Шрекер Франц — 341
Штадлер Эрнст — 181, 183, **214—216,** 376
Штарк Курт — 320
Штегер Милли — 155
Штейнер Рудольф — **179, 180**
Штерн Эрнст — 242, 266, **298**
Штернхейм (Штернххейм) Карл — 9, 22, 181, 183, 185, 216, 218, 223, 229, **260—262,** 304, 375
Штефан Руди — 278, 341, **378**
Штирнер Макс (наст. имя и фам. Каспар Шмидт) — 376
Штокхаузен Карлхайнц — 348
Штрамм Август — 10, 183, 208, 213, **216, 217,** 227, 344, 362
Штрауб Агнес — 234, 282
Штраус Рихард — 283, 340, 347, 349, 357, **366—368**
Штрём Кнут — 226, 292
Штудер Клер — см. Голль Клер
Штук (Штукк) Франц фон — 54, 72, 79, 110
Штюкгольд Станислаус — 204
Шуман Роберт — 341, 366

Щукин Сергей Иванович — 41

Эббель Оле Фальк — 180
Эбингер Бладине — 333
Эверс Ганс Хайнц — 208, 299, 300, 323, 336
Эдшмид Казимир (наст. имя и фам. Эдуард Шмид) — 8, 197, 207, **217, 218,** 264, 382
Эйзенштейн Сергей Михайлович — 306
Эйнштейн Альберт — 174, 208
Эйнштейн Карл — 8, 9, 17, 21, 23, 183, 185, 216, **218, 219,** 382
Эйслер Ганс — 343
Эйснер Курт — 254, 255
Эйхендорф Йозеф фон — 316, 372
Элиасберг Давид — 12
Элиот Томас Стернз — 196
Эль Греко (наст. фам. Теотокопули) Доменико — 11, 122, 132
Эммель Феликс — 271

Энгель Эрих — 228, 282
Эндель Август — 38, 70
Энсор Джеймс Сидни — 15, 32—34, 40, 42, 81, 86, 140, 160, 358
Эпстайн Джейкоб — 155
Эрбслё Адольф — 37, **150, 151**
Эрве Жюльен Огюст — 6, 7
Эренштейн Альберт — 185, **220, 221,** 377, 379
Эринг Клере — 221
Эринг Рихард **— 378**
Эркель Ласло — 349
Эрлер Фриц — 303
Эрнст Макс — 186
Эссен-Стриндберг Сири фон — 251
Эссиг Герман — **378**
Эсхил — 175
Этьен-Мартен (наст. имя Этьен, фам. Мартен) — 157

Юнг Франц — 182, 183, 185, 196, 219, **221, 222,** 373, 379
Юнганс Рейнхольд Рудольф — 195
Юстенс Пауль — 23

Явленский Алексей фон (Алексей Георгиевич) — 25, 37—39, 72, 73, 110, 113, 139, **151—154,** 382
Янак Павел — 172
Яннингс Эмиль — 277, 318
Яновиц Ганс — 331

Составитель *В. М. Персонов*

Содержание

ЭКСПРЕССИОНИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
Лионель Ришар. Перевод *Н. В. Кисловой*
5

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА
Вольф Дитер Дубе. Перевод *Н. В. Кисловой*
25

СКУЛЬПТУРА
Лионель Ришар. Перевод *Н. В. Кисловой*
155

АРХИТЕКТУРА
Лионель Ришар. Перевод *Н. В. Кисловой*
165

ЛИТЕРАТУРА (Проза и поэзия)
Арман Арнольд. Перевод *К. А. Чекалова*
181

ДРАМАТУРГИЯ
Вильгельм Штеффенс. Перевод *Т. Д. Даниловой*
223

ТЕАТР
Дени Бабле. Перевод *М. О. Гончар*
263

КИНО
Жан Митри. Перевод *М. О. Гончар*
299

МУЗЫКА
Мишель Гиомар, при участии **Ж. Тибо.** Перевод *Н. В. Кисловой*
339

ВОКРУГ ЭКСПРЕССИОНИЗМА
Перевод *Н. В. Кисловой*
369

СЛОВАРЬ
Перевод *Н. В. Кисловой*
385

ЭКСПРЕССИОНИЗМ: КОНЕЦ ФАУСТОВСКОГО ЧЕЛОВЕКА
Послесловие *В. М. Толмачёва*
389

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
402

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
418

Энциклопедия экспрессионизма

Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка

На суперобложке — репродукции с картин
Отто Дикса «Большой город». Триптих (средняя часть). 1927—1928
и *Франца Марка «Птицы». 1914*

Заведующий редакцией
А. В. Никольский

Редакторы
А. С. Кочеткова, Р. К. Медведева

Художественный редактор
Е. А. Андрусенко

Технические редакторы
А. Ю. Ефимова, С. А. Голодко

Корректоры
Т. И. Андрианова, Т. Ю. Коновалова

ЛР № 010273 от 10.12.97.

Подписано в печать 25.02.03 г. Формат 70 x 90 1/16.
Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 31,59. Уч.-изд. л. 32,67.
Тираж 5000 экз. Заказ №

Электронный оригинал-макет подготовлен в издательстве.

Издательство «Республика»
Министерства Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
Миусская пл., 7, Москва. А-47, ГСП-3 125993.