

В. Н. ТЕРЁХИНА¹

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В РОССИИ: ФАКТЫ И СУЖДЕНИЯ

В статье подробно рассматривается деятельность заметных в творческом процессе русских экспрессионистских групп в России первого послеоктябрьского десятилетия. Это позволяет сделать существенные прояснения в проблеме существования экспрессионизма в русской литературе как самостоятельного художественного явления.

Если поэтика экспрессионизма проявлялась в творчестве сложившихся писателей как дополнительный элемент, обусловленный общественно-культурной ситуацией и личным опытом, то для молодых поэтов, вступавших в литературу среди «низвергающегося хаоса» и «конвульсий формирующегося народного менталитета», она казалась универсальным способом самовыражения и самоутверждения.

Проведённый анализ позволяет обосновать вывод: экспрессионистские группы были органическим продолжением и развитием русского футуризма. При непосредственном контакте с европейским экспрессионизмом их собственные находки кристаллизуются, и складывается новый язык искусства, органичный и своеобразный. Самобытный русский экспрессионизм стал ориентиром не только для постфутуристического крыла творческой молодёжи, но и для писателей других школ и направлений, что значительно расширило горизонты его распространения и влияния.

Ключевые слова: экспрессионизм, футуризм, фуисты, немецкий экспрессионизм, «Московский Парнас», Дзига Вертов, С. М. Эйзенштейн, кинематограф 1920-х годов.

Одной из наиболее актуальных проблем современного российского литературоведения стал в последнее десятилетие вопрос о русском экспрессионизме. Что это — миф или реальность? Каковы границы понятия? В чём истоки его поэтики?²

¹ Вера Николаевна Терёхина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН (Москва, Российская Федерация); veter_47@mail.ru

² См.: *Терёхина В. Н.* Экспрессионизм и футуризм: русские реалии // Русский авангард 1910—1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003; *Пономарева Е. В.* Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск: Библиотека А. Мюллера, 2006; *Лейдерман Н. Л.* Судьбы экспрессионизма в русской литературе // Русская литература XX века: закономерности исторического

Интерпретация этого неоднозначного явления и некоторых аспектов современного научного представления о нём связана, в частности, с разрушением стереотипов деления художественной сферы в России начала XX века на реализм, символизм, футуризм и акмеизм, а также их последовательной смены в поступательном движении. Создавая укрупнённую картину литературного развития, идущего во взаимодействии и взаимопроникновении новых идей как в контексте крупных течений, так и в деятельности небольших групп и отдельных писателей, мы отмечаем диффузный характер процессов, их типологическую связь с зарубежными явлениями. Вместе с тем важным моментом исследования остаётся рассмотрение русской родословной экспрессионизма, обнаружение собственных национальных корней экспрессионизма, до сих пор нередко расцениваемого по инерции в качестве заимствованного и подражательного.

Хронологически явления, связанные с экспрессионизмом в России, относятся к первой трети XX века, когда происходило обновление религиозного, философского и художественного сознания и вместе с тем «цветение наук и искусств» сменялось «социальной энтропией, рассеянием творческой энергии культуры» [2, 71]. Впервые слово «экспрессионисты» появилось в рассказе А. П. Чехова «Попрыгунья» (1892), героиня которого по ошибке использовала его вместо слова «импрессионисты»: «...преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов».

Экспрессионизм как одно из наиболее влиятельных художественных движений XX века формировался преимущественно на немецкой и австрийской почве. Возникнув в изобразительном искусстве (группы «Мост», 1905; «Синий всадник», 1912), он обрёл своё имя лишь в 1911 году по названию цикла картин французского художника Жюльена-Огюста Эрве, появившихся на берлинской выставке. Тогда же понятие «экспрессионизм» распространилось на литературу, кино и смежные области творчества в качестве обозначения системы, в которой в противовес натурализму и эстетизму утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчёркнутой субъективности творческого акта, повышенной аффектации, сгущения мотивов боли, крика, и, таким образом, принцип выражения преобладает над изображением.

Корни нового мироощущения крылись в общеевропейских тенденциях замены позитивистских воззрений иррациональными, интуитивистскими теориями Артура Шопенгауэра, Анри Бергсона, Николая Лосского, философией персонализма и экзистенциализма. Не случайно там, где складывалась близкая по напряжённой конфликтности общественная и художественная ситуация, возникали и получали самостоятельное развитие родственные экспрессионизму явления и параллели в ряде европейских культур. «Единение немецкого экспрессионизма с иностранным стало создаваться как раз перед началом войны — крепко и ощутительно, — писал Фридрих Гюбнер. — Это тесное и дружеское единение распространялось почти так же тайно и незаметно, как в прошедшие века росла какая-нибудь религиозная секта» [6, 55]. Чешские поэты, по словам немецкого исследователя, «внесли пафос морали,

развития. Кн. I: Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005; *Пестова Н. В.* Случайный гость из готики. Екатеринбург, 2009; *Терёхина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М: ИМЛИ РАН, 2009.

христианско-любтивное отношение ко всему». Среди приверженцев экспрессионизма в литературе были польские писатели Станислав Пшибышевский, Ежи Виткевич и немало южнославянских авторов — Иво Андрич, Мирослав Крлежа, Милош Црнянский, Гео Милев.

Трагическое мировосприятие, порождённое дегуманизацией общества и крушением традиционных гуманистических ценностей, оказалось близким русскому человеку. «Исключительное влияние Достоевского на молодую Германию» отмечал В. Жирмунский в предисловии к работе Оскара Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» [4, 5]. Более того, Томас Манн в 1922 году писал: «Действительно, то, что мы называем экспрессионизмом, это только поздняя и сильно пропитанная русским апокалиптическим образом мысли форма сентиментального идеализма» [9, 523].

Внутри русского футуризма главенствовали две тенденции — романтическая (содержательная, экспрессивная) и конструктивная (заумная, беспредметная). В декларациях и творческой практике обнаруживался широкий спектр программных, стилеобразующих и тематических признаков иных художественных движений, одни из которых воспринимались как противостоящие (натурализм, символизм), другие, не успевшие обрести целостные формы, существовали внутри футуризма на уровне тенденций (экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм).

Футуристы ощущали наибольшее совпадение с экспрессионизмом в пересмотре традиции, в поиске нового чувства жизни, в антиэстетизме. В качестве названия литературной группы в России термин «экспрессионизм» введён И. В. Соколовым летом 1919 года. Кроме группы Ипп. Соколова, существовавшей в 1919–1922 гг., к объединениям экспрессионистского свойства относятся фуисты (1921–1924), «Московский Парнас» (1922–1925) и петроградские эмоционалисты (1921–1925). Программные документы и поэтика этих небольших, но существенных для понимания русского экспрессионизма групп, возникших в послереволюционный период, составляли противовес формирующемуся ангажированному искусству.

Именно в сфере тем и мотивов экспрессионизм оказывался ближе символизму, в разработке формальных сторон творческого процесса — к футуризму. Вместе с тем национальные корни этого явления уходят к более глубоким традициям русской литературы и искусства, к эмоционально-образной экспрессии, характерной для творчества Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. А. Иванова, Н. Н. Ге, М. А. Врубеля, М. П. Мусоргского, А. Н. Скрябина. Их роднит основной пафос экспрессионизма как искусства и мироощущения, пафос борьбы, пафос отрицания омертвевших догм и в то же время — пафос истового утверждения в центре бытия единственной реальности — человеческой личности во всей самоценности её переживаний.

Объявляя о создании собственной литературной группы, И. Соколов сформулировал её задачи в «Хартии экспрессиониста», где определил экспрессионизм как синтез всего футуризма: «Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что не смогли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления» [12, 6]. Для достижения этой цели требовалось «вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского», перейти к новой системе, построенной по «строгим математическим схемам 40-нотного

ультрахроматического звукоряда и-е-а-о-у», создать полистрофику и высшую эвфонию (благозвучие). Программный лозунг был рассчитан на эпатаж: «Экспрессионизм, чёрт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм» [12, 6].

Очевидно, выполнение столь важной миссии требовало философской подготовки. В книге «Бедекер по экспрессионизму» Соколов признавался: «Моя первоначальная теоретическая схема экспрессионизма, как исключительно синтеза всех достижений четырёх течений русского футуризма, давно оказалась для нас узкой. Экспрессионизм как течение под знаком максимума экспрессии не будет одним синтетизмом, а будет ещё и европеизмом и трансцендентизмом» [13, 3].

Его соратник, поэт и художник Борис Земенков, в книге «Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста» (1920) стремился через ассоциативность, сложную метафору передать ужас войны («волчьи ягоды крови на кишках этих строк»), «гранат картофель всеялся в борозды», саквояж могилы, портянки прожектора). Поэта занимали «экзотические» рифмы: траура / из Тауэра, рельс / Уэльс, парашют / Брут и т. п. «Ведун русского экспрессионизма», он находил ценность произведения в чистоте имманентной формы: «Единственная экспрессионистическая вещь рук человеческих — танк, ибо форма его и окраска суть ферменты страха. Возможно, что борьба в грядущем будет производиться зрительным и звуковым образом» [7, 3]. Б. Земенков также утверждал: «Мы вышли из пещеры логически возможного. Только формы духовные нам нужны...» [7, 4].

Начиная с весны 1920 года в группу экспрессионистов помимо Иполита Соколова и Бориса Земенкова входил Гурий Сидоров-Окский. Первой совместной акцией было подписанное ими «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого всероссийского конгресса поэтов», затем выступления на диспутах и в печати. Наиболее интересный сборник под названием «Экспрессионисты» Соколов выпустил в содружестве с Б. Лапиным и Е. Габриловичем. «Мы, экспрессионисты, хотим найти максимум экспрессии восприятия человека XX века» — таков был их лозунг [13, 3].

Другая группа экспрессионистов сформировалась из участников кружка «Молодая центрифуга» Сергея Спасского, Бориса Лапина и Евгения Габриловича. Габрилович писал о молодом поэте Б. Лапине: «Это была поэзия редких слов, скорбных образов, одна из самых сильных в те годы». В 1922 г. Лапин организовал группу и издательство «Московский Парнас». В мае 1922 г. издательство «Московский Парнас» тиражом 250 экз. выпустило сборник Лапина и Габриловича «Молниянин» (почти весь сборник занимали стихи Б. Лапина). Затем вышла книга «Московский Парнас. Сб. второй» (1922; тираж 500 экз.). Этот сборник должен был, по-видимому, служить связующим звеном между поэтами-центрифугистами старшего поколения и молодыми литераторами. Он включал статьи, стихи и переводы Сергея Боброва и Ивана Аксёнова, тексты всех участников «Молодой Центрифуги» (М. Тэ, Т. Левита, В. Шишова), а также ряда других молодых поэтов: Наталии Бенар, Евгения Шиллинга, Аделины Адалис, Вячеслава Ковалевского. Большое место в сборнике занимали, естественно, стихи самого Лапина. Он выступал здесь и как переводчик немецких экспрессионистов Я. Ван Годдиса, Георга Гейма и Альфреда Лихтенштейна — под своим именем и под псевдонимом «С. Пнин».

Название «экспрессионизм» в качестве течения русской поэзии, предложенное Ипполитом Соколовым, Лапину, видимо, нравилось, но он не оторвался от первоисточков — немецкого романтизма и новейшего экспрессионистского опыта. В предисловии к сборнику «Молниянин» к экспрессионистам он отнёс участников «Центрифуги» (Асеев, Аксёнов, Бобров, Пастернак), а также Велимира Хлебникова и Эренштейна: «Лирики глас раздаётся лишь с тех вершин, где сияют пленительные и нетленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксёнова, Вечера, Боброва, Ehrensteina, Пастернака и Хлебникова. Коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм». С ещё большей определённой соединялась поэзия «Центрифуги» и немецкого экспрессионизма в альманахе «Московский Парнас-2», где печатались выполненные Лапиным (частью под псевдонимом «С. Пнин») переводы стихов «величайшего поэта раннего экспрессионизма» Альфреда Лихтенштейна, оказавших «сильное влияние на развитие современного немецкого экспрессионизма» Георга Гейма, Яна ван Годдиса.

Сохраняя имя экспрессиониста и на страницах «Второго сборника стихов» Союза поэтов, он выступал против другой ветви футуризма, эволюционировавшей в область идеологии и политики, создававшей псевдопартийную организацию «коммунистов-футуристов» (комфут) и производственное искусство. Один из теоретиков этого направления, Борис Арватов, в статье «Экспрессионизм как социальное явление» высказывался против субъективности и общественной бесполезности этого, по его убеждению, буржуазного искусства. Б. Лапин, предвидя обвинения в нефутуристичности и, по-видимому, отвечая Арватову и «местным эстетам из брик-а-брака», иронично отмечал в предисловии к своему сборнику «1922-я книга стихов»: «Жизнь в поэзии, завещанная нам Отцами Мира через Жуковского и Новалиса, выродилась в фокусничество и актёрство. Трудноплюйство достигло высокой степени экспрессии». Всему этому он противопоставил свой символ веры: «О отцы мои в искусстве / Тик, Брентано, Эйхендорф...»

Парадоксален был путь «Московского Парнаса» — от выбора самоназвания, лишь отчасти соотносившегося с известным культурным феноменом, к серьёзному постижению его эстетики на фоне глубокой романтической традиции и пристального внимания к немецкому экспрессионизму. Иначе говоря, они эволюционировали от желания обособиться, занять свою нишу в литературной борьбе — к обретению литературных «отцов» и «дядюшек», от стихотворческих задач — к пониманию экспрессионизма как «выражения эпохи».

Фуисты составляли небольшую, слабо организованную группу, которая ставила перед собой задачу обогатить «исчерпанную стихию слова вчерашнего и слова завтрашнего» экзотическими образами и ритмами: «И не к, а от исчерпанных горизонтов Азии с испепелёнными ресницами и выпитыми губами». Начиная с 1921 года фуистами себя называли Борис Перелешин, Николай Тихомиров, Борис Несмелов, Николай Лепок, Александр Ракитников.

Дальнейшее ученичество Б. Перелешина у имажинистов и поэтов «Центрифуги» отразилось в стихах из московского сборника «А» (1921), в котором участвовали также Александр Ракитников и Ипполит Соколов. Сгущение физиологических мотивов («из живота стрелка по телу чертит», «баррикада рёбер», «болото кишечника») в строках Перелешина сближается с метафорикой напечатанных в том же сборнике «Убиения плоти» А. Ракитникова и «Апокалиптического чудовища» И. Соколова.

Выступление на столичной арене в союзе с экспрессионистами во многом определило дальнейшую эволюцию фуистов. Но в отличие от И. Соколова, который перевёл свой экспрессионизм на рельсы конструктивизма и рационализации, фуисты отстаивали права поэтов на интуицию и своеволие в творчестве.

«Пусть не сетуют, что в холодной Московии, вместо всеобщей равной и явной мозговой засухи, мы —оказывается —всерьёз и надолго утверждаем поступь мозгового ражжижа», —заявлял Б. Перелешин в предисловии к своей книге «Бельма Салара» (в названии —образ пенной реки Салар). Следует отметить, что книги «Мозговой ражжиж» (1922) и «Диалектика сегодня» (1923) написали Б. Перелешин и Н. Лепок, «единственные несущие на своих лицах / разлив нового мира. / Два мудреца. Какой простор! / Ровно год с зажатым ртом. / А теперь номер первый удар по обжорному фронту».

В условиях сосуществования десятков поэтических групп фуисты в своей неконструктивности сближались с участниками «Московского Парнаса» и эмоционалистами, вступая в полемику с «отплывающими кораблями символизма», с «Опоязом или обществом мозговой засухи». В предисловии к сб. «Диалектика сегодня» Борис Перелешин писал о том, что НЭП «съел поэтов»: «Ни зги на российских эстрадах, / продавленных копытами всевозможных имажинистов. / Каменная пустыня достиховья». Другой фуист, Борис Несмелов, считал трагедией современного поэта то, что «его утопию в редакции “Известий” не отличат от репортерского отчёта», от «рурской оккупации» и «унылого фона всеобщей электрификации», ибо «в борьбе с пространством инженерами случайно задавлен щенок времени».

Подобно другим экспрессионистам, Несмелов хотел противопоставить рациональности «карманников поэзии» во что бы то ни стало рассказ о себе. Деятельность фуистов также прекратилась после 1923 года.

Помимо московских групп с экспрессионизмом была связана петроградская группа эмоционалистов, лидером которой был Михаил Кузмин. Возникшая в конце 1921 г., она продолжала появляться на афишах до 1925 г. В её состав входили писатели Константин Вагинов, Анна Радлова, Адриан Пиотровский, Юрий Юркун, Борис Папаригопуло, драматург и режиссёр Сергей Радлов, художник Владимир Дмитриев.

Группа выпустила три номера альманаха «Абракасас», название которого происходило от гностического символа единства мирового пространства, времени и духа. Свой вариант экспрессионизма Кузмин назвал эмоционализмом. Побудительным мотивом к творчеству он считал «активную, неотвлечённую любовь», методом —путь от частного и неповторимого к общему. Экспрессионизм в трактовке Кузмина был явлением общечеловеческим, болезненной, но необходимой реакцией на позитивизм: «В литературе победоносное шествие позитивизма имело уже стычки с символизмом, поразив его акмеизмом, новоклассицизмом, кубизмом, конструктивизмом и просто формализмом, оно снова изнемогает от широкой волной разлившегося экспрессионизма». Эмоционалисты ценили такие черты экспрессионистской поэтики, как «выход из общих законов для неповторимой экзальтации, экстаза»; феноменальность человеческого, приоритет эмоционального способа познания мира, когда художник имеет дело с «неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком». Эмоционалист, таким образом, отвергает каноны, признаёт только «феноменальность и исключительность», лишь «интуитивный безумный

разум» служит путеводителем художественной мысли, а логика допускается в «эмоционально изменённом виде».

Высокая оценка немецкого экспрессионизма содержалась в статьях М. Кузмина «Пафос экспрессионизма», «Эмоциональность как основной элемент искусства», «Стружки». По убеждению М. Кузмина, экспрессионизм привлекал протестом против «внешних летучих впечатлений импрессионизма, против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против духовного тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя человека».

Именно в открытой эмоциональности Кузмин увидел способ противостоять обезличиванию человека, превращению его в «колесико и винтик» тоталитарного государства. Вот почему созерцательности акмеизма, собственным теориям «кларизма» (прекрасной ясности) он предпочёл в новых условиях экстатический порыв и крайнюю субъективность. Если «ничевоки» говорили о человеке с «заводом на 24 часа», то «эмоционалисты» противились механистическому. «Как прокричать во все глухие уши: это человек — не машина, не цифра, не двуножка, а человек? Экспрессионисты, — пояснял Кузмин, — в подобных случаях прибегают к самым резким, низменным, отвратительным доказательствам. Смотрите: у меня дрожит веко, я заикаюсь, я страдаю дурной болезнью, несварением желудка, припадками лихорадки, лицо мое перекошено — я человек, поймите, — я человек».

Типологически эти мотивы сближались с пафосом итоговой книги немецкого экспрессионизма «Сумерки человечества», в названиях отдельных глав которой выражен тот же круг идей: «Крушение и крик», «Пробуждение сердца», «Призыв и возмущение», «Люби человека».

Такова природа экспрессионизма, в основе которого лежит не восприятие реальности, не рефлексия по поводу искусства, а напряжение, возникающее между ними в результате катастрофического взрыва, смещения, деформации этой связи.

Самими представителями разных течений экспрессионистского толка «экспрессионистская поэтика» понималась преимущественно формально как определённая система, или тип, поэтических образов и принципов их создания. По мнению Ипп. Соколова, суть экспрессионистской поэтики заключалась в достижении предельной экспрессивности в выражении чувств человека, «максимума экспрессии и динамики восприятия» [11, 75]. Эмоционалисты под поэтикой понимали «передачу в единственной неповторимой форме единственного неповторимого эмоционального восприятия» [11, 270]. Такие неповторимые формы передачи восприятия человека XX века, по наблюдению Н. Пестовой, обусловили необычайную плотность и многослойность образности, порой переходящей в «одну клокочущую косноязычь» [11, 263] и за это подвергавшейся насмешкам и критике как «ненужная заросль внешней непростоты» [11, 478] и как «испорченная неясностями». Но Ипп. Соколов уверен, что «художественное творчество вообще идёт не по линии наименьшего сопротивления, а наоборот, через усложнённую и затруднённую форму по линии наибольшего сопротивления» [11, 55].

По мнению фуистов, «борьба со стихией словесной — как и борьба со стихией водной. Мастеру противословных плотин <...> надлежит бодрствовать между четверостишиями, не зная устали» [11, 245]. Комментируя футуристическую поэтику В. Хлебникова, М. Кузмин называет тем самым и ряд

формальных признаков русского экспрессионизма, не только обеспечивших ему наибольшее сопротивление, но и ограничивших его место в искусстве: «органическая косноязычность», «выдавание исключительно филологических опытов за поэтическое произведение», «опьянение русским языком», «способность проникнуть в самую глубину, сердцевину творчеств русских сил и предвиденья», «странная и смутная игра сдвигов», «органическая невнятность и сознательное пренебрежение к слушателю» [11, 374].

Н. Пестова, как знаток поэзии немецкого экспрессионизма, обращает внимание на поразительное совпадение его доминирующих образов и мифологем с поэтическими образами русского экспрессионизма, которые, к примеру, так густо сосредоточились в одном из стихотворений М. Кузмина: «Мы — путники; движенье — обет наш. / Мы — дети Божьи; творчество — обет наш. / Движенье и творчество — жизнь, / Она же любовь зовётся. / Движенье только вверх! / Мы — мужчины, альпинисты и танцоры. / Воздвиженье!!» [11, 380]. Однако не только набором и характером образов, но и специфичностью риторического напора, силой суггестивного воздействия эти поэтические строки сродни сотням стихотворений немецкого экспрессионизма. Другое замечание Н. Пестовой касается поэтических шифров Г. Тракля, которые читателям стихотворение Б. Перелешина «День» могут показаться вольным переводом на русский язык классика австрийской поэзии: «Красные склоны утра. / Хребет из золота вылит. / Карабкаются минуты. / Ползут. / Вдруг обвалом грязным / Дымным завесом над / Открывает безглазый / Хмурую прореху день» [11, 246].

Следует напомнить, что в 1920-е годы контакты между представителями русского и немецкого экспрессионизма, начавшиеся в довоенное время и прерванные в годы войны, были многообразны. Обращаясь с приветствием к художникам молодой Германии, эмоционалисты писали: «Знайте и вы, что в России созвучно вам бьются сердца, не отяжелённые спячкой минувшей цивилизации, и что вас приветствуют братья, которые вас любят и гордятся вами» [11, 272]. В результате Германской художественной выставки в Москве (1924) стало очевидно, что экспрессионизму созвучно многое в практике объединений «Маковец», «Живскульта́рх», «НОЖ», позже — «ОСТ», в школе Филонова (иллюстрации к финскому эпосу «Калевала»), в творчестве Малевича («Крестьянский цикл») и его учеников. К явлениям экспрессионистской поэтики относятся некоторые работы Д. Бурлюка, О. Розановой, Ю. Анненкова, Б. Королёва, В. Лебедева, А. Древина, А. Пименова, П. Вильямса и др. На Первой русской художественной выставке в Берлине осенью 1922 года существовал специальный раздел: «Экспрессионисты — Бурлюк, Шагал, Лапшин, Лебедев». Но это не стало основанием для оформления живописного экспрессионизма как группы.

Одним из связующих звеньев между эмоционализмом и экспрессионизмом стал немецкий кинематограф (в прокате было свыше 500 лент). С другой стороны, в Советской России руководитель группы киноков Дзига Вертов, отрекаясь от мистического игрового кино, разрабатывал эстетику «голой правды», «жизни врасплох». В манифесте (1922) он иронизировал над теми, кто «жадно подхватывает объедки немецкого стола»: «Видно мне и каждым

детским глазёнкам видно: вываливаются внутренности, кишки переживаний из живота кинематографии, вспоротого рифом революции» [5, 135].

Рядом с документальным вариантом развивался эксцентрический — соединение элементов кабаре, мюзик-холла, джаз-банда (В. Парнах), кино (мастерская ФЭКС) и, по определению С. М. Эйзенштейна, «бытовой экспрессионизм» (А. М. Роом). Показательно, что Эйзенштейн, начиная работу в кино, перемонтировал в мастерской Э. И. Шуб двухсерийный фильм Ф. Ланга «Доктор Мабузе-игрок» для советского экрана в односерийный — «Позолоченная гниль». Этот опыт наряду с театральным дал импульс к созданию теории «монтажа аттракционов», т. е. соединения и выделения любого элемента зрелища, способного подвергнуть зрителя сильному «чувственному или психологическому воздействию» по аналогии с изобразительной заготовкой Гросса. Уже в кинофильме «Стачка» (1924) героем стала масса, а содержанием — выражение иступлённого состояния людей через монтаж контрастных эпизодов. Эмоциональный образ целого, достигнутый путём свободного монтажа, воплотился в ленте «Броненосец «Потёмкин» (1925). Эйзенштейн использовал отдельные элементы сюжета не в их повествовательной функции, но для построения кинометафор и ритмической организации произведения.

Благодаря уникальной «партитуре чувств» режиссёр достиг многократной концентрации эмоций в сценах готовящегося расстрела матросов, их стихийного восстания, в драме на одесской лестнице. Здесь, словно в экспрессионистской живописи, сфокусированы шокирующие детали: разодранные в крике рты, безумные глаза, растоптанные тела. Приём заполнения кадра тёмной (броненосец) или светлой (туман) массой, а также раскраска красного флага в финале (ср. позже цветовой эпизод вакханалии опричников в «Иване Грозном») непосредственно соприкасались с опытом немецкого экспрессионизма (вирированный «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине). Успех фильма в Германии определялся созвучием не только его революционного пафоса, отточенного мастерства, но и стилистики (единственный полный негатив был куплен Германией в 1926 году).

Чрезвычайно широко в послереволюционной России был воспринят опыт драматургии немецкого экспрессионизма. В этом жанре выступали помимо Кузмина («Прогулки Гуля») С. Э. Радлов («Убийство Арчи Брейтона») и А. Пиотровский («Падение Елены Лей», «Гибель пяти»). Все они участвовали в постановке пьесы Эрнста Толлера «Эуген-несчастный» в 1923 году (Пиотровский — переводчик, Радлов — режиссёр, Кузмин — композитор). Poleмика вокруг спектакля обнажила различные мнения: от упреков в «леонидандреевщине» до похвал «неистовым экспрессионистам».

Другая пьеса Э. Толлера — «Человек-масса» в переводе О. Мандельштама шла в московском театре Революции. При этом Толлер, посетивший в 1926 году эти спектакли, счёл их излишне эмоциональными в сравнении с немецкими постановками. В жанре политического обозрения особенным успехом пользовались пьесы Сергея Третьякова «Противогазы» в постановке С. Эйзенштейна, «Земля дыбом» и «Рычи, Китай!» в Театре В. Э. Мейерхольда. О создании лаборатории театра экспрессионизма объявлял И. Соколов, который предполагал соединить слово, жестикуляцию и танец в некое агитварьете.

В Советской России было переведено свыше 200 стихотворений 40 поэтов-экспрессионистов, которые печатались в периодике и антологиях (В. Нейштадт. Чужая лира, 1923; Молодая Германия, 1926; Поэзия револю-

ционного Запада, 1930). Среди переводчиков были О. Мандельштам, Б. Пастернак, Н. Асеев. В экспрессионизме находили действенный протест против «духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни — во имя человека» [11, 276].

Проблема экспрессионизма в России решалась неоднозначно. Нарком просвещения А. В. Луначарский пытался теснее связать его с революционной идеологией, что было не всегда плодотворно. В критике термин «экспрессионизм» стали применять к анализу творчества Л. Андреева, В. Маяковского. Абрам Эфрос включал «огненность экспрессионистических невнятиц» в понятие «левой классики». Однако с ослаблением революционной ситуации в Германии экспрессионизм стал преимущественно расцениваться как «бунт буржуазии против самой себя» [1, 28].

Русских экспрессионистов относили к разряду «попутчиков», субъективизм, интуитивизм, иррационализм которых всё более расходились с генеральной линией партийного воздействия на культуру. Последний том 1-го издания Литературной энциклопедии со статьей об экспрессионизме не был напечатан. Оставаясь едва ли не последним оплотом индивидуализма, экспрессионисты не вписывались в социалистическое искусство, основанное на жизнеподобии и стилевой унификации. Эти обстоятельства вместе с изменением общественно-культурной ситуации в конце 20-х годов обусловили постепенный уход экспрессионизма в России с тех позиций, на которых он существовал в качестве одной из ведущих тенденций эпохи. «Экспрессионизмом больны многие мои современники, — писал теоретик левого искусства Н. Пунин, — одни — бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь — Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший “Детство Люверс” — кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой “пастернаковский период”, экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский-поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь ещё Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью» [10, 177].

Современный взгляд позволяет увидеть в перспективе XX века типологические черты экспрессионизма. Существует представление об экспрессионизме как большом стиле, о его всеохватности: «Поздний символизм и, казалось бы, давным-давно исчерпанный натурализм, акмеизм, эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм — все эти течения вобрал в себя экспрессионизм, став единым и единственно мощным литературно-художественным движением первой трети века» [14, 6].

Действительно, русский экспрессионизм рассматривается нами как историко-культурное явление и как стилевая составляющая других литературно-художественных образований России, в частности, заслуги в области поэтики авангарда. В рассуждениях об экспрессионистских тенденциях в малой прозе 1920-х гг. России литературоведение неизменно подчёркивает *концептуальное сходство* футуризма и экспрессионизма в установлении новых границ творчества, в отказе от упорядоченных культурных иерархий и канонов. При этом делается акцент на фактической невозможности разграничения, размежевания футуристской и экспрессионистской парадигм и собственно поэтики.

Специалисты в области русской литературы первой трети XX века в решении вопроса о наличии экспрессионистского течения в России фиксируют две противоположные точки зрения. Согласно одной, литературоведение воздерживается от признания существования экспрессионизма в русской литературе как самостоятельного художественного явления. Другие литературоведы, напротив, отмечают, что экспрессионизм стал частью творческого процесса в России первого послеоктябрьского десятилетия. Эта тенденция, как и в Германии, охватила все виды искусств: самые значительные художественные достижения того времени были реализованы в её русле [8, 243].

Если поэтика экспрессионизма проявлялась в творчестве сложившихся писателей как дополнительный элемент, обусловленный общественно-культурной ситуацией и личным опытом, то для молодых поэтов, вступавших в литературу среди «низвергающегося хаоса» и «конвульсий формирующегося народного менталитета», она казалась универсальным способом самовыражения и самоутверждения.

Пристальное рассмотрение деятельности экспрессионистских групп позволяет прийти к аргументированному выводу о том, что они были органическим продолжением и развитием русского футуризма. При непосредственном контакте с европейским экспрессионизмом их собственные находки кристаллизуются, и складывается новый язык искусства, органичный и своеобразный. Самобытный русский экспрессионизм стал ориентиром не только для постфутуристического крыла творческой молодёжи, но и для писателей других школ и направлений, что значительно расширяло горизонты его распространения и влияния.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арватов Б.* Экспрессионизм как социальное явление // Книга и революция. 1922. № 6.
2. *Бердяев Н.* Воля к культуре и воля к жизни // Шиповник. М., 1922. № 1.
3. Бухарин // Кино. 1923. № 1/5.
4. *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. Пб., 1922.
5. *Вертов Д.* Манифест киноков // Леф. 1923. № 3.
6. *Гюбнер Ф.* Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: Сб. статей. Пг.-М., 1923.
7. *Земенков Б.* Кoryто умозаключений. Экспрессионизм в живописи. М., 1920.
8. *Лейдерман Н. Л.* Судьбы экспрессионизма в русской литературе // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. I: Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005.
9. *Манн Т.* Гёте и Толстой // Манн Т. Собр. соч. Т. 9. М., 1967.
10. *Пунин Н.* Квартира № 5 // Панорама искусств–12. М., 1989.
11. Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терёхина. М., 2005.
12. *Соколов И.* Бунт экспрессиониста. Издание, конечно, автора. М., 1919.
13. *Соколов И.* Бедекер по экспрессионизму. М., 1920.
14. *Топоров В. Л.* Послесловие к антологии «Сумерки человечества». М., 1990.