

Н.А. Хренов

## Возвращаясь к экспрессионизму: экспрессионизм и русская культура

**Аннотация:** статья посвящена экспрессионизму — художественному направлению, имевшему место в первых десятилетиях XX в. Ретроспекции в историю этого направления связаны с конференцией, посвященной Х. Вальдену — одному из представителей экспрессионистского движения в Германии — и организованной Государственным институтом искусствознания. Основной акцент в статье ставится на судьбе экспрессионизма в Советской Союзе, где немецкий экспрессионизм имел широкий резонанс и на некоторых художников оказал значительное влияние. Однако нельзя утверждать, что он получил здесь такой же широкий творческий размах, как в Германии. Автор пытается понять, почему экспрессионизм явился в большей степени выражением немецкого и в меньшей степени русского духа. Такая постановка вопроса позволяет поставить и вопрос о несходстве двух уникальных культур — русской и немецкой, имеющих и много общего.

**Ключевые слова:** культурология, культура, сверхчувственное, экспрессионизм, позитивизм, романтизм, авангард, архаика, мистика, мессианизм.

В 2010 г. в Государственном институте искусствознания была организована международная конференция, посвященная Херварту Вальдену как представителю того художественного направления в искусстве XX в., который принято называть экспрессионизмом. Деятельность Х. Вальдена развевалась не только в Германии, из которой ему после прихода к власти Гитлера пришлось эмигрировать, но и в Советском Союзе. Продолжая свою деятельность в СССР, Вальден способствовал развитию экспрессионизма и в Советском Союзе. Однако судьба этого направления в русской культуре складывалась совсем иначе, чем в Германии. Это обстоятельство обязывает исследователя сосредоточиться на проблеме «экспрессионизм и русская культура», чему и был посвящен мой доклад на этой конференции (статья написана на основе этого доклада).

Можно утверждать, что экспрессионизм во многом явился исключительно немецким явлением, выражением немецкого, а вовсе не русского духа. Ф. Гюбнер в изданном у нас в 1920-е гг. сборнике об экспрессионизме писал: «В Германии экспрессионистическое движение обнаружилось ярче и интенсивнее, чем в какой-либо другой стране»<sup>1</sup>. Получается, что экспрессионизм в Германии — даже не течение или направление, а

целое движение, для оценки которого даже употребляется термин «экспрессионистская субкультура». Это движение сопровождалось манифестами, выставками, печатными изданиями, выпуском специальных периодических изданий. Как свидетельствует статистика, в период раннего экспрессионизма в Германии издалось 110 экспрессионистских журналов и альманахов. В это даже трудно поверить. «Новое движение создавало для себя свои собственные печатные органы и новые издательства, вокруг которых формировался круг единомышленников, группировались журналы и различные книжные серии. Экспрессионизм действительно представлял собой «великое общенемецкое духовное движение», хотя и не покрывал собой все литературное поле Германии или Австро-Венгрии. Его мощь не была заслугой только нескольких крупных поэтов и драматургов, это было совместное выступление сотен режиссеров, художников, издателей и литературных политиков»<sup>2</sup>.

Совершенно очевидно, что ничего подобного в России не было. Такое ощущение, что экспрессионизм (впрочем, это касается и некоторых других направлений, например, сюрреализма) прошел мимо русского искусства или, наоборот, русское искусство прошло мимо экспрессионизма. Почему же

<sup>1</sup> Экспрессионизм / Под ред. Е. Браудо и Н. Радлова. Пг.-М., 1923. С. 67.

<sup>2</sup> Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.). Теория. История. Поэтика / Отв. ред. Ю.Н. Гириян. М., 2010. Кн. 1. С. 308.

в таком случае мы настаиваем на том, что изучение экспрессионизма для нас, русских столь важно? На этот вопрос мы и постараемся ответить. Но сначала немного информации о том, как до сегодняшнего дня в России изучали экспрессионизм

Длительное время экспрессионизм как художественное течение у нас не исследовался. Хотя в 1920-е гг. интерес к нему в Советском Союзе заметно возрастал. О нем много писали А. Луначарский, В. Фриче, А. Маца, А. Гвоздев, Л. Зивельчинская, П. Марков и другие. Стоит ли этому удивляться, если на советской сцене шли спектакли, поставленные по пьесам немецкого драматурга-экспрессиониста Э. Толлера и постоянно организовывались выставки изобразительного искусства<sup>3</sup>. В 1923 г. выходил даже сборник «Экспрессионизм» под редакцией Е. Браудо и Н. Радлова. Он был составлен из переводов статей немецких теоретиков искусства<sup>4</sup>. Стоит ли удивляться нарастанию этого интереса к экспрессионизму, если в это десятилетие в России художественный авангард был еще в полном расцвете. Поскольку экспрессионизм – разновидность авангарда, а авангард в России – весьма яркое явление в истории всей мировой культуры, то в России им не могли не интересоваться.

Потом по идеологическим причинам интерес к экспрессионизму свертывался. И главный герой конференции – Херварт Вальден, когда он уже находился в Советском Союзе, пытался выступать его защитником. Конечно, безуспешно. В большевистской империи, кажется, не было чего-то подобного берлинской выставке 1937 г. под названием «Дегенеративное искусство», но и здесь экспрессионизм оказался не только не востребованным, но, по всей видимости, рассматривался идеологически вредным. Впрочем, это судьба не только экспрессионизма, но и авангарда в целом, реабилитация которого в Советском Союзе развернется лишь в эпоху оттепели.

Новое открытие экспрессионизма в Советском Союзе произойдет лишь после второй мировой войны. Это течение в искусстве возродится вместе с реабилитацией авангарда во всем мире. Приятно сообщить, что выражением реабилитации экспрессио-

низма в нашей стране явился, в частности, вышедший в 1966 г. сборник «Экспрессионизм». Приятно еще и потому, что он был подготовлен сотрудниками Института искусствознания и, в частности, замечательным театроведом Б.И. Зингерманом как его ответственным редактором. Там были опубликованы статьи Г. Недошивина, Л. Копелева, В. Конен и других авторов, не утратившие своей актуальности и по сей день<sup>5</sup>.

За последние десятилетия в изучении этого течения в России многое сделано. В данном случае нельзя обойти вниманием подготовленный в Институте искусствознания и изданный при поддержке Немецкой службы академических обменов (за что мы хотели бы выразить благодарность директору этого учреждения Грегору Бергхорну) сборник «Модернизм. Авангард. Постмодернизм», рукопись которого мне пришлось рецензировать на Ученом совете института<sup>6</sup>. Его подготовил организатор конференции о Х. Вальдене В.Ф. Колязин, много делающий для пропаганды немецкого искусства в России. Можно гордиться также тем, что Институт мировой литературы в 2008 г. выпустил «Энциклопедический словарь экспрессионизма». Это очень актуальное и весьма нужное издание. И, наконец, невозможно не упомянуть о фундаментальном проекте «Россия и Германия в XX веке», изданном в трех томах. В нем проблематика экспрессионизма тоже освещается. Можно было бы называть и ряд других замечательных материалов на эту тему. В том числе, недавно появившийся подготовленный Институтом мировой литературы имени А.М. Горького двухтомник «Авангард в культуре XX века» (Ответственный редактор – Ю. Н. Гирин), в котором много места уделено экспрессионизму. Таким образом, можно констатировать, что мы вернулись к этой проблематике. Наступает пора углубиться в творчество отдельных художников, в конкретные факты и события, что мы и ставили своей целью на конференции сделать, уделяя, в частности, внимание организатору многих выставок изобразительного искусства с участием русских художников и главному редактору журнала «Штурм» Херварту Вальдену. Может быть, это даже будет началом нового этапа в изучении в России экспрессионизма.

<sup>3</sup> Пышиновская З. Немецкие художественные выставки в Москве // Москва – Берлин. 1900–1960. М., 1996. С. 187.

<sup>4</sup> Экспрессионизм / Под ред. Е. Браудо и Н. Радлова. Пг.-М., 1923.

<sup>5</sup> Экспрессионизм. Сборник статей / Отв. ред. Б.И. Зингерман. М., 1966.

<sup>6</sup> Модернизм. Авангард. Постмодернизм. М., 2008.

Хотя у нас о Х. Вальдене уже опубликованы статьи и, в том числе, даже извлеченные из архивов КГБ проколы допроса Х. Вальдена в 1941 г.<sup>7</sup>

После этой предварительной информации вернемся к теме, с которой начали. Как уже отмечалось, для нас, русских, проблематика экспрессионизма чрезвычайно значима, прежде всего, для познания собственной культуры. Продолжим развивать этот тезис. Ознакомление с литературой, посвященной экспрессионизму, позволяет утвердиться в мысли, что экспрессионизм возник и получил столь обращающее на себя развитие лишь в Германии. Что же касается русского искусства, то здесь ярко выраженного, а главное, осознанного этого явления не было. Так, авторы «Энциклопедического словаря экспрессионизма» констатируют: «Однако как художественное движение экспрессионизм не получил на русской почве достаточно цельного программно-теоретического оформления»<sup>8</sup>. Зато в России на первое место в авангардном движении вышли другие течения. Так, В. Полевой пишет: «В начале 1910-х годов в Германии тон задавал экспрессионизм, а в России футуризм»<sup>9</sup>. Кажется, что русское и советское искусство прошло мимо экспрессионизма. Во всяком случае, здесь нет четкости и определенности, нет теоретически обоснованной программы. Отсутствовали и специальные издания, которые, например, сопровождали такое направление как символизм. С другой стороны, на многих выдающихся явлениях отечественного искусства, в том числе, и футуризма ощущается печать экспрессионизма. Более того, создается ощущение, что в России экспрессионизм был еще до появления собственно экспрессионизма в мировом искусстве и до его теоретического обоснования. Не случайно немецкие экспрессионисты так ценили Ф. Достоевского, считая его предшественником экспрессионизма. Известно, например, какой резонанс имел экспрессионизм в немецком кино. Р. Вине, поставивший самый экспрессионистский фильм – «Кабинет доктора Калигари»

(1920), в 1922 г. поставил по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание» фильм «Раскольников». Один из основателей группы художников– экспрессионистов «Мост» Э. Хеккель оставил живописные и графические работы, навеянные такими произведениями русского писателя, как «Идиот», «Записки из мертвого дома» и «Братья Карамазовы»<sup>10</sup>. Задаваясь вопросом о генезисе и становлении экспрессионизма, Ф. Гюбнер называет имя Ф. Достоевского<sup>11</sup>. Находились и более ранние предшественники экспрессионизма. Этих предшественников искали не в ренессансной традиции, а скорее в традиции барокко. Называются имена Эль Греко и Ф. Гойи<sup>12</sup>. Такие параллели вполне возможны. Находил же А.Ф. Лосев романтизм в античности. Почему бы под углом зрения экспрессионизма не посмотреть на движение всей истории искусства. Ведь с появлением каждого нового течения такие экскурсы в историю искусства предпринимаются. Это можно констатировать, например, в символизме.

В среде экспрессионистов была чрезвычайно популярна эстетическая концепция В. Воррингера, заново прочитавшего историю искусства и обнаружившего, например, на ранних этапах этой истории абстракционизм. Книгу В. Воррингера Г. Недошивин называет даже «евангелием экспрессионизма»<sup>13</sup>. Это не случайно. Когда В. Гаузенштейн пытается понять поэтику экспрессионизма, он констатирует, что движение искусств ведет «сознательно к сверхнатуралистически настроенным, химерическим конвульсиям готики, готических примитивов, а отсюда ко всякому примитиву вообще – и к свайным постройкам и к фетишам дикарей; отсюда обратным движением с пристрастием к примитивам, обнимающим едва заподозренное еще многообразие и все же несравненно интегральным, – к китайцам и к выпуклому изогнутому барокко индийских женских фигур»<sup>14</sup>. Но это обстоятельство как раз и фиксировал в истории искусства В. Воррингер.

<sup>7</sup> «Верните мне свободу!». Деятели литературы и искусства России и Германии – жертвы сталинского террора. Мемориальный сборник документов из архивов бывшего КГБ. М., 1997. С. 242.

<sup>8</sup> Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008. С. 496.

<sup>9</sup> Полевой В. Реалии, утопии и химеры искусства XX-го века // Москва-Берлин. 1900–1960. С. 17.

<sup>10</sup> Пышиновская З. Русская литература и немецкие художники-экспрессионисты // Модернизм. Авангард. Постмодернизм. С. 163.

<sup>11</sup> Гюбнер Ф. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм / Под ред. Е. Браудо и Н. Радлова. С. 55.

<sup>12</sup> Гаузенштейн В. Об экспрессионизме в живописи // Экспрессионизм / Под ред. Е. Браудо и Н. Радлова. С. 151.

<sup>13</sup> Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. М., 1966. С. 18

<sup>14</sup> Гаузенштейн В. Указ. соч. С. 151.

Применительно к экспрессионизму употребляется даже термин «варваризм», подразумевающий этот самый регресс живописи, проявляющийся в интересе к примитиву. В. Гаузенштейн эту особенность фиксирует у таких художников, как Нольде, Мунк, Пехштейн, Геккель, Кирхнер. Такое тяготение к примитиву проявляется в пристрастии к элементарным формам вещей (шар, куб, квадрат, треугольник, цилиндр)<sup>15</sup>. Таким образом, уже в границах экспрессионизма начинают культивироваться абстрактные, беспредметные формы, которые в начале XX века, как казалось, не имели в истории искусства прецедентов. Лишь В. Воррингер показал, что на самом деле такой прецедент был. Геометрический стиль уже имел место в архаических культурах. Но он имел место и на ранних стадиях античной культуры. Обнаруживая абстрактные формы в ранних эпохах истории человечества. В. Воррингер идет еще дальше. Он пытается понять мировосприятие человека начала XX века, получившее выражение в экспрессионизме, через сопоставление этого мировосприятия с переживаниями архаического человека. В. Воррингер приходит к выводу, что современный человек предстает таким же затерянным и беспомощным, как собственно и архаический человек. Экзистенциалисты в XX веке не проводили таких параллелей, но, по сути, они первыми начали ощущать фундаментальное мировосприятие, названное Г. Лукачем «трансцендентальной бездомностью»<sup>16</sup>.

Попытки понять экспрессионизм неизбежно подводят к необходимости осознать радикальные изменения в структуре языка искусства. Здесь одной констатации интереса экзистенциалистов к архаике недостаточно. Дело в том, что радикальные сдвиги в языке искусства диктуют параллели между экспрессионизмом и теми явлениями, которые дотоле оказывались вытесненными на периферию культуры и реабилитированными лишь психоанализом. Экспрессионизм с абстракционизмом роднит многое. Например, В. Кандинский был не только абстракционистом, но и экспрессионистом. Интерес к ранним формам искусства с присущим им геометрическим стилем был вообще присущ разным проявлениям художественного авангарда. Немецкий пси-

холог, Э. Кречмер даже полагал, что в экспрессионизме получают выражение формы примитивного мышления, которые, например, сохраняются в сновидении<sup>17</sup>, которое З. Фрейд, как известно, сделал предметом анализа в психоанализе. Он считал, что характерные для современного человека формы мышления в определенных ситуациях могут разрушаться, что приводит к активизации ранних форм мышления, чуждых логическим и грамматическим структурам языка и мышления. Вместо упорядоченных и логических структур оживают асинтаксические конгломераты образов, расположенных без всякого порядка. Эта ранняя логика с ее повышенным символизмом, язык которого для современного человека уже утрачен, по мнению Э. Кречмера, оказывается в основе именно экспрессионизма<sup>18</sup>.

По сути дела, здесь речь идет о том, что позднее назовут приемом «потока сознания», столь соблазнительным для всего искусства XX века и впервые опробованного, может быть, в экспрессионизме. «При экспрессионизме, – пишет Э. Кречмер – многозначительный, сценически упорядоченный передний план отодвигается в сторону и на его место в центре сознания ставятся сферические образования в их кататимно – асинтаксическом, фрагментарном, беспорядочно-перепутанном виде, которые и могут быть воспроизведены с помощью живописи»<sup>19</sup>. Э. Кречмер подчеркивает, что в экспрессионизме активизируются не только геометризм, но и символизм. «Что в экспрессионистских художественных произведениях выдающуюся роль играют сгущения и символы, это известно каждому знатоку картин. Следует только обратить внимание на сильные тенденции к стилизации, которые здесь обозначаются как кубизм и в которых перед нами снова оживает как бы частица примитивного образа мира. Тенденция приближать очертания реальных предметов к геометрическим фигурам (четырехугольникам, треугольникам, кругам), или разбивать их на подобные формы, или же выражать чувства и идеи, отказываясь от реальных форм вообще, только кривыми линиями и пятнами, при помощи сильных цветовых эффектов широко распространена в экспрессионистском искусстве

<sup>15</sup> Гаузенштейн В. Указ. соч. С. 149.

<sup>16</sup> Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.)... Кн.1. С. 311.

<sup>17</sup> Кречмер Э. Строение тела и характер. М., 1995. С. 124.

<sup>18</sup> Там же. С. 127.

<sup>19</sup> Там же. С. 128.

и в аналогичных работах шизофреников. Экспрессионизм сам признал свое внутреннее сходство с ранними ступенями развития душевной жизни, с архаическими формами древних культурных народов, с ранней готикой, с картинами первобытных народов и детей»<sup>20</sup> (20). С. Эйзенштейн, специально изучавший психологическую теорию Э. Кречмера, использовал ее для осознания структур киноязыка. Но С. Эйзенштейном многое было усвоено и в практике экспрессионизма, что не удивительно, ведь его учителем был В. Мейерхольд, а он, как известно, ставил спектакли по пьесам немецкого драматурга – экспрессиониста Э. Толлера («Разрушители машин» (1922) и «Человек – масса» (1924)).

Когда С. Эйзенштейн пытается понять, почему экспрессионизм вызывает такое неприятие со стороны тех, кто привык к приемам натурализма, он обращает внимание на этот схематизм и геометризм поэтики экспрессионизма. Анализируя «Осень» Пехштейна, он пишет: «Линии, конструкции приобретают новую ценность. Прежде они оставались скрытыми и обнаруживались с неохотой – теперь они выпирают вперед. Пожалуй, даже больше – они становятся до известной степени важнее картины, точнее, они и есть картина. Из многообразия действительности они выхватывают только однозначность хребтовой конструкции, их сдерживающей»<sup>21</sup>.

Любопытно, что этот геометризм экспрессионистских картин мира С. Эйзенштейн отождествляет с графикой психопатов, с распадом и регрессом психики, выходя на обсуждение, казалось бы, рискованной и уязвимой для экспрессионизма темы. Он сближает экспрессионизм и шизофрению, поскольку и то, и другое свидетельствует об активности структур примитивного мышления. «Экспрессионистический символизм, супер – эмоциональность и произвол абстракции вместо полноты жизненного явления – в содержании. Вместо полноты и выпуклости реалистической формы – лишь ее обобщенно абстрагированные элементы, лишь те черты, которые делают ее схожей с продукцией психики распада регрессивного типа – шизофрения, или недоразвитого ребенка, или человека средних веков»<sup>22</sup>.

Э. Кречмер тоже всячески подчеркивал близость структуры мышления художника – экспрессиониста мышлению шизофреника. Казалось бы, замечательный психолог, которого так почитал С. Эйзенштейн, проявивший интерес в связи с необходимостью овладения языком кино к ранним формам мышления, просто подтверждает критику Гитлером экспрессионизма как дегенеративного искусства. Но, во-первых, в данном случае мысль Гитлера явно не оригинальна. Термин «дегенеративное искусство» заимствован из катехизиса европейского мещанства, каким на рубеже XIX–XX веков предстал внушительный том Макса Нордау «Вырождение», изданный, в том числе, и в России в самом начале прошлого столетия<sup>23</sup>. М. Нордау формулировал, что дегенератами являются не только преступники и проститутки, но писатели и художники, а, следовательно, новое поколение необходимо предостеречь от гениев-дегенератов, которых много в так называемом символизме. Примером такого гения для М. Нордау был, например, Бодлер.

В соответствии с этим мещанским катехизисом все новое искусство представляет распространяющуюся болезнь «закатного» Запада, болезнь вырождения, противостоять которому и стремился Гитлер. То позитивное, что связано с «регрессом» психики в пралогические уровни мышления политиков не интересовало. Но и Гитлер, и М. Нордау, идеями которого, по всей видимости, вдохновлялся Гитлер, как, впрочем, и все европейское мещанство, а вместе с ним и мировое мещанство в целом, не понимали и, естественно, не принимали одной принципиальной для экспрессионизма вещи. По всему миру под воздействием авангарда разворачивалось радикальное обновление языка искусства, о чем превосходно писал Х. Ортега-и-Гассет, и этот новый язык мировым мещанством повсеместно отторгался. «Привыкшая во всем господствовать, теперь масса – пишет Х. Ортега-и-Гассет – почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих “правах”, ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта.

<sup>20</sup> Кречмер Э. Строение тела и характер. С. 128.

<sup>21</sup> Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти тт. М., 1966. Т. 4. С. 66.

<sup>22</sup> Там же. С. 67.

<sup>23</sup> Нордау М. Собр. соч. в 12-ти тт. Киев, 1902. Т. 2. Вырождение.

Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их»<sup>24</sup>.

Но когда такое радикальное обновление языка развертывается, то происходит то, что постмодернистские мыслители называют «деконструкцией». В данном случае деконструкцией не только традиционных форм языка искусства, но и тех структур мышления, что сформировались в границах культуры модерна, т.е. начиная с XVIII века. Когда же эти поздние структуры разрушаются, отбрасываются как неадекватные, естественным образом происходит активизация глубинных, находящихся в латентном состоянии структур психики. Вот эти структуры и содержали в себе тот потенциал, который мог бы вывести искусство из кризиса. Этот процесс мы и усматриваем в экспрессионизме. Именно на это и обратил внимание в экспрессионизме Э. Кречмер.

Во-вторых, активность пралогических структур психики в экспрессионизме вовсе не исключала и активности высших уровней сознания. Уделяя активности примитивных уровней психики внимания и улавливая это в экспрессионизме, С. Эйзенштейн писал следующее: «Хотелось бы здесь очертить подлинную диалектику художественной формы как процесса взаимного присутствия и проникновения обеих тенденций: строгости реалистической детализации, соответствующей логической стороне мышления, и структурного геометризма конструкции, отвечающего, как мы видели, традиции мышления дологического. Оба элемента, как известно, неразрывно проникая друг в друга, конструируют диалектику нормального мышления»<sup>25</sup>.

Однако в данном случае сопоставление художника – экспрессиониста с шизофреником, которое позволяет себе Э. Кречмер, а затем и С. Эйзенштейн, не должно вызывать удивление. Ведь для Э. Кречмера шизофрения, что оговорка для З. Фрейда. Именно с ее помощью можно ощутить регресс психики как явление позитивное и конструктивное, поскольку чтобы новый язык искусства с присущим ему новым пониманием мимесиса принял устойчивые формы, участие в этом процессе вытесненных на периферию структур психики неизбежно.

Но вернемся к мысли о явлениях истории искусства, предвосхищавших экспрессионизм и связанных не с архаическими формами искусства, а с отечественным искусством. Конечно, Ф. Достоевский, которого вспоминают в связи с экспрессионизмом, экспрессионистом не был. Он, как доказывал Д. Мережковский, скорее предвосхитил славянский Ренессанс начала XX века, который, как хочется думать, был явлением мировой истории, ибо впитывал течение, возникающее в разных художественных центрах мира. Тут, видимо, проявлялась та самая «всемирная отзывчивость», которую в русском искусстве и в русской ментальности отмечал и сам Ф. Достоевский.

Когда пытаешься улавливать какие-то аналогии между русским искусством и немецким экспрессионизмом, то созвучность здесь можно фиксировать во многих явлениях. То видение, что присуще экспрессионизму, можно обнаружить, например, у Л. Андреева. С. Эйзенштейн выражал удивление по поводу слепоты отечественной критики, не усматривающей близости его драматургии экспрессионистскому стилю<sup>26</sup>. Этот стиль улавливается и у Михаила Врубеля, и у Павла Филонова. Роман А. Белого «Петербург» у нас обычно сравнивают с романом Д. Джойса «Улисс». Но это роман экспрессионистский, ведь в нем разрушены приемы сюжетосложения, ставшие в XIX веке традиционными, и повествование развертывается по принципу «потока сознания». Что уж говорить о В. Кандинском. В одной из первых книг об экспрессионизме – книге Л. Зивельчинской – В. Кандинскому уделено значительное место<sup>27</sup>. Более того, есть мнение, что именно В. Кандинский довел основные идеи экспрессионизма до крайних пределов, разрушив традиции живописи, известной со времен Ренессанса<sup>28</sup>. Элементы экспрессионизма исследователи обнаруживают в поэме В. Маяковского «Война и мир»<sup>29</sup>. Их можно фиксировать даже в фильмах С. Эйзенштейна, который, как мы уже убедились, нередко обращался к опыту художников этого направления.

Почему так получается? Экспрессионизма в России вроде бы нет, но в то же время он – везде и всюду. Конечно, тут значитель-

<sup>24</sup> Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

<sup>25</sup> Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 67.

<sup>26</sup> Там же. С. 68.

<sup>27</sup> Зивельчинская Л. Экспрессионизм. М.-Л., 1931. С. 38.

<sup>28</sup> Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.)... Кн. 1. С. 296.

<sup>29</sup> Энциклопедический словарь экспрессионизма... С. 499.

ную роль сыграли интенсивные в начале XX века контакты между русским и немецким искусством, в частности, организации выставок изобразительного искусства. Об этом, например, свидетельствует организация выставок с помощью созданного В. Кандинским «Нового художественного общества – Мюнхена». В это общество входили и русские художники. На выставках выставлялись произведения Д. и В. Бурлюков. Затем, когда В. Кандинский в начале 1910-х годов начал выпускать с помощью Х. Вальдена альманах «Синий всадник», выставки организовывались уже под знаком названия альманаха. Там выставлялись не только Д. и В. Бурлюки, но рядом с полотнами Пикассо, Клее, Пехштейна и Брака оказывались произведения самого Кандинского, Гончаровой, Ларионова, Малевича и других<sup>30</sup>.

Представляется, что загадка активности экспрессионизма, проявившегося в русском искусстве в латентных формах, связана с особенностями и национальной ментальности, и русской культуры вообще. Тут самое время сослаться на мнение нашего выдающегося искусствоведа Д. В. Сарабьянова, утверждающего, что после открытий, сделанных французской исторической школой «Анналы» их нельзя не учитывать историкам искусства<sup>31</sup>. На наш взгляд, эту загадку следует разгадывать так. Приблизительно с рубежа XVIII–XIX веков в мировой культуре намечаются две культурные парадигмы. Истоки первой – в просветительском и, следовательно, рационалистическом мировосприятии. Истоки второй – в романтизме, связанном с волей к сверхчувственному. Первая парадигма наднациональна, вторая ставит акцент на национальном. Первая футуристична, вторая обращена в прошлое, в средние века, в древность, в архаику.

Эти две парадигмы являются не только историей. Современный немецкий философ Курт Хюбнер, книги которого у нас издаются, пытается их применить даже в анализе тоталитарных систем XX века – национал-социализма и большевизма. Он пишет: «Если романтизм в своем наихудшем и искаженном виде предстал в образе фашизма, то Просвещение подпало под

влияние ленинизма-сталинизма. Можно, вплоть до сегодняшнего времени, проследить все дальнейшее развитие обеих доминирующих концепций Романтизма и Просвещения: их драматическое противостояние и их собственное саморазрушение, хотя и там и здесь можно было наблюдать красноречивые попытки возвращения их к своим истокам»<sup>32</sup>. Почему же просветительская и романтическая парадигмы в большевизме и национал-социализме проявились в истории XX века в своем искаженном и извращенном виде? Да потому, что психологический или ментальный комплекс народов здесь проявился в политической или, еще точнее, имперской форме.

Загадка упорного тяготения русских художников к экспрессионизму, не получившему полноты и определенности, связана с расщепленностью того, что на Западе обычно называют мистической «русской душой». Правда, и в немецкой душе мистики не меньше. Так, о немецкой ментальности и особом интересе немцев к мистике в связи с экспрессионизмом Х. Гюбнер пишет так: «В общем процессе мысли нации это развитие шло рука об руку с пробуждением интереса к религиозным проблемам и к религиозному опыту в его первоначальном виде – к мистике. Восточные мистики Китая и Индии сделались общедоступны в изданиях Дидерихса (Иена); европейские мистики средневековья Эккегард, Ангелус Силезиус, Сузо – появились в избранных сочинениях и в полных собраниях; натуралистическая мистика финской Калевалы, еврейская мистика под особым покровительством Мартина Бубера, величественная скорбь Альфреда Момберта – все это влилось обобщающее и поучительное в духовную работу народа»<sup>33</sup>.

Ф. Гюбнер не случайно поднимает вопрос о мистической немецкой душе, ведь она проявила себя, в том числе, и в экспрессионизме. Но, прежде всего, во всем новом, рождающемся в начале XX века искусстве, о чем писал Н. Бердяев. Философ констатировал: «Ныне настали времена универсальной, объективной и выявленной мистики. Выявление мистики характерно для нашего времени»<sup>34</sup>. Как же философом объясняется это тяготение к мистике? Н. Бердяев это

<sup>30</sup> Турчин В. Кандинский в России. М., 2005. С. 159.

<sup>31</sup> Сарабьянов Д. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Искусствознание. 1995. № 1–2.

<sup>32</sup> Хюбнер К. Нация: от забвения к возрождению. М., 2001. С. 185.

<sup>33</sup> Гюбнер Ф. Указ. соч. С. 59.

<sup>34</sup> Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 510.

объясняет так. «Наступают времена выявления и объективирования скрытых мистических учений. Путь позитивистский и рационалистический уже пройден современным человеком, уже обнаружил свои страшные плоды, и человек жаждет вернуться к своим сокровенным истокам»<sup>35</sup>. Но ведь неприятие рационализма в его поверхностном толковании, характерном для раннего модерна, т.е. Просвещения, как и позитивизма, столь активизировавшегося к концу XIX века, как раз и характерно для экспрессионизма. Эффективным способом сопротивления позитивизму стала именно мистика, увлекающая воспринимающего в сверхчувственные миры. В ситуации господства позитивизма в мистике усматривали спасение для искусства, выход его из кризиса. «Ныне в мистике – пишет Н. Бердяев – хотят увидеть возрожденный источник творчества»<sup>36</sup>.

Но что касается возвращения искусства начала XX века к сокровенным истокам, о чем пишет Н. Бердяев, то в данном случае эти истоки следует понимать в двойном смысле. Прежде всего, под истоком следует понимать романтизм с его интересом к мистике. Н. Бердяев констатирует, что «даже в лучших, наиболее благородных явлениях мистического возрождения много есть археологии, литературы и романтической эстетики»<sup>37</sup>. В самом деле, романтизм явился первой попыткой противостоять позитивизму в его ранних формах. И, естественно, что сопротивление позитивизму в формах экспрессионизма не могло не происходить как возвращение экспрессионизма к своим истокам, т.е. к романтизму. Но в данном случае исток следует понимать и в другом смысле. Как известно, весь авангард проявлял интерес к архаике и к искусству угаснувших цивилизаций. Не был исключением и экспрессионизм. Речь в данном случае идет не только о готике, но об этрусском искусстве, искусстве примитивных народов Африки и Океании, о народном, т.е. фольклорном искусстве, а также наивном искусстве. Применительно к экспрессионизму используются параллели с египтянами, с негритянской скульптурой, с деревянной резьбой из Океании и т.д.<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Бердяев Н. *Философия свободы. Смысл творчества*. С. 510.

<sup>36</sup> Там же. С. 501.

<sup>37</sup> Там же. С. 502.

<sup>38</sup> Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.)... Кн. 1. С. 315.

Разумеется, интерес в начале XX века к музыке фиксируется не только в искусстве. Это проявление активности мистического возрождения в ментальности разных народов. Вообще, несмотря на фиксируемое совпадение в тяготении к мистике, ментальность русских и немцев во многих проявлениях исключает сходство. Когда-то М. Бакунин решительно ставил вопрос о несходстве ментальности русских и немцев. Он всячески подчеркивал верноподданнический патриотизм немцев, культ государственности, что воспел еще Гегель, жажду порядка и неприятие анархии. Этой ментальности М. Бакунин противопоставлял славянский дух свободы. Если немцы не приемлют свободы без государства, что формулировал еще Гегель, то славяне, с точки зрения М. Бакунина, мыслят свободу лишь вне государства. Они сильны в бунте против государства. Не отрицая проявленной в последнее время славянами предрасположенности к жесткой государственности, М. Бакунин в то же время выводил метафизическое, вневременное свойство славянской души – стремление к общей свободе и общему человеческому братству на развалинах всех существующих государств<sup>39</sup>.

Однако при всем несходстве ментальности русских и немцев их все же многое сближает. Как утверждает М. Туровская, «обе нации разделяли “комплекс неполноценности” по отношению к остальной Европе и мессианское чувство превосходства»<sup>40</sup>. Но там, где мессианство, там и мистика. Любопытно, что некоторые немецкие мыслители ощущали этот мессианский дух России. Но именно это обстоятельство и позволяло улавливать родственные черты двух культур. Только эта констатация психологической близости была окрашена некоторым сожалением. Ведь с их точки зрения этот мессианизм Германией в XX веке утрачивался, как он утрачивался всей Европой, длительное время остававшейся лидером мировой истории. По мнению некоторых, эстафета мессианизма от немцев должна перейти к русским. Выразителем этой идеи был, например, немецкий философ В. Шубарт, так же как и Х. Вальден, эмигрировавший из Германии в Ригу, где в 1941 г. был арестован и закончил жизнь

<sup>39</sup> Бакунин М. *Философия. Социология. Политика*. М., 1989. С. 338.

<sup>40</sup> Туровская М. *О выставке и каталоге // Москва – Берлин. 1900 – 1950...* С. 12.



в ГУЛАГе. В своей книге он исходил из идеи развертывающейся в XX веке смены исторических эонов. По его мнению, предшествующий – прометеевский эон сменяется эоном иоанническим. Если в прометеевском эоне лидерство в мировой истории осуществляли западные народы, то в иоанническом – народы славянские. В. Шубарт прогнозировал великое будущее России. Вот, например, к каким выводам он в своей книге приходил. «В иоанническую эпоху центр тяжести культуры снова сместится. Потому что эон мессианского человека с его религиозной душой не может смириться с духовным лидерством северных народов, привязанных к земному. Он передаст лидерство в руки тех, кто обладает склонностью к сверхмирному в виде постоянного национального свойства, а таковыми являются славяне, и в особенности – русские. Грандиозное событие, которое сейчас готовится, – это восхождение славянства как ведущей культурной силы. Возможно, это кому-то режет слух, но такова судьба истории, которую никому не дано остановить: грядущие столетия принадлежат славянам»<sup>41</sup>.

Этот прогнозируемый немецким филологом мессианизм русских опять же укреплял именно Ф. Достоевский, несомненно, прочитанный и усвоенный В. Шубартом. В Ф. Достоевском немецкая интеллигенция ощущала дух мистики и мессианизма. Потому-то в этих кругах Ф. Достоевский и оказывался популярным. Так, О. Шпенглер, также проявлявший интерес к России, пророчил «предстоящую великую русскую эпоху», которая наступит после того, как Германия утратит ведущие позиции в мире<sup>42</sup>. В письме 1915 г. О. Шпенглер пишет: «В нем (Достоевском. – Н. Х.) знакомишься с новой народностью (“Россия” – неподходящее слово для обозначения этого), которая созревает в земле за Москвой и в следующем тысячелетии, когда великое время для нас, немцев, пройдет, создаст новую культуру с самих азов, как мы около 1 000 года начинали с романского стиля, Миннезанга и примитивной живописи то новое, что теперь вянет и последнюю стадию которого мы, немцы,

сегодня инаугурируем. Все это я нахожу в Достоевском...»<sup>43</sup>.

Немцев и русских роднит высвободившаяся, как многое в истории XX века, в том числе, в экспрессионизме, жажда преодоления пространства, которая у О. Шпенглера подается как основополагающий признак западной ментальности вообще. Отношение человека к пространству определяется восприятием в культуре, к которой человек принадлежит, пространства. Таких типов восприятия пространства столько же, сколько существует в мире культур. Собственно, это восприятие пространства – уникальное для каждой культуры, О. Шпенглер соотносит с прасимволом культуры, т.е. с той константой, которую можно обнаружить во многих ее проявлениях. Таким прасимволом, определяющим восприятие пространства в западной культуре, по мнению О. Шпенглера, является отношение к пространству как к безграничному и не поддающемуся зрительному воплощению. «Бесконечное пространство – пишет О. Шпенглер – есть идеал, непрестанно взыскуемый западной душой в окружающем ее мире»<sup>44</sup>.

Спрашивается, можем ли мы, утверждая, что в ментальности русских и немцев есть нечто общее, сказать, что эта устремленность западного человека («фаустовской души» по Шпенглеру), каким предстает и немец, присуща также и русскому человеку? В какой-то степени на этот вопрос можно ответить утвердительно. В качестве аргумента сошлемся на прозрение Д. Андреева, который в своей книге «Роза мира» пишет, что на рубеже XVII и XVIII веков, когда позади остались и смута, и распад «третьего Рима», русские ощутили необычайную жажду преодоления пространства. Имея в виду петровскую эпоху, Д. Андреев пишет: «Очевидно, это было смутное, но властное ощущение мировых пространств; оно походило на дыхание океана, на пронизывающий, соленый и шумный ветер, вдруг ворвавшийся в замкнутый столько веков мир. На берег морского пространства перенесся центр государственности. Государственность стала созидаться новым контингентом людей; и для них эта атмосфера, не знающая твердых

<sup>41</sup> Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 22.

<sup>42</sup> Россия и Германия в XX веке. В 3-х т., Т. 2. Бурные провалы и разбитые надежды. Русские и немцы в межвоенные годы., М., 2010., С. 619.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 338.

географических границ, по-северному холодная и по-морскому требовательная, казалась чем-то несравненно высшим сравнительно с насыщенной местными запахами, душной, земляной и вязкой атмосферой Московской Руси»<sup>45</sup>.

Однако одно дело, когда этот ментальный комплекс восприятия пространства, этот прасимвол по О. Шпенглеру предстает просто как психологический комплекс и совсем другое дело, когда он предстает уже в политическом и, еще точнее, имперском воплощении. Собственно, таким он предстал в национал-социализме. Но очевидно, что данный ментальный комплекс не был чужд и большевизму. Любопытно, что идеологи национал-социализма этот ментальный комплекс немцев пытались осознать. Вот как, например, это понимает один из идеологов национал-социализма Л.Ф. Клаус. Обнаруженный О. Шпенглером психологический комплекс европейца, в данном случае, немца, он подает уже как расовый или «нордический» комплекс, утверждая, что беспокойный дух «нордической души» требует постоянного передвижения<sup>46</sup>. Поэтому, по мнению Л.Ф. Клауса, у народов, имеющих нордические корни, в истории всегда появлялась тяга к открытию неизведанных земель («Имеются различные вариации подобного духовного проявления, что отражается в силе воли и способности людей нордического типа к проникновению в неизведанные земные просторы»<sup>47</sup>).

Так получается, что ментальности этих двух народов оказалась ближе всего романтическая парадигма. И именно это и является решающим в их похожести. В Новое время русские многое позаимствовали у немецких романтиков. Н. Бердяев полагал, что до XIX века духовные силы русского народа оставались в потенциальном, не актуализированном состоянии. «Особенное значение XIX века определяется тем, что после долгого безмыслия русский народ, наконец, высказал себя в слове и мысли и сделал это в очень тяжелой атмосфере отсутствия свободы»<sup>48</sup>. В этом пробуждении были и заслуги Просвещения. Но не в меньшей степени – романтизма, причем, в

его немецком варианте. Благодаря романтизму «русская душа» впервые получила возможность раскрыть свой духовный потенциал. Понятия «национальное» и «народное» как понятия романтизма пронизывают критику и публицистику XIX века. Резонанс немецкого романтизма в России был просто исключительным. Ведь именно он спровоцировал появление славянофильства, а с ним и открытие древнего и национального. Происходил прорыв в допетровскую эпоху, в средние века.

Новый прорыв к пониманию двух народов наступил в начале XX века. Превосходный знаток немецкого романтизма В. Жирмунский в предисловии к книге О. Вальцеля об экспрессионизме эту намечавшуюся близость подчеркивал. «При этом нельзя не признать, – писал он – существенного сходства между новым отношением к жизни поэтов – экспрессионистов и тем обновлением религиозного, философского и художественного сознания, которое у нас в России наметилось уже с начала XX века, как реакция против позитивизма и наивного рационализма в философии и против натурализма в искусстве. Исключительное влияние Достоевского на молодую Германию показывает с очевидностью, что наступает время нового духовного сближения между Россией и Германией, пути которых не соприкасались в течение большей части минувшего столетия, после плодотворной близости в эпоху Гете и романтизма»<sup>49</sup>.

Однако у истории существует свой категорический императив. Уже на протяжении XIX века история разворачивалась под воздействием рационализма и утопии социализма, т.е. в соответствии с просветительской парадигмой. Для аргументации этого тезиса обратимся к суждению нашего религиозного философа С. Булгакова, превосходно проанализировавшего психологию русской революции. Он показал, что социализм с его атеизмом на самом деле был религиозным феноменом. Он также показал, что русская интеллигенция легко усвоила «догматы просветительства» и, в отличие от самого Запада, исходила лишь из этих догматов. «Во всяком случае – пишет он – влияние западного просветительства, религии человекобожества и самоо-

<sup>45</sup> Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории. М., 1991.

<sup>46</sup> Моссе Д. Фашизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. М., 2010. С. 101.

<sup>47</sup> Там же. С. 106.

<sup>48</sup> Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М., 1997. С. 6.

<sup>49</sup> Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. 1820–1920. Пг., 1922. С. 10.

божания нашли в русских условиях жизнь неожиданного, но могучего союзника»<sup>50</sup>. Именно С. Булгаков предлагал рассматривать материалистический социализм как поздний и зрелый плод просветительства. Большевики как «новые просветители» перечеркивали не только авангард, но и древнейшие пласты собственной культуры. Столь позитивный для России опыт романтической парадигмы (который дал превосходные всходы в русском символизме) был для них неудобен.

Что же произошло в экспрессионизме в его немецком варианте? Как уже отмечалось, в экспрессионизме получило выражение сопротивление позитивизму и поверхностному просветительскому рационализму. В экспрессионизме происходила реабилитация готики, средневековых примитивов, форм египетского искусства, искусства ассирийцев и персов<sup>51</sup>. Поэтому открытие В. Воррингера для экспрессионистов имело огромное значение. Однако эта попытка возродить дух угаснувших культур, впервые проявившаяся в романтизме, должна получить какое-то объяснение. Неоромантик Ф. Ницше, диагностируя свою эпоху, сравнивает ее с эпохой римской империи. «Римлянин императорского периода, зная, что к услугам его целый мир, – пишет Ф. Ницше – перестал быть римлянином и среди нахлынувшего на него потока чуждых ему элементов утратил способность быть самим собой и выродился под влиянием космополитического карнавала религий, нравов и искусств; эта же участь, очевидно, ждет и современного человека, который устраивает себе при помощи художников истории непрерывный праздник всемирной выставки; он превратился в наслаждающегося и бродячего зрителя и переживает такое состояние, из которого даже великие войны и революции могут вывести его разве только на одно мгновение»<sup>52</sup>.

Однако у Ф. Ницше это только констатация – констатация кризиса европейской культуры. По его мнению, утратив творческую энергию, она пытается ее компенсировать осознанием творческих усилий других эпохи и культур. На самом деле,

этот интерес к другим культурам и эпохам остается неразгаданным. В реальности же экспрессионизм (и не только он) выразил жажду сверхчувственного, что постепенно из культуры в связи с культивированием рационализма и позитивизма исчезало и что составляло смысл не только средневековой, но и архаической культуры во всех ее проявлениях. Тяготение экспрессионизма к архаике, что констатируется во многих исследованиях, не было самоцелью. Смысл этой потребности в архаике заключался в необходимости возродить устраненную модерном сверхчувственную стихию. Впервые это тяготение к архаике, а вместе с ней и к сверхчувственному можно было фиксировать в романтизме. Вот почему экспрессионизм, преследуя ту же цель, ощущает свою связь с романтизмом.

Это сверхчувственное начало культуры пытались возродить и романтики. И это, пожалуй, в романтизме главное. Эпоха модерна, казалось, утратила эту стихию навсегда. Тем не менее, потребность в сверхчувственном оказалась живой. С новой силой она пробудилась именно в авангарде, в том числе, в экспрессионизме. Все остальные поэтические и стилистические признаки экспрессионизма оказываются второстепенными. Экспрессионизм выразил жажду обновления, в том числе, с помощью мистики и религии. Но когда применительно к экспрессионизму мы говорим о религиозном обновлении, то здесь следует иметь в виду, что речь может идти о возрождении не только христианской религии, оказавшейся к началу XX века тоже в ситуации кризиса, как и вся европейская культура. Очевидно, что интерес к искусству разных эпох и культур и, прежде всего, архаических и далеких от христианства свидетельствует о жажде человека начала XX века сверхчувственного, а оно может проявляться в разных религиозных формах, в том числе, в формах, предшествующих христианству. Жажда сверхчувственного – это возвращение к тому состоянию духа, когда религии еще не возникли, но потребность в них уже была реальной.

В современной истории, когда во всем мире разворачивался кризис религии в ее традиционных формах, ощущается порыв к сверхчувственному, но уже вне религии. Естественно, этот порыв проявляется в ренессансе мистики, оказывающей воздей-

<sup>50</sup> Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1990. С. 42.

<sup>51</sup> Вальцель О. Указ. соч. С. 88.

<sup>52</sup> Ницше Ф. Соч. в 2-х тт. М., 1990. Т. 1. С. 186.

ствие на искусство. И это роднит настроение человека начала XX века с ситуацией в архаических культурах. Видимо, этот порыв к сверхчувственному проявился и в формах художественного авангарда начала XX века, в том числе, в экспрессионизме, что до сих пор остается неразгаданным. Возможно, авангард явился предвосхищением не только новой фазы в истории искусства, но и новой зона в истории религии. Если религии и суждено было возродиться, то не обязательно в формах традиционных религий. И это предвосхищение религии нового типа уже ощущается и в экспрессионизме, и в авангарде вообще.

Но поскольку экспрессионизм дал форму выражения сверхчувственного, то, конечно, в атеистической России он развиваться не мог. Здесь не получил продолжения не только религиозный ренессанс начала XX века, но и активизировавшаяся в начале XX века романтическая традиция. В большевистской империи вообще исключается связь с историей. Как это ни парадоксально, но первым начал реабилитировать историю Сталин. Этим его курс отличался от исторического нигилизма большевиков первого призыва. Может быть, это он начал предпринимать не без влияния Гитлера. Ведь в Германии 1930-х годов понятие народности, как и понятие национальности, многое означало. В одной из своих речей А. Гитлер по поводу искусства говорил следующее. «И вот что важно: – говорил он – нельзя терпеть искусство, которое не может рассчитывать на понимание и поддержку широких масс, вынужденное опираться на небольшие группки. А то, что такое искусство не поддерживается народом, вызывая замешательство, свидетельствует о здоровом народном инстинкте. Художник не может быть в стороне от своего народа»<sup>53</sup>. Но, как мы убеждаемся, это имперская интерпретация истории.

Итак, на уровне сознания связь с прошлым обрывается, и это соответствует просветительской установке. Но на уровне бессознательного русское и советское искусство во многом отторгает поверхностное просветительство большевизма. Оно сохраняет связь со вспыхнувшим еще в XIX веке романтизмом. И потому возникает это расщепление «русской души», эта двойственность. В книге Л. Зивельчин-

ской, написанной в духе идеологической критики, констатируется близость экспрессионистов романтикам. Но, пытаясь в этом разобраться, автор навязывает этой параллели ложное толкование. Это ложное толкование касается не только экспрессионизма, но и романтизма, которого большевистская критика явно недолюбливала. Л. Зивельчинская имеет намерение, прежде всего, разоблачить экспрессионизм. Поэтому, констатируя близость экспрессионизма романтизму, она говорит, что такое утверждение – преувеличение. «Романтики – пишет она – стремились создавать в литературе и искусстве опьяняющую, убаюкивающую сказку. Экспрессионисты же в тех своих произведениях, где налицо изобразительность, а не беспредметность, выражали навязчивый кошмар. Искусство экспрессионистов можно характеризовать как поэзию кошмара и ужаса, перед которыми с трепетом отступает художник-экспрессионист и прячется в беспредметничестве или ищет убежище в искусстве примитивных народов»<sup>54</sup>.

Почему же русских художников все же так тянуло к романтизму? Почему романтическая традиция, ставшая бессознательным руской культуры, так стремилась прорваться в сознание или, по крайней мере, проявить себя в искусстве? Потому что романтизм реабилитировал столь ненавистное для просветителей Средневековье, т.е. тот период, когда чувственная реальность не была самостоятельной по отношению к сверхчувственной. Но ведь для России Средневековье было во многом еще родным. Романтизм для русских художников стал системой идей, позволяющих защищаться от ритмов вестернизации и от утопических просветительских установок. Эту потребность русских не только защитить, но и возродить средневековые ценности ощущали и немцы. Так, в 1920 г. профессор медицины из Висбадена Г. Фохт пишет О. Шпенглеру: «Под впечатлением от русской литературы, истории и от путешествий по России мне в течение многих лет видится, что будущая эпоха будет славянской. В то время как на “гнилом Западе” Ницше, Стриндберг, Ибсен, Шоу проповедуют от лица ненавистников или искусных реконструкторов гниущего мира, появляется Достоевский, чей звук, у нас почти не оце-

<sup>53</sup> Моссе Д. Указ. соч. С. 50.

<sup>54</sup> Зивельчинская Л. Указ. соч. С. 42.

ненный, настроен на пророчество Востока. Он – глашатай возникающего народа, грядущего времени: “свет воссияет с Востока”, “благословенный народ славян будет носителем будущего”, – такие вести обильно встречаются в его текстах. Нет нужды, что мне видится наступление русско-славянской эпохи не в облике большевизма: это – переходная стадия, которая дает толчок развитию совершенно иного рода. С точки зрения мировой истории, славянство едва ли преодолело свое Средневековье»<sup>55</sup>. Значит, то, что открыл и реабилитировал романтизм на Западе, в России было еще живым. Далее Г. Фохт утверждает, что это средневековое начало оказалось завуалированным, ушло на дно под воздействием вестернизации и прорвалось в искусство лишь у Достоевского, после отбывания его в ссылку. Оно было подспудным во многом еще и потому, что длительное время искусство оказывалось рупором политических установок.

Недостаточная проясненность связей между экспрессионизмом и романтизмом не позволяет глубоко осветить и проблему, связанную с непрямолинейностью экспрессионизма в русской культуре. Нам представляется все же, что немецкий экспрессионизм – поздняя редакция романтизма. Конечно, это утверждение спорно. Конечно, романтизм – это детище либеральной и оптимистической эпохи. Того, что Э. Юнгер называет «гешталтом бюргера». Экспрессионизм – это эпоха того, что Э. Юнгер называет «гешталтом рабочего» и, следовательно, всеобщей мобилизации и возникающего тоталитаризма. Развертывалось отторжение и отчуждение уже не только от мещанства, как это имело место в романтизме, но и от мира вообще. Ведь уже русские символисты демонстрируют интерес к гностицизму, а для гностиков мир оказывается во власти зла. Тем не менее, наши исследователи не прошли мимо экспрессионизма как наследника романтизма. Так, пытаясь понять место экспрессионизма в авангарде как наиболее радикальной ветви модернизма, агрессивной по отношению к традиции, авторы нового издания доказывают, что экспрессионизм является как раз направлением, пытающимся сохранить связь с предшествующим

искусством и, в частности, с романтизмом. Экспрессионизм ими мыслится наследником классики и романтизма<sup>56</sup>.

Это положение можно иллюстрировать с помощью интереса В. Кандинского к романтизму, который он вовсе не сводил к началу XIX века и не рассматривал исключительно как исторический феномен, что совершенно справедливо. В. Турчин пишет: «Символизм и теософия помогли Кандинскому открыть романтическую традицию, более того, связать себя с ней. Он воспринял традицию Новалиса, Тика, Ваккенродера, Рунге и Вагнера. Примечательно, что, следуя по пути к абстрактной поэзии, художник в 1911 г. написал картину “Романтический пейзаж” (Ленбаххауз); вспоминая о ней в 1925 г., он говорил, что она написана так, как ее смог бы написать “ранний романтик”, себя, видимо, причисляя к поздним»<sup>57</sup>.

Для русского художника экспрессионизм оказался столь соблазнительным потому, что сохранял связи с романтизмом, а следовательно, с бессознательным русской культуры. Да, экспрессионизма в России не было. И в то же время он был. И он – везде. И в символизме, и в футуризме. В самом деле, уже в русском символизме рубежа XIX–XX веков было вызвано к жизни много такого, что будет воссоздано в немецком экспрессионизме. Тяготение к открытию других культур, к архайке можно констатировать уже в русском символизме. А Белый усматривал в этом новизну символизма как художественного направления. Он писал: «Мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, – оживает, проносится мимо нас, как проносится мимо нас эпохи, нам более близкие»<sup>58</sup>.

Но ведь что такое русский символизм – блестящая эпоха в истории русского искусства, как не неоромантизм? Такой блестящей эпохой неоромантизм (во многом определивший весь Серебряный век русской культуры) оказался потому, что соответствовал ментальному духу русских. Эта ментальность находила выражение в искусстве и 1910-х, и 1920-х годов. Да и позднее. В эпоху оттепели она вновь выходила в сознание. Применительно к этому времени

<sup>55</sup> Россия и Германия в XX веке. В 3-х т., Т. 2., Бурные провалы и разбитые надежды. Русские и немцы в межвоенные годы., М., 2010., С. 619.

<sup>56</sup> Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.)... Кн. 1. С. 296.

<sup>57</sup> Турчин В. Указ. соч. С. 162.

<sup>58</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 26.

А. Янов даже употребляет термин «новое славянофильство». А ведь славянофильство, как известно, в России возникло именно под воздействию романтизма.

Конечно, практика немецкого экспрессионизма и его программные идеи и теории получили отзвук в русском и советском искусстве. Углубляясь в немецкий экспрессионизм, мы лучше познаем русскую культуру, ее подпочву, бессознательный слой ментальности. Вот почему нам сегодня так важно углубиться в экспрессионизм.

Х. Вальден много сделал для пропаганды русского искусства в Германии. Об этом на конференции говорили многие докладчики. В эту общую картину добавим лишь один штрих. Иммануил Кант говорил, что кроме рабства насилия есть куда более опасное рабство – рабство ослепления. Рабство ослепления основывается либо на зависимости от вещей (например, от комфорта и роскоши), либо на зависимости от идей. Что касается ослепления от комфорта – это про нас сегодняшних. Россия в последние десятилетия тоже становится обществом потребления. Что же касается рабства ослепления от идей, то в первой половине прошлого столетия оно владело и русскими, и немцами. Судьба Х. Вальдена, как и многих других представителей русской и немецкой интеллигенции этого времени, тоже связана с ослеплением или, как назвал свою книгу А. Кестлер, со «слепящей тьмой».

Х. Аренд дала глубокую интерпретацию тоталитаризма. Обратим, в частности, внимание вот на какую ее мысль. Она говорит о привлекательности тоталитарных режимов не только для массы, но и для элиты. Она пишет: «Еще больше, чем безусловная верность членов тоталитарных движений и народная поддержка тотали-

тарных режимов, угнетает наш ум неоспоримая привлекательность этих движений для элиты общества, а не только для представителей толпы. Было бы, в самом деле, безрассудно не считаться с пугающим перечнем выдающихся людей, которых из-за артистических причуд или кабинетно-ученой naïvete тоталитаризм может считать среди своих сочувствующих (“симпатизеров”) попутчиков и зарегистрированных членов партии»<sup>59</sup>. Развитый индивидуализм и утонченность не предотвращают, а, даже наоборот, поощряют саморастворение в массе.

Судьба Х. Вальдена – не исключение. Он был членом Коммунистической партии и не только верил в большевизм, но и пытался активно возражать его критикам и ниспровергателям за пределами Советского Союза. Как известно, немецкая «октябрьская революция» не произошла. Социальная аномия, возникшая в результате распада германской империи, способствовала реставрации империи, возводимой в соответствии с национал-социалистической идеологией. Но Советский Союз все еще имел в среде западной интеллигенции притягательную ауру. Эта аура возникала не только благодаря коммунистической идее и русской литературе, в частности, романам Л. Толстого и Ф. Достоевского. Она, как мы убеждаемся в случае с О. Шпенглером и В. Шубартом, творилась извне. И не было случайностью то, что Х. Вальден оказался в Советском Союзе. Трагический финал его жизни известен. В своем отношении к России Х. Вальден явно разделял позицию О. Шпенглера и В. Шубарта.

Сегодня освобождение от ослепления сближает наши народы. Мы сближаемся и на уровне высших духовных прозрений и, к сожалению, как это ни горько это признавать, в падении. Это позволяет нам оптимистически смотреть на будущее.

### Список литературы:

1. Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.). Теория. История. Поэтика / Отв. ред. Ю.Н. Гирин). М., 2010. Т. 1–2;
2. Бойко Ш. Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард? // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003;
3. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. 1820–1920. Пг., 1922;
4. Вакар И. Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003;

<sup>59</sup> Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М., 1996. С. 433.

5. «Верните мне свободу!». Деятели литературы и искусства России и Германии – жертвы сталинского террора. Мемориальный сборник документов из бывшего КГБ. М., 1997;
6. Гаузенштейн В. Об экспрессионизме в живописи // Экспрессионизм / Под ред. Н. Браудо и Н. Радлова. Пг.-М., 1923;
7. Зивельчинская Л. Экспрессионизм. М.-Л., 1931;
8. Моссе Д. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. М., 2010;
9. Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999;
10. Полевой В. Реалии, утопии и химеры искусства XX века // Москва – Берлин. 1900–1960. М., 1996;
11. Пышновская З. Русская литература и немецкие художники– экспрессионисты // Модернизм. Авангард. Постмодернизм. М., 2008;
12. Россия и Германия в XX веке. В 3-х т.. т. 2. Бурные прорывы и разбитые надежды. Русские и немцы в межвоенные годы., М., 2010. ;
13. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2003;
14. Сарабьянов Д. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003;
15. Терехина В. Экспрессионизм и футуризм: русские реалии. В кн. : Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003;
16. Турчин В. Экспрессионизм: драма личности // По лабиринтам авангарда. М., 1993;
17. Турчин В. Кандинский в России. М., 2005;
18. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993;
19. Экспрессионизм / Под ред. Е. Браудо и Н. Радлова. Пг.-М., 1923;
20. Экспрессионизм. Сборник статей / Отв. ред. Б.И. Зингерман. М., 1966;
21. Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008.

#### References (transliteration):

1. Avangard v kul'ture KhKh veka (1900 – 1930 gg.). Teoriya. Istoriya. Poetika / Отв. ред. Yu.N. Girin). М., 2010. Т. 1–2;
2. Boyko Sh. Pochemu ekspressionizm oboshel Rossiyu i russkiy avangard? // Russkiy avangard 1910–1920-kh godov i problema ekspressionizma. М., 2003;
3. Val'tsel' O. Impressionizm i ekspressionizm v sovremennoy Germanii. 1820–1920. Pg., 1922;
4. Vakar I. Kubizm i ekspressinizm – dva polyusa avangardnogo soznaniya // Russkiy avangard 1910–1920-kh godov i problema ekspressionizma. М., 2003;
5. «Vernite mne svobodu!». Deyateli literatury i iskusstva Rossii i Germanii – zhertvy stalinskogo terrora. Memorial'nyy sbornik dokumentov iz byvshego KGB. М., 1997;
6. Gauzenshteyn V. Ob ekspressionizme v zhivopisi // Ekspressionizm / Pod red. N. Braudo i N. Radlova. Pg.-M., 1923;
7. Zivel'chinskaya L. Ekspressionizm. M.-L., 1931;
8. Mosse D. Natsizm i kul'tura. Ideologiya i kul'tura natsional-sotsializma. М., 2010;
9. Pestova N. Lirika nemetskogo ekspressionizma: profili chuzhesti. Ekaterinburg, 1999;
10. Polevoy V. Realii, utopii i khimery iskusstva KhKh veka // Moskva – Berlin. 1900–1960. М., 1996;
11. Pyshnovskaya Z. Russkaya literatura i nemetskie khudozhniki– ekspressionisty // Modernizm. Avangard. Postmodernizm. М., 2008;
12. Rossiya i Germaniya v KhKh veke. V 3-kh t.. t. 2. Burnye proryvy i razbitye nadezhdy. Russkie i nemtsy v mezhvoennye gody., М., 2010. ;
13. Russkiy avangard 1910–1920-kh godov i problema ekspressionizma / Отв. ред. G.F. Kovalenko. М., 2003;
14. Sarab'yanov D. V ozhidanii ekspressionizma i ryadom s nim // Russkiy avangard 1910–1920-kh godov i problema ekspressionizma. М., 2003;
15. Terekhina V. Ekspressionizm i futurizm: russkie realii. V kn. : Russkiy avangard 1910–1920-kh godov i problema ekspressionizma. М., 2003;
16. Turchin V. Ekspressionizm: drama lichnosti // Po labirintam avangarda. М., 1993;
17. Turchin V. Kandinskiy v Rossii. М., 2005;

18. Shpengler O. Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii. M., 1993;
19. Ekspressionizm / Pod red. E. Braudo i N. Radlova. Pg.-M., 1923;
20. Ekspressionizm. Sbornik statey / Otv. red. B.I. Zingerman. M., 1966;
21. Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma. M., 2008.