

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПБГУ)

Институт философии

Кафедра Культурологии, философии и эстетики

Зав. кафедрой Культурологии,
философии культуры и эстетики,
д.ф.н., Соколов Б.Г.

Председатель ГАК, директор
АНО «НИИ Стандартизации
музейной деятельности», д.ф.н.,
Шестаков В.А.

Выпускная квалификационная работа на тему:

Образ "Потерянного поколения" в немецкой культуре XX века

По направлению – 033000 «Культурология»

Профиль – «Культура Германии»

Выполнил студент:

**Тахтаев Дмитрий
Александрович**

Научный руководитель:

к.ф.н., ст. преп. **Волжин Сергей
Викторович**

Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ "ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ" В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	7
1.1 Образ "потерянного поколения" в немецкой антивоенной прозе.....	7
1.2 "Возвращение" героев Ремарка в контексте предчувствия социальной катастрофы	14
1.3 Фронтовая поэзия как пацифистская тенденция немецкого литературного экспрессионизма.....	20
ГЛАВА 2. АНТИВОЕННЫЕ МОТИВЫ В НЕМЕЦКОМ КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМЕ	24
2.1 Характеристика немецкого киноэкспрессионизма.....	24
2.2 "Калигаризм" как начало немецкого киноэкспрессионизма	26
2.3 Тираноборческий пафос немецкого киноэкспрессионизма	34
ГЛАВА 3. "ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ" В ЖИВОПИСИ XX ВЕКА.	42
3.1 Специфика немецкого экспрессионизма в живописи	42
3.2 Образ "потерянного поколения" в творчестве Отто Дикса	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	51
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	54

ВВЕДЕНИЕ

Период между двумя мировыми войнами стал для Германии суровым испытанием. Последствия проигранной Первой мировой войны и ограничения, наложенные Версальским мирным договором, спровоцировали в Германии крупный экономический и социальный кризис. Массовое обнищание, безработица и гиперинфляция делали жизнь немецкого народа невероятно тяжелой, такой же тяжелой, как и становление и развитие нового демократического государства Веймарской республики на месте Германской империи. Однако одновременно с кризисной ситуацией в экономике и социальной сфере Веймарский период вошел в историю как период небывалого культурного подъема. Именно в эти суровые годы произошел настоящий расцвет творческих сил народа. С утверждением Веймарской республики в Германии произошел ряд важных и сущностных изменений. Период 1924 - 1929 годов в немецкой культуре годов в историографию как "золотые двадцатые". *"Поражение в войне немецкого милитаризма и духа прусачества высвободили в немецком народе тягу к творчеству и раскрепощению духовных сил"*¹.

Процесс обновления и утраты имперского сознания охватывал не только социальную и политическую сферу, но и культурную жизнь страны. Германия стала центром мирового экспрессионизма как в живописи, так и в кино, делая духовный мир человека и сложную совокупность его чувственных переживаний лейтмотивом авангардного искусства. Расцвет постиг буквально все формы немецкого искусства, эта эпоха ознаменовалась удивительным освобождением духовного потенциала народа на фоне глубокого социального и экономического кризиса. Этот культурный подъем часто относят к периодам с самым высоким уровнем интеллектуального производства. Германия обладала передовой наукой, технологией,

¹ История Германии : учебное пособие : в 3 т. / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю. В. Галактионова I — М.: КДУ, 2008.

литературой, философией и искусством. Через мировую востребованность постоянно воспроизводимых культурных стандартов Веймарская республика смогла получить мировое признание, а также реабилитироваться перед мировым сообществом после Первой мировой войны.

Актуальность моей работы во многом обуславливается той существенной ролью, которую играло коллективное переживание немецкой нацией итогов Первой мировой войны. Также стоит отметить отсутствие в России большого количества исследований, посвященных такому феномену как "потерянное поколение" в немецкой культуре. Анализ образа "потерянного поколения" в немецком искусстве во многом является ключевым аспектом в понимании культуры послевоенной Германии, ведь справедливо будет сказать, что именно война сформировала общественно-политический дискурс Германии 1920-х годов. Война подпитывала и искусства той эпохи. Немецкая литература, живопись, кино, всякое творчество было обусловлено стремлением дать оценку военным событиям и сформировать образ судьбы человека, искалеченного войной.

В немецкой культуре этого периода совершенно особое место занимает образ "потерянного поколения". Центром внимания писателей, художников, режиссеров послевоенной Германии был травматический опыт человека на войне, невозможность социализации "неучтенных жертв войны" в суровый повседневный быт послевоенной Германии. Эти сюжеты нашли отражение в немецкой антивоенной прозе и фронтовой поэзии, на полотнах художников - экспрессионистов, перенесших на картины собственный фронтовой опыт, атмосферой страха и отчаяния пропитаны экспрессионистские фильмы послевоенной Германии. Таким образом, изучение антивоенного искусства "потерянного поколения" является важным аспектом понимания опыта рефлексии над военными событиями в немецкой культуре 1920-х годов.

Объектом данного исследования являются антивоенные мотивы в немецкой прозе, живописи и киноэкспрессионизме. **Предметом** исследования является образ "потерянного поколения" как

пример пацифистского опыта рефлексии над военными событиями в немецкой культуре 1920-х годов. Исходя из этого, можно сформулировать **цель** моего исследования: изучение образа "потерянного поколения" в немецком антивоенном искусстве 1920-х годов. Исходя из цели работы я ставлю перед собой следующие **задачи**:

- 1) Проанализировать политические и социально - экономические предпосылки к появлению образа "потерянного поколения" в немецком искусстве.
- 2) Проанализировать образ "потерянного поколения" в немецкой антивоенной прозе на примере творчества Э.М. Ремарка, а также в немецкой фронтовой экспрессионистской поэзии.
- 3) Обозначить связь тематики "потерянного поколения" с пацифистским пафосом немецкого экспрессионизма в кино и живописи.
- 4) Дать характеристику основных стилистических особенностей немецкого киноэкспрессионизма, а также проследить основные этапы его развития.
- 5) На примере творчества Отто Дикса проанализировать образ "потерянного поколения" в немецкой антивоенной живописи.

В своей работе я буду в основном опираться на **теоретические труды** о немецком экспрессионизме, в частности на такие работы как: "Демонический экран" Лотты Эйсер , "Психологическая история немецкого кино" Зигфрида Кракауэра , "Всеобщая история кино" Жоржа Садуля, "Кино" Жюлья Делеза. Также в главе моей работы, посвященной киноэкспрессионизму, я буду ссылаться на таких теоретиков кино как Бэла Балаж и Пол Рота. Среди теоретических источников экспрессионизма я использую "Энциклопедический словарь экспрессионизма" Гл. ред. П. М. Топер, труд "Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка." Лионеля Ришара. Кроме того, я использую англоязычные и немецкоязычные источники, посвященные биографии Эриха Марии Ремарка и Отто Дикса. В частности сборник интервью Ремарка в период с 1929 по 1966 "*Remarque EM.*

Ein militanter Pazifist", а также работы *Owen C.R.* "Erich Maria Remarque: A Critical Bio-Bibliography", "Der Fall Remarque. «Im Westen nichts Neues»: Eine Dokumentation", и F. Löffler. "Otto Dix. Leben und Werk. "

В качестве **источниковедческой базы** данной работы выступает толкование и анализ сюжетов, связанных с образом "потерянного поколения", в романах Эриха Марии Ремарка "На западном фронте без перемен", "Возвращение", "Черный обелиск", экспрессионистских фильмах 1920-х годов, а также в графическом цикле "Война" Отто Дикса.

Культурологический анализ образа "потерянного поколения" в немецкой культуре XX века придерживается следующих **методологических принципов и подходов**: 1) использование методологических принципов герменевтики, текстологического анализа; 2) использование принципов семантического анализа, кампаративистики; 3) биографический метод был использован для соотнесения фронтового прошлого автора с картиной мира в его творчестве; 4) на основе психологического метода были проанализированы мемуары изучаемых авторов.

Структура работы обусловлена поставленной целью и задачами исследования. Выпускная квалификационная работа разделена на введение, основную часть, включающую в себя 3 главы, заключение и список литературы.

ГЛАВА 1. ОБРАЗ "ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ" В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1 Образ "потерянного поколения" в немецкой антивоенной прозе

Возникновение термина "потерянное поколение", как обозначения целого пласта мировой литературы периода между двумя мировыми войнами приписывают американской писательнице и теоретику литературы Гертруде Стайн. Широкое распространение термин получил благодаря упоминанию в романе Эрнеста Хемингуэя "Праздник, который всегда с тобой": *"Когда мы вернулись из Канады и поселились на улице Нотр-Дам-де-Шан, а мисс Стайн и я были ещё добрыми друзьями, она и произнесла свою фразу о потерянном поколении. У старого «форда» модели «Т», на котором в те годы ездила мисс Стайн, что-то случилось с зажиганием, и молодой механик, который пробыл на фронте последний год войны и теперь работал в гараже, не сумел его исправить, а может быть, просто не захотел чинить её «форд» вне очереди. Как бы там ни было, он оказался недостаточно sérieux, и после жалобы мисс Стайн хозяин сделал ему строгий выговор. Хозяин сказал ему: «Все вы — génération perdue!»*

— Вот кто вы такие! И все вы такие! — сказала мисс Стайн. — Вся молодёжь, побывавшая на войне. Вы — потерянное поколение"².

Через тематику потерянного поколения проявилось мировое коллективное переживание ужасов Первой мировой войны. Оно стало лейтмотивом творчества таких писателей, как Эрнест Хемингуэй, Эрих Мария Ремарк, Анри Барбюс, Ричард Олдингтон, Фрэнсис Скотт Фицджеральд, Шервуд Андерсон, Томас Вулф, Натаниэль Уэст, Джон О'Хара.

В немецкой литературе наиболее полно тематика потерянного поколения раскрыта в творчестве одного из самых известных авторов XX века Эриха Марии Ремарка. Творчество Ремарка и его описание войны очень гармонично встраивается в общий культурный контекст послевоенной

² Праздник, который всегда с тобой. Э Хемингуэй, М Брук - 1966 - Прогресс

Германии, ведь одной из центральных тем общественно-политического дискурса в Веймарской республике XX века была попытка дать оценку событиям, происходившим в мире во время и после Первой мировой войны. Тем событиям, которые привели к распаду империи, и установили в Германии новое демократическое государство. Справедливо будет сказать, что эта кровавая война и ее чудовищные последствия подпитывали всю мировую литературу 20-х годов XX века. Разная оценка и разная трактовка итогов Первой мировой войны раскалывали общество на несколько лагерей, исключением не стала и немецкая литература того времени, в которой в послевоенные годы выделились несколько течений.

Значительная часть литературы этой эпохи носила ярко выраженный антивоенный характер. Тема "потерянного поколения" стала основной в творчестве таких писателей как Эрих Мария Ремарк и Людвиг Ренн. Их книги подчеркивали бессмысленность огромных разрушений, жертв и страданий людей на фронте и в тылу. Герои Ремарка - простые солдаты, ежедневно сталкивающиеся с ужасами войны: бомбардировки, артиллерийские обстрелы, газовые атаки, рукопашные схватки. Они постоянно видят смерть своих товарищей и уже не испытывают страха за собственную жизнь. Однако в окопах, в постоянной борьбе за свою жизнь они внезапно начинают чувствовать глубокое, разъедающее чувство вины. Вины за весь разрушительный ужас и страдания, которые принесла эта бессмысленная война. Вина перед товарищами, вина перед страной, вина перед всем миром, перед всеми, кто погиб, и перед всеми, кто выжил, но навсегда остался помечен черной меткой этой бойни - вот чувство, охватывающее героя Ремарка, мешающее ему жить, не дающее ему оставить взрывы, окопы и ранения позади и начать новую жизнь.

Именно это Ремарк и подразумевает под "потерянным поколением" . Жизнь этих "окопных людей" после возвращения с фронта, вернее неудачная попытка жить без войны. Потерянное поколение - это молодые люди, призванные на фронт в возрасте восемнадцати лет, часто еще не окончившие

школу, рано начавшие убивать. Война стала для них основным смыслом, вытеснила из их неокрепших умов все чувства и потребности, сломала их. Для этих еще совсем молодых людей был навсегда закрыт путь в мирную жизнь, они пытались вернуться к ней, адаптироваться, но большая часть заканчивала жизнь самоубийством, в сумасшедшем доме, или же искали ответы на их вопросы на дне бутылки. Ремарк называл этих людей "неучтенными жертвами войны", что абсолютно справедливо. Независимо от страны, за которую они воевали, эти молодые люди возвращались на родину искалеченные морально и физически, безуспешно пытаясь вписаться в послевоенный мир. Вместо домов они находили воронки, большинство потеряло родных и друзей, а в послевоенной Германии царит разруха, безработица, экономический и социальный кризис, нестабильная и нервная атмосфера. Страна, готовая в любой момент от бессилия нырнуть с головой в пучину нацизма. Антивоенные романы Ремарки пользовались огромным успехом не только в Германии, но и во всем мире. Роман "На Западном фронте без перемен" разошелся тиражом в 8 млн. экземпляров и был переведен на 30 языков мира.

Коллективное переживание и осмысление итогов Первой мировой войны в той или иной степени подпитывала всю немецкую культуру Веймарской республики. На другом фланге общественной мысли давалась радикально противоположная трактовка событиям войны и кайзеровской истории в целом. Площадкой для подобных высказываний стали страницы националистической литературы. Среди основных представителей этого течения можно назвать Ханса Фридриха Блунка (1888-1961) и Ханса Гримма (1875-1959). Их герои и в 1920-е гг. про должны были преклоняться перед прусскими военными традициями и не расставались с мечтой о мировом лидерстве. Война воспринималась ими как необходимый аргумент в освобождении Германии от победившей, но стареющей культуры Запада. Ультраправые идеи, транслируемые подобной литературой набирали все больше влияния на умы людей в годы кризиса и распада Веймарской

республики. Правые идеологи утверждали примат имперского сознания в Германии, а республику видели как нечто искусственно внедренное извне. Постепенно само существование Веймарской республики стало восприниматься как наследие несправедливо проигранной войны, стали господствовать реваншистские и реакционные настроения. Парламентская демократия республики обозначалась ненавидимым и цедимым сквозь зубы словом "система".

Вышедший в 1928 году роман "На западном фронте без перемен" стал самой настоящей вехой в немецкой культуре 1920-х годов. Ни одно произведение Ремарка не было на момент издания окружено таким количеством споров и скандалов как этот роман, спровоцировавший целую волну гуманистической антивоенной прозы. Об описываемых им ужасах войны Ремарк, как и большинство других антивоенных авторов периода между двумя мировыми войнами, знал не понаслышке. В 1916 году в возрасте восемнадцати лет Эрх был призван в армию. Отвращение к войне как к самому мерзкому проявлению человеческой природы Ремарк пронес с собой через все свое творчество. Пребывание на фронте оставили на нем глубокий след, о чем он и сам неоднократно заявлял во многих своих интервью, отвечая на вопрос о том, почему в его произведениях, *«даже самых легких, даже в тех, где рассказывается о любви, смерть и война играют такую важную роль»*, Ремарк ответил: *«В годы Первой мировой войны умерла моя мать, я же сам был очень юным, а на фронте мне пришлось увидеть столько страшного»*³.

Новаторство "На западном фронте без перемен" заключалось в форме переживания войны. В то время как многие авторы стремились осмыслить военные годы с крайне националистических позиций, апеллируя к уничтоженному национальному самосознанию немцев, Ремарк был нарочито

³ *Remarque EM. Ein militanter Pazifist. Texte und Interviews 1929-1966. Köln, 1994. S. 125-126.*

аполитичен. Его не интересовала политика, государство, идеология, не находилось в его работах места и анализу причин и следствий войны, поиску правых и виноватых. В центре внимания автора - человеческие истории, уничтоженные и искалеченные судьбы молодого, "потерянного" поколения. *«Война - это сильнейшее из переживаний моего поколения, и не важно, как к войне относятся сейчас, отрицают ее или нет... Мы видели кровь, ужасы, уничтожение, борьбу и смерть, это потрясло каждого из нас. И я сознательно ограничился этими переживаниями... это чисто человеческое восприятие войны. Поэтому в романе я избегаю высказывания любых политических, социальных, религиозных и прочих точек зрения»⁴.*

Искренний и честный взгляд Ремарка на военные события сразу нашел отклик как у критиков, так и у простых читателей. Вот некоторые выдержки из критических статей: газета «Vossische Zeitung», первой начавшая печатать отдельные главы из романа, предварила публикацию следующим текстом, в котором говорилось, что *«На Западном фронте без перемен - это новая литературная форма - наполовину дневник, наполовину роман... исповедь очевидца и участника войны»*. Ремарк предстал перед читателем *«простым солдатом... не писателем по профессии, нарисовавшим живую картину войны... безыскусно облачив в слова то, что произошло с ним и его школьными товарищами»⁵.*

Многочисленные восторженные отзывы регулярно появлялись в немецкой прессе: писатель Бернхард Келлерман в рецензии, опубликованной в газете «Berliner Morgenpost», называл книгу Ремарка *«непреходящим документом эпохи, искренним, ужасающим своей правдой переживанием и мукой миллионов неизвестных солдат»*. В 1930 г. в журнале «Zeitschrift für deutsche Bildung» было опубликовано эссе литературоведа Фрица Мартини *«Образ войны в немецкой литературе наших дней»* («Das Bild des Krieges in

⁴ Remarque E.M. Ein militanter Pazifist. S. 132.

⁵ Owen C.R. Erich Maria Remarque: A Critical Bio-Bibliography. Amsterdam, 1984. P. 68.

der Literatur der Gegenwart»), один из наиболее важных документов для понимания роли романа Ремарка в истории немецкой литературы. Мартини разграничивает два образа войны: искусство и литература экспрессионизма воспринимают войну как *«экстатическое видение, иероглиф души, содрогаящейся во внутренних конвульсиях»*, новые же произведения о войне *«изображают войну как эпическое действие, которое поглощает любое движение души каждого отдельного человека»*. В военные и первые послевоенные годы *«книги о войне представляли собой бесформенные признания потрясенной души. Сейчас же книги о войне - это попытки представить войну как... оформленное целое... Должно было пройти время, прежде чем сама война... смогла найти свое языковое выражение»*. Популярность романа Ремарка, по мнению Мартини, заложена в его художественных особенностях. Писатель не идеализирует войну, он хочет выговориться о войне, *«избавиться от войны, чтобы начать новую жизнь»*. Ремарк написал *«историю солдата, лишённого всякой героики. Он не хочет спасать, не хочет оправдывать, не хочет ничего объяснять»*⁶.

Такому успеху книга во многом обязана той форме, в которую Ремарк облачил повествование. "На западном фронте без перемен" во многом сформировал специфический и самобытный литературный язык Ремарка, который он сохранил во всем своем творчестве. В ранних редакциях романа повествование велось от третьего лица, однако крайне удачным авторским решением послужило изменение в окончательной версии на повествование от первого лица. Тем самым Ремарк устраняет преграды между героем и читателем, позволяя им "общаться" без посредников. Повествование от первого лица способствовало "открытости" текста, давало возможность читателю отождествить себя с героем. Другой любимый прием Ремарка

⁶ Der Fall Remarque. «Im Westen nichts Neues»: Eine Dokumentation. Leipzig, 1992. S. 6.

частое использование героем местоимения "мы" вместо "я"⁷. Данный прием необходим для показания типичности драмы военных событий, происходящих с героем. Ремарк дает понять, что это "мы" лишает героя уникальности, оно подчеркивает великое множество молодых людей, прошедших через схожий опыт в ходе войны. "Мы" это обращение не только главного героя Пауля Боймера и его фронтовых товарищей, но и всех, призванных вместе с ним на фронт. Устами отдельного человека, или группы людей говорит все "потерянное поколение".

Важным аспектом является равенство всех героев перед реальностью войны. Герои вырваны из социального контекста, все искусственные различия, сформированные обществом, нивелированы, характеры максимально упрощены. Читатель мало знает об их жизни до войны, автор намерено акцентирует внимание исключительно на сиюминутных переживаниях, связанных с войной. Ремарк предельно скуп на детали, описание людей, природы, однако эти детали все равно врезаются в память благодаря предельной, шокирующей натуралистичности повествования. Именно эта натуралистичность позволяет многим теоретикам литературы рассматривать "На западном фронте без перемен" не как литературу в чистом виде, а скорее как журналистский репортаж. Отсутствие желания у автора пускаться в морализаторство, поиски правых и виноватых становится ясным уже с первых слов романа *"Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов"*⁸. пишет Ремарк в эпиграфе к "На западном фронте без перемен". Основной посыл романа, ставший в дальнейшем сквозной темой всего его творчества, - стремление показать бессмысленность и бесцельность войны, для Ремарка

⁷ История немецкой литературы. Новое и новейшее время/ред. Дмитриева Е.Е., Маркина А.В., Павлова Н.С./М.:РГГУ, 2014. стр. 684

⁸ На западном фронте без перемен. Возвращение: романы: пер. с нем./ЭМ Ремарк - В. Кондратьева. М.: Худож. лит., 1988 .

война - «величайшее несчастье, случившееся с человечеством... она по ту сторону добра и зла»⁹.

1.2 "Возвращение" героев Ремарка в контексте предчувствия социальной катастрофы

Другой существенной темой творчества Ремарка стали не только погибшие на фронтах первой мировой, но и те, кого автор называл "несосчитанными жертвами войны", люди, вернувшиеся с фронта, осознавшие, что война стала для них единственной реальностью, заместив все остальные цели и смыслы, фактически закрыв им обратную дорогу к нормальной жизни в мирное время. Такая проблематика стоит в центре следующего романа Ремарка "Возвращение". Эпиграфом к роману Ремарк пишет: «Солдаты, возвращенные к отчизне, хотят найти дорогу к новой жизни», фраза, которая могла бы послужить эпиграфом ко всей литературе "потерянного поколения" как жанра. Непосредственно военные действия в "Возвращении" занимают лишь малую часть повествования, в основном книга фокусируется на тяжелом послевоенном быте немецких солдат. Кроме невозможности социализации бывших "окопных людей" роман ставит и другие глубокие социальные проблемы, например сцена столкновения главных героев с революционными матросами, желающими сорвать погоны с одного из героев: «...Долой погоны! – кричит один и бросается к Людвигу.

– Заткнись, желторотый! – говорю я, отталкивая его.

Сзади напирают остальные, и нас окружают. Людвиг, спокойно взглянув на переднего солдатика, идет дальше. Тот уступает ему дорогу. Но откуда-то появляются два матроса и бросаются на Людвига.

– Не видите, собаки, что это раненый? – рычу я и сбрасываю ранец, чтобы освободить руки.

Но Людвиг уже лежит на земле, раненая рука делает его почти беззащитным. Матросы рвут на нем китель, топчут Людвига ногами.

⁹ Der Fall Remarque. «Im Westen nichts Neues»: Eine Dokumentation. Leipzig, 1992. S. 84.

– *Офицер!* – раздаётся пронзительный женский визг. – *Бей его, кровопийцу!...* Вилли между тем догнал матроса и мешком волочит его по земле. – *Свиньи треклятые, – хрипит он, – всю войну просидели на своих кораблях, как на даче, выстрела даже не слышали, а теперь осмеливаетесь разевать пасть и нападать на фронтовиков! Я вас проучу! На колени, крыса тыловая! Проси у него прощенье!...*»¹⁰.

В дальнейшем выясняется, что бывшим фронтовикам придется вновь сесть за парты, ведь многие из них ушли на войну не закончив школу, с каждым днем они понимают, что теперь уже не смогут вернуться к обыденной жизни, которая теперь им кажется мелкой, мещанской и буржуазной. В "Возвращении" Ремарку удалось очень точно передать психику человека, искалеченного войной. Герои романа хотят вернуться домой, но в то же время испытывают что-то на подобии "Стокгольмского синдрома", осознавая как тяжело им будет покидать окопы в которых они пережили самые страшные моменты своей жизни. Лучше всего эти сложные, разрывающие изнутри, противоречивые чувства демонстрирует сцена, где главные герои ошибочно решают, что был заключен мир: «...*Да ведь это мир, ребята!* – говорит Вилли, и слова его – как взрыв бомбы. Лица разглаживаются, движения становятся бесцельными и неуверенными. Мир? Не веря себе, мы смотрим друг на друга. Мир? Я выпускаю из рук гранату. Мир? Людвиг опять медленно ложится на свою плащ-палатку. Мир? У Бетке такие глаза, точно лицо его сейчас расколется. Мир? Веслинг стоит неподвижно, как дерево, и когда он поворачивает к нам голову, кажется, что он сейчас шагнет и будет безостановочно идти и идти, пока не придет домой.

И вдруг – мы едва заметили это в своем смятении – тишины как не бывало: снова глухо громыхают орудия, и вот опять вдали строчит

¹⁰ На западном фронте без перемен. Возвращение: романы: пер. с нем./Э.М. Ремарк - В. Кондратьева. М.: Худож. лит, 1988

пулемет, точно дятел постукивает по дереву. Мы успокаиваемся: мы почти рады этим привычным звукам смерти...»¹¹.

В творчестве Ремарка нашлось место и предчувствию прихода к власти национал-социалистов. Говоря о наблюдении за усилением правых радикальных настроений, необходимо обратиться к историческому контексту в котором существовала Веймарская республика как государство. Создание Веймарской республики на месте Германской империи стало одним из последствий Версальского мирного договора, подписанного 28 июня 1919 года и официального завершившего Первую мировую войну. Договор имел своей целью передел мира в пользу держав-победительниц, по нему Германия лишалась всех своих колоний, возвращала Франции территории Эльзаса и Лотарингии, передавала Бельгии округа Мальмеди и Эйпен, а также так называемую нейтральную и прусскую части Морене; Польше — Позен (Познань), части Померании (Поморья) и другие территории Западной Пруссии; г. Данциг (Гданьск) и его округ был объявлен «вольным городом»; Мемельская (Клайпедская) область (Мемельланд) передана под управление держав-победительниц (в феврале 1923 года присоединена к Литве). Вся германская часть левобережья Рейна и полоса правого берега шириной в 50 км подлежали демилитаризации. В качестве гарантии соблюдения Германией части XIV Договора выдвигалось условие временной оккупации части территории бассейна реки Рейн союзными войсками в течение 15 лет. Вооруженные силы Германии сокращались до 100 тыс. сухопутной армии, флот подлежал передаче победившим странам, накладывалось ограничение на строительство новых кораблей, а также жесткий запрет на современные виды вооружения (авиация, бронетехника). Кроме того, Германия была обязана выплачивать репарации, возмещая тем самым убытки, нанесенные странам Антанты. Общая сумма репараций составляла 269 миллиардов золотых марок - примерно 100 тысяч тонн золота.

¹¹ На западном фронте без перемен. Возвращение: романы: пер. с нем./Э.М. Ремарк - В. Кондратьева. М.: Худож. лит, 1988

Тяжелейшее наследие Версальской системы отчасти является ответом на вопрос "как создание в Германии либеральной демократии закончилось приходом к власти НСДАП и утверждением тоталитарного режима?". Антидемократические настроения как со стороны правых, так и со стороны левых политических сил вынуждали республику отражать удары с двух сторон с самого начала своего существования. Это привело к тому, что в определенный момент большинство в рейхстаге составили партии отвергающие ценности парламентской демократии, Национал-социалистическая немецкая рабочая партия и Немецкая национальная народная партия с правого фланга, Коммунистическая партия Германии с левого. Уже на первых выборах в рейхстаг партии поддерживающие демократические ценности (Социал-демократическая партия Германии, Партия центра, Немецкая демократическая партия) утратили абсолютное большинство и так и не смогли его вернуть вплоть до момента распада республики в 1933 году. Правительство республики раз за разом теряло кредит доверия со стороны народа, провоцируя забастовки и попытки переворотов. За 14 лет в Германии сменилось 20 правительственных кабинетов.

Таким образом, практически на протяжении всего существования Веймарской республики, демократические силы были в меньшинстве, поскольку антидемократические настроения господствовали не только в рейхстаге, но и в обществе, из-за этого Веймарскому государству еще в эпоху его существования была дана ироническая характеристика "демократия без демократов". В народе республика воспринималась как следствие поражения в Первой мировой войне, как нечто, искусственное, инородное, чуждое. На республику перекладывалось поражение в войне и заключение версальского договора, который в Германии называли "версальским диктатом" или "версальским позором". Новое государство оказалось неспособно компенсировать огромный социальный и экономический вред, нанесенный Германии в результате поражения в войне. Массовое обнищание народа в

результате инфляции и выплаты репараций вызывали в немцах чувство недовольства слабой демократической системой, что вылилось в отсутствие доверия демократическим силам. Одновременно с этим кризис явно играл на руку оппозиции с правого фланга, которая предлагала в качестве альтернативы парламентской демократии реализацию закона "о представлении чрезвычайных полномочиях", которая и произошла в 1933 году, положив конец существованию Веймарской республики.

Неприятие большей частью населения новой республики и верность идеям и цветам империи на фоне растущих в обществе правых настроений - одна из тем романа Ремарка "Черный обелиск". Действие романа происходит в 1923 году в провинциальном городке Верденбрюке в самый разгар экономического кризиса и гиперинфляции. Если романы "Возвращение" и "На западном фронте без перемен" позволяют прочувствовать калеченную психологию представителей "потерянного поколения", то "Черный обелиск" смело можно назвать остросоциальным романом. Опубликованный в 1956 году роман является своеобразным экскурсом в Германию за десять лет до прихода к власти национал-социалистов, читатель может почувствовать невроз общества, в основной своей массе поглощенного реваншистскими и националистическими настроениями.

Ряд сцен в романе является показательным для понимания общественных настроений в Германии того времени. Например отношение к символике, неоднократно Ремарк подчеркивает культивацию населением имперских цветов и категорическое неприятие флага республики: *"...А вечером в пивной «Нидерзекшиергоф» состоится большой патриотический бал. Всюду гирлянды бумажных цветов, флаги, разумеется, черно-бело-красные, и венки, из еловых веток. Только в крайнем деревенском доме из чердачного окна свешивается черно-красно-золотой флаг. Это флаг Германской республики. А черно-бело-красные— это флаги бывшей кайзеровской империи. Они запрещены; но Волькенштейн заявил, что покойники пали под славными старыми знаменами былой Германии и тот,*

кто поднимет черно-красно-золотой флаг, — изменник. Поэтому столяр Бесте, который там живет, — изменник. Правда, на войне ему прострелили легкое, но он все-таки изменник. В нашем возлюбленном отечестве людей очень легко объявляют изменниками. Только такие вот волькенштейны никогда ими не бывают. Они — закон. Они сами определяют, кто изменник..."¹².

У общества, прошедшего через тяжелый травматический опыт проигранной войны и последовавшей за ней экономическим и социальным кризисом, начинают проявляться, сформулированные Умберто Эко, признаки фашизма, в частности культ традиции и ненависть к инакомыслию. Эти два признака регулярно фиксируются Ремарком на страницах "Черного обелиска":

"...Господин староста! — кричит он в окно. — Идите скорей! Беда!

— *Что случилось?*

— *Да с Бесте! Они этого столяра... Они хотели сорвать флаг, тут оно и случилось!*

— *Разве Бесте стрелял? Проклятый социалист!*

— *Нет! Бесте... он ранен...*

— *Больше никто?*

Нет, только Бесте..."

"... Бесте лежит в тесных сенцах своего дома. Рядом с ним — разорванный флаг республики. Собравшаяся перед домом кучка людей переминается с ноги на ногу. Из железной гвардии нет никого..."

"...Мне кажется, Бесте стал защищаться. Они, конечно, не хотели его совсем прикончить. И все-таки прикончили. Бесте старался удержать флаг, тогда они спихнули его древком с лестницы. Может быть, слишком сильно по спине ударили. Ведь пьяный своей силе не хозяин"¹³.

¹² Черный обелиск. Э. М. Ремарк - М.: АО "Вита-Центр, 1992

¹³ Черный обелиск. Э. М. Ремарк - М.: АО "Вита-Центр, 1992

Однако, несмотря на вышесказанное, Ремарк в "Черном обелиске" так же стремится сохранить свой нейтральный стиль, не подразумевающий политических манифестаций. Он словно врач, безошибочно диагностирующий болезнь, в данном случае его цель - показать сломленное общество, людей под гнетом своих страхов и комплексов. Метафоричность романа прослеживается в образе главного героя Людвиг Бодмера, который зарабатывает на жизнь работая в фирме по продаже надгробий и играя в сумасшедшем доме на органе. Занятия Бодмера, связанные с постоянным перемещением между кладбищем и сумасшедшим домом глубоко символичны, поскольку в скором времени одна часть его бывших однополчан наденет военные мундиры вермахта, а вторая полосатые одеяния заключенных¹⁴.

1.3 Фронтальная поэзия как пацифистская тенденция немецкого литературного экспрессионизма

Острой и болезненной реакцией на события XX века послужил экспрессионизм, течение в европейском искусстве, охватывающее живопись, литературу, архитектуру, музыку, первое течение в искусстве, сумевшее в полной мере проявить себя в кинематографе. В последующих главах работы будет предпринята попытка показать, насколько важным аспектом переживания нацией травматического опыта войны выступил художественный язык, сформированный немецким экспрессионизмом. Именно экспрессионизм в живописи и в большей степени в кино сгенерировал ряд метафор, важных для понимания тематики потерянного поколения и общего состояния послевоенной Германии.

В немецкой литературе экспрессионизм в полной мере проявился в годы так называемого "экспрессионистского десятилетия" 1914-1924гг. Как и в случае с живописью и кино, массовое увлечение немецких литераторов стилистикой экспрессионизма сдетонировало события Первой мировой

¹⁴ Пронин В.А. История немецкой литературы: Учеб, пособие. — М.: Университетская книга; Логос, 2007.стр. 306

войны, антивоенный и тираноборческий пафос характерен в целом характерен для экспрессионизма в Германии и Австрии, стран, которые многими искусствоведами считаются центрами европейского экспрессионизма XX века. Так, в «Справочнике авторов и книг экспрессионизма» П. Раабе приводит имена 347 авторов, так или иначе связанных с экспрессионистской стилистикой. В предисловии работы автор характеризует экспрессионизм как *«повальное явление, редкое для Германии», «общенемецкое духовное движение такой мощи и притягательности, что нигде и не брезжило какое-то контрдвижение или противодействие»*¹⁵.

Пацифистские тенденции экспрессионизма проявляются во фронтовой поэзии таких авторов как Курт Хиллер, Альберт Эренштейн, Готфрид Бенн, Франц Верфель и др. Центральной темой экспрессионизма во всех его проявлениях всегда стоял бунт против натурализма и неоромантизма, этическому формализму экспрессионисты противопоставляли предельную субъективность. Одним из первопроходцев в новом литературном стиле выступил немецкий писатель и публицист Курт Хиллер, во многом сформулировавший своеобразный манифест экспрессионизма как независимого художественного течения. Хиллер обрушивается с критикой на работы натуралистов и импрессионистов, *«которые представляют собой всего лишь вместилище природы, своего рода восковые формы, в которые отливаются впечатления; машины, все скрупулезно и подробно регистрирующие. Что касается нас, то мы — экспрессионисты. Для нас важно утвердить прежде всего личное, собственную тематику, волю к творчеству, собственную этику»*¹⁶.

Говоря о генезисе экспрессионизма как жанра Хиллер утверждал, что он возник во Франции в качестве насмешки, однако в Германии, как «в

¹⁵ Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbess. Aufl. Stuttgart, 1992.

¹⁶ «Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an» (K.Hiller. Jungst-Berliner)// Heidelberger Zeitung. 1911. Juli [Monatliche Beilage «Kunst und Wissenschaft»].

стране метафизицирующей бессильной ярости, он был, конечно, воспринят всерьез»¹⁷. Творчество Курта Хиллера характеризуется крайней политической ангажированностью, поскольку он был активным приверженцем идей социализма. В художественном языке другого видного представителя экспрессионистской поэзии Альберта Эренштейна преобладают игра слов и каламбуры. Предельно утрированные и гротескные сочинения прославили его как социального критика и лирического поэта.

В полной мере ужасы войны отражены во фронтовой поэзии Августа Штрамма, одного из многих немецких поэтов-фронтовиков, не вернувшихся с войны. Будучи мобилизованным в ранге капитана, Штрамм погиб на восточном фронте в 1915 году. Среди стилистических особенностей поэзии Штрамма выделяется скупость языка, для автора было важно донести свои чувства наиболее точно, используя минимум слов, избегая, таким образом, разного рода клише. В качестве примера можно привести короткое стихотворение «Под огнем» (1915), состоящее из шести строк и девяти слов:

"Беспрерывность смертей

Кончин треск

Одиночка

Строит

Одиночества

Всемирной бездны."

Речь, без сомнения, идет о перестрелке, порождающей "беспрерывность смертей" и "кончин". Слова же "Одиночка", "одиночества", "всемирная бездна" символизируют человеческую реакцию на войну. *Синтаксис стихов Штрамма соответствует скупости его лексики: первые две строки состоят из двух фраз, по два слова в каждой. Кроме того, эти слова как будто бы складываются в предложение с подлежащим*

¹⁷ Hiller K. Begegnungen mit «Expressionisten» // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. S. 25.

«одиночка», оно может иметь отношение не только к «кончинам», но и к «одиночеству»¹⁸. Желаемого эффекта в своих стихах Штрамм добивался через усиление роли существительных, ограничение значения прилагательных, использования неопределенных форм глаголов, четкость языка и неожиданных сравнений.

Таким образом, в первой главе были проанализированы политические и социально-экономические причины появления образа "потерянного поколения" в немецкой культуре первой половины XX века. Также был рассмотрен образ солдата в немецкой антивоенной прозе на примере творчества Эриха Марии Ремарка и его романа "На западном фронте без перемен". Была дана характеристика особенностей художественного стиля Ремарка, приведены высказывания литературных критиков и современников писателя, непосредственно воспоминания и выдержки из интервью самого автора, а также проанализировано происхождение термина "потерянное поколение"

Отдельной темой для изучения послужил мотив "возвращения" героев Ремарка к повседневной жизни. В центре внимания - невозможность социализации людей, вернувшихся с фронта, социальный кризис Германии 1920-х годов, а также постепенное нарастание радикально-правых настроений в обществе. Для демонстрации этих сюжетов, важных для понимания темы данной работы, были приведены отрывки из романов "Возвращение" и "Черный обелиск",

Говоря о немецком экспрессионизме в литературе, была обозначена краткая характеристика этого направления в искусстве, а также обусловленность немецкого экспрессионизма войной и другими вызовами XX века. Была рассмотрена немецкая фронтовая поэзия как пример антивоенных и пацифистских тенденций в немецком экспрессионизме.

¹⁸ Гинзбург Л. Из немецкой поэзии. Век X — XX. М., 1979.

ГЛАВА 2. АНТИВОЕННЫЕ МОТИВЫ В НЕМЕЦКОМ КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

2.1 Характеристика немецкого киноэкспрессионизма

В 1920-е гг. произошло обновление немецкой кинематографии. Благодаря банковским субсидиям возникла мощная кинопромышленность, в которой господствовали крупные компании: «Девести-Дойлиг», «Националь», «Прогресс» и др. Обновилась и техническая база кинематографа, расширилась сеть кинозалов. Фильмы демонстрировались с утра до вечера. В 1924 г. только берлинские кинотеатры посетило 40 млн. зрителей. Благодаря мощной финансовой поддержке и технической базе, подкрепленной активной популярностью у зрителей, что делало немецкое кино рентабельным, удалось создать поистине выдающуюся кинопромышленность, которая выпускала настоящие шедевры кинематографа.

По качеству производимого продукта немецкое кино 1920-х годов стало настоящей вехой в развитии кинематографа, встав в один ряд с легендарным "золотым веком Голливуда". В самом Голливуде немецкое кино тоже пользовалось небывалым успехом, и даже являлось законодателем мод в развитии новых жанров. В частности, многие приёмы знаменитого голливудского "нуара" были позаимствованы из арсенала немецкого экспрессионизма, а крупнейшие режиссеры, создававшие славу немецкого кино, активно приглашались в Голливуд, где делали весьма успешную карьеру. В качестве примера можно привести Фридриха Вильгельма Мурнау и Фрица Ланга. Мировую популярность немецкого кино 1920-х годов принято обозначать термином "кино на экспорт", кино служило средством примирения Германии с миром, делало немецкую культуру популярной и актуальной, побуждало подражать и восхищаться ей.

Фильмы послевоенного периода, с 1920 по 1924 год,— представляют собой уникальный внутренний монолог. Они изобличают те процессы,

которые происходили в самых укромных пластах немецкого коллективного сознания¹⁹.

Выдающимся культурным достижением немецкого кино явился немецкий экспрессионизм. Как и в случае с литературой, отправной точкой для развития экспрессионизма в кино послужило переживание и осмысление нацией итогов Первой мировой войны на фоне социального и экономического кризиса. Именно в немецком экспрессионизме как в кино, так и в живописи нашла отражение тематика "потерянного поколения". Отчаяние и уныние от вчерашнего дня, вкупе со страхом перед днем завтрашним способствовали тому, что завладевшие немцами эмоции разочарования, тревоги, возмущения стали выплескиваться на киноэкран. В начале 1920-х наиболее востребованы в кинозалах были истории безумия, предательства, криминальных заговоров. Именно эти ощущения безумия, страха, беспомощности, измененного состояния сознания, являются основной стилистической характеристикой немецкого экспрессионизма.

Изображение в кино эпохи экспрессионизма - это инструмент не для воспроизводства реальности, а для пробуждения человеческого воображения. Цель экспрессионизма - вскрыть внутренний мир человека, показать разные его стороны. Если Аристотель видел цель искусства в подражании природе, то экспрессионизм придерживается деформированной оптики и деформированного изображения действительности. Экспрессионизм противостоит природе, является в определенной степени "антиприродой", отказываясь от традиционных театральных приемов, он придерживается глубоко психологических и мистических тенденций. Для экспрессионизма характерна абстрактность и использование языка метафор и поэтических смыслов, таких как безумие, сумасшествие, болезненное состояние.

Среди художественных приемов экспрессионизма особое место занимает свет и контрастное освещение. Ж. Делез особенно подчеркивал, что

¹⁹ Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино// издательство "искусство", 1977г.

немецкая школа экспрессионизма выделяется особым вниманием к свету и игрой света и тени, в отличие от французской, где больше внимания уделяется движению²⁰. Декорации к фильмам экспрессионистов геометризированы, деформированы, крайне стилизованы и подчеркнуто далеки от реальности. С их помощью передается болезненное состояние главного героя, или же общий тон повествования. Распространена техника съемки с острого угла, так называемая "субъективная", "подвижная" камера. Часто наряду с контрастным освещением используется гротескное искажения пространства, а также нарисованные прямо на стенах тени, или же предметы интерьера. Игра актеров также подчеркнуто гротескна и экспрессивна, жестикуляция и мимика утрированы, эмоциональный накал передается через изобилие крупных планов.

2.2 "Калигаризм" как начало немецкого киноэкспрессионизма

Традиционно началом экспрессионизма в кино принято считать фильм Роберта Вине "Кабинет доктора Калигари", поставленный по сценарию Карла Майера и Ганса Яновица в 1920 году. Этот фильм являлся новаторским в своем жанре и стремился шокировать зрителя традиционными приемами экспрессионизма. Впервые перед зрителем открылся "мир сумасшедших", созданный с помощью стилизованных декораций и светотени. Сюжет фильма строится вокруг таинственного доктора Калигари, который использует сомнамбулу Чезаре для совершения преступлений. Главный герой фильма Франц проводит расследование ряда убийств, захлестнувших маленький город Хостенвилл и раскрывает тайну доктора, однако к концу фильма герой узнает, что сам Франц является сумасшедшим, а все произошедшее на экране плод его большой фантазии. Все персонажи фильма также являются пациентами клиники, а сам доктор Калигари предстает перед нами директором этой клиники, пытающимся излечить Франца от его безумия.

²⁰ Жиль Делез. Кино/ Издательство Ад Маргинем,- Москва, 2004

Таким образом, фильм закольцовывает повествования в рамки сумасшествия, так как реальный мир также оказывается сумасшедшим домом. После выхода фильма многие немецкие кинокритики не приняли фильм во многом из-за его художественного стиля. Так, фильм был осмеян сотрудниками журнала *Neue Schaubühne* за экспрессионистские притязания. Во Франции же, напротив, новаторство фильмов уже в 1922 г. было отмечено таким режиссером, как Рене Клер. В своей рецензии на фильм он пишет: *«И вот, вопреки догме реализма, которая, несмотря на редкие исключения, казалась нам непреступной, «Калигари» утверждает, что достойна интереса единственная истина — субъективная... Мы должны признать, что природа, подвергнутая переработке, по меньшей мере столь же выразительна, как и природа естественная. Декорации, свет, игра актеров, сами их лица — искусственное сочетание всех этих компонентов образует некое целое, где интеллект, к собственному удовольствию, чувствует себя хозяином . Таким образом Рене Клер сформулировал главное достижение "Кабинета доктора Калигари" для мирового кинематографа, а именно - привнесение в кино экспрессионистской тенденции ухода от натурализма в пользу предельной субъективности.*

Эта зловещая и темная история в духе Гофмана во многом выполняла ту же функцию, что и антивоенная проза Ремарка. Через зловещий и кровожадный образ Калигари сценаристы Яновиц и Майер заклемили немецкое милитаристское правительство, бросавшее солдат в горнило Первой мировой войны. Помимо стилистического новаторства и выдающейся художественной ценности, фильм также представляет собой едкую и злую социальную сатиру. Один из сценаристов фильма Ганс Яновиц, с самого начала войны служивший офицером пехотного полка, вернулся с фронта убежденным пацифистом, ненавидящим власть, которая послала на

верную смерть миллионы людей. Он понимал, что неограниченная власть — зло уже само по себе²¹.

В образах Калигари и Чезаре скрыты антивоенные и революционные мотивы фильма, транслирующие главный тезис Яновица и Майера: "неограниченная власть - есть высшее зло". Чезаре - лишенное свободы воли и собственного голоса орудие в руках власти, он в равной степени и преступник, и жертва, Калигари - власть, без раздумий бросающая людей на погибель. Вновь через метафоры проявляется рефлексия над бессмысленной кровавой баней Первой мировой войны, Чезаре является метафорой потерянного поколения. Люди, брошенные в топку войны, как и он были вынуждены творить жестокость во имя выживания, что в конечном итоге отняло у них их жизни, их свободу. Также как и "потерянное поколение" Чезаре столкнулся с инструментом государственного насилия и принуждения, которое в фильме олицетворяет доктор Калигари.

"Кабинет доктора Калигари" способствовал качественно иному восприятию кинематографа. Фильм ускорил процесс вхождения кино в число общепризнанных, независимых видов искусств. Политические и социальные мотивы "Калигари" отражали общий тон настроения немецких художников - экспрессионистов того времени. О социальной составляющей творчества экспрессионистов французский историк и теоретик кино Жорж Садуль писал: *«Экспрессионизм... сначала появился как альтернатива импрессионизму, который все больше и больше скатывался к целостной картине «пассивного впечатления... Основной упор они делали на содержании искусства, на его воспитательных функциях, искали в нем новую гуманистическую истину и своими произведениями выражали протест против буржуазного порядка, стерильного и со времен кайзера Вильгельма безнадежно устаревшего. Позже они восставали против войны:*

²¹ Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино// издательство "искусство", 1977г.

экспрессионизм стал составной частью пацифистского движения. Он был устремлен только против. Против войны, против жестокости, против буржуазии. Человек виделся экспрессионистами только как «буржуа» (так сказать, конформист) или «не буржуа». Но сами они всегда представляли буржуазию, пусть и с «кризисным сознанием». Они понимали, как нестабильно общество, в котором жили, и искали лазейку, которая им виделась то в самоизоляции, то в бунте против нее»²².

Визуальные приемы, использованные в "Кабинете доктора Калигари" во многом сформировали художественный язык киноэкспрессионизма. Многие кинокритики и теоретики кино, в частности Рудольф Курц в своей книге об экспрессионизме, отмечали особенности использования светотени и специфической организации пространства и декораций в фильме. "Калигари" предпринял попытку совместить в одно органическое целое декорации, актеров, свет и действие. «Фильмы должны стать ожившими рисунками» - таков был девиз художника - экспрессиониста Германа Варма, работавшего над созданием декораций к фильму. Декорации "Калигари" превратили материальные объекты в символическую орнаментальную систему, которая, в свою очередь, подчинила себе пространство, придав ему условный характер.

Достигалось это при помощи нарисованных теней и мелких деталей, вступающих во взаимодействие со световыми эффектами, а также зигзагообразных, нарочито геометризованных изображений, ломающих традиционные правила перспективы. Таким образом, пространство то уменьшалось до плоской поверхности, то увеличивало свои параметры. Зигфрид Кракауэр называет такой прием «стереоскопическим микрокосмом». Экспрессионистская орнаменталистика, стремясь показать мир глазами безумца, предопределила все визуальные решения в фильме. Живые, движущиеся фигуры актеров оказываются вписаны в этот мир косых

²² Жорж Садуль. том 4 // Всеобщая история кино. Том 3 = Histoire générale du cinéma. Tome 3. Le cinéma devient un art - L'avant-guerre, Denoël, 1950-1975. — Москва: Искусство, 1958

печных труб, окон и дверей, кажутся органичным его продолжением. *"Исполнитель роли Калигари Вернер Краус сам кажется призрачным фокусником, который блуждает среди сотканной им паутины линий и теней, а Чезаре — Конрад Фейдт,— крадущийся вдоль стены, чудится ее порождением"* ²³. Декорации во многом диктуют манеру актерской игры, позволяя исполнителем главных ролей полностью с ними слиться.

Рудольф Курц в своей книге "Экспрессионизм и кино" и Лотта Эйснер в "Демоническом экране" отмечают глубокую смысловую и метафорическую роль, которую выполняют искривленные пространства и косые линии в фильме. Косые линии в декорациях настраивают зрителя на принципиально иное восприятие фильма, способствуют качественно иному отклику в его душе. Их функция - нагнетание состояния беспокойства, паники и ужаса, которые должны передаться зрителю. В рамках такого кинематографического языка смена ракурсов отходит на второй план. *"Кажется, что темные клиновидные проемы дверей и кривые окна с разбухшими рамами разъедают стены домов. Подобно каббалистическим знакам, по земле тянутся зигзагообразные линии, треугольники и черные круги, задавая смутные контуры мостовой; темные ромбы на стенах домов на самом деле являются нарисованными тенями; белые звезды и цветочные орнаменты — это тоже всего лишь нарисованные отсветы скрытых от зрителя уличных фонарей. Подобно ночному кошмару, со всех сторон наступает чувство ужаса и страха перед грядущими событиями"* ²⁴.

Эйснер также отмечает антропоморфизм и персонификацию предметов мира экспрессионизма. Этот мир перегружен метафорами, она разрастается, смешивая людей и объекты, в качестве примера Эйснер приводит декорации к другому видному образцу немецкого экспрессионизма фильму "Голем"(1920), где дома и улицы таинственных пражских кварталов

²³ Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино// издательство "искусство", 1977г.

²⁴ Лотта Эйснер "Демонический экран" Rosebud Publishing ; Пост Модерн Текнолоджи (М.), 2010г.

отождествляются с едва уловимыми, покрытыми туманом гримасами, двери и окна превращаются в зевающие, или кричащие пасти. Экспрессионисты работают вопреки законам статики, исключительно с образами представления, что и приводит к искривленным линиям и определяет всю специфику их художественного языка. *«Это характерно именно для образов представления — изображать вещи так, как будто на них смотрят сверху по диагонали; дело в том, что с этой точки зрения пропадает значительная часть сбивающих с толку наложений, которые при взгляде спереди нарушают обзор и предметную ясность образа»*²⁵.

"Кабинет доктора Калигари" генерирует большое количество метафор, важных для понимания психологического состояния послевоенной Германии. Фильм показывает два противоборствующих полюса: тирании и свободы. Тиранию олицетворяет Калигари, сомнамбула Чезаре - лишенное свободы воли орудие убийства, прямая метафора "потерянного поколения". Кракауэр отмечает, что вводя мотив гипнотического, Майер и Яновиц предвосхитили появление на политической арене Германии Гитлера, "загипнотизировавшего" немецкую нацию, метавшуюся между свободой и тиранией. Образ свободы, противостоящей тирании, многим критикам виделся в сценах, связанных с ярмаркой и народными гуляниями. *«...Этот противоположный полюс представляет собой пластические элементы, сконцентрированные вокруг ярмарки - ярмарки с ее рядами палаток, осаждающей их пестрой толпой и разнообразными увеселениями... Для взрослых ярмарка - это возвращение в детство...Благодаря этому возвращению в детство взрослый человек изо всех сил пытается обуздать и подавить хаос»*²⁶. Фильм можно истолковать как попытка бегства от тирании при полной невозможности представить хотя бы смутные контуры свободы,

²⁵ Георг Марцинский. Метод экспрессионизма в живописи. Искусство современной Европы. Выпуск 1. Пб., Academia, 1923.

²⁶ Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино// издательство "искусство", 1977г.

неслучайно реальный мир, в котором на самом деле существуют герои оказывается сумасшедшим домом - одна из самых сильных метафор фильма, символизирующая стыд "потерянного поколения" перед вчерашним днем, и отчаяние и страх перед днем грядущим.

Форма, в которую создатели "Калигари" облачили свои идеи, также как и смысловая нагрузка фильма, оказала сильное влияние на развитие немецкого киноэкспрессионизма. Прежде всего это любовь к павильонным съемкам, которая определила важную роль архитектуры в немецком экспрессионизме. "Калигари" стал первым в длинном ряду стопроцентных павильонных фильмов. Это объясняется тем самым "бегством от реальности" художников-экспрессионистов, вместо того, чтобы фиксировать, существующие ландшафты и пейзажи, они предпочитали перевоссоздавать реальность, повелевать искусственным миром, нежели зависеть от действительности. Самозаточение в студии было не только техническим, но и художественным приемом, отражающим бегство от реальности, и от самих себя. Это обстоятельство объясняет важнейшую роль архитектуры в эстетике экспрессионизма. *«Дело чрезвычайной важности- понять ту значительную роль, которую сыграл архитектор в развитии немецкого кино»²⁷*, в художественном стиле, которых так много ставит на визуальное, иначе быть и не могло, ведь, как было сказано выше, фасады домов, комнаты, окна, трубы были не просто фоном, но и выполняли важную смысловую функцию.

Игра света и тени - другой любимый прием экспрессионистов, мастерски использованный в "Калигари". Он используется, например, в сцене одного из убийств, совершенных Цезаре, зритель не видит сцену убийства, видит лишь тени, падающие от фигур. Позднее этот прием станет одним из самых узнаваемых маркеров немецкого экспрессионизма, так, практически полностью на игре света и тени построен фильм "Усталая смерть", а также несколько сцен из культового "Носферату". Французский

²⁷ The film till now: a survey of world cinema. P Rotha - 1967 - Spring books , p. 180

прозаик Жан Кассу приписывает немцам изобретение "волшебной световой игры в павильоне", а американский критик Гарри Алэн Потамкин считает световые приемы в немецком фильме "огромным вкладом в мировой кинематограф". Зигфрид Кракауэр, в свою очередь, видел истоки увлечения киноэкспрессионизма светом в творчестве Макса Рейнхарда и его театральной постановки драмы Зорге "Нищий", декорации к которой создавались при помощи световых эффектов. Рудольф Курц писал, что *«Свет вдохнул душу в экспрессионистские фильмы»*.

Кабинет доктора Калигари сделал уникальную попытку соединить в единое целое декорации, актеров, свет и действие, которая открыла новый тип структурной организации фильма, который, начиная с "Калигари", прочно утвердилась на немецком экране. Для описания этого явления Рота ввел термин "павильонный конструктивизм". Лионель Ришар пишет: *После Первой мировой войны преодоление натурализма захватило и кино. Оно не только отходит от простого воспроизведения реальности, считавшегося неотъемлемым от самой техники киносъемки; источником подлинного кинематографического искусства и его автономности становится отказ от театральных приемов и разработка оригинальных средств выражения. Достоинство таких фильмов, как «Кабинет доктора Калигари» (1919) и «С утра до полуночи» (1920), заключается именно в том, что их авторы обратились к кинематографу как к особому виду искусства. Декорации, свет, движение камеры, игра актеров образуют некий синтез, воплощая субъективное видение мира²⁸*

²⁸ Ришар Лионель. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв. — М.: Республика, 2003.

2.3 Тираноборческий пафос немецкого киноэкспрессионизма

Тема тираноборчества, заданная "Калигари", была актуальной для всего немецкого кинематографа 1920-х годов. Эта была эпоха развития на экранах историй о человеческих страстях и первобытном страхе. Хаос виделся страшной альтернативой ужасу и бесчинству тирании, отсюда вытекает главный мотив немецкого экспрессионизма 1920-1924-х гг. - показ мучительных метаний немецкой души между тиранией и хаосом. В 1922 году выходит картина Фридриха Вильгельма Мурнау "Носферату", поставленная по роману Брэма Стокера "Дракула". Сюжет фильма строится вокруг клерка, которого посылают с рабочим визитом к графу Орлоку (Носферату), который, обитая где-то в глуши карпатских лесов, хочет уладить свои дела. Путешествие клерка по этим лесам, где все затянуто мрачнейшей пеленой тумана, где много волков и хищных птиц, пугающих лошадь, оказывается невинной прелюдией к тем злоключениям, которые ждут его в замке Носферату. На следующий день после приезда клерк блуждает по пустым комнатам и подземельям, стараясь найти хозяина, пока, наконец, случайно не находит его в саркофаге. Там он лежит, как труп, с широко раскрытыми глазами на ужасном лице. Носферату - вампир, а вампиры днем спят. Ночью это чудовище подбирается к спящему клерку, желая выпить его кровь. Но в это же время Нина, молодая жена клерка, просыпается в Бремене с именем супруга на устах. Носферату тотчас же отступает от облюбованной им жертвы. Этот телепатический феномен, по мысли сценариста фильма Хенрика Галеена, доказывал сверхъестественную силу любви²⁹. Клерк спасается бегством, а вампир Носферату, который становится воплощением моровой язвы, покидает свой замок и пускается в странствия. Всюду, где ступает его нога, кишат крысы, а люди падают замертво. Носферату поднимается на палубу отплывающего корабля - команда умирает, а корабль без капитана плывет по воле волн. Наконец, Носферату добирается до

²⁹ Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино// издательство "искусство", 1977г.

Бремена, где и встречает Нину: по замыслу Галеена, этот символический эпизод свидетельствовал о том, что гибельные чары Носферату не могут побороть того, кто бесстрашно выступит им навстречу. Нина не бежит от вампира, а, простерев руки, любезно приглашает Носферату войти в ее комнату. И тут происходит чудо: всходит солнце и вампир растворяется в воздухе.

Адаптацией романа для переноса его на большой экран занимался сценарист Хенрик Гаален, внесший в сюжет ряд изменений и дополнив его своими собственными идеями. Несмотря на то, что "Носферату" имеет во многом схожую с "Калигари" тематику, фильмы очень отличаются друг от друга по форме. Это связано с тем, что художественное видение Мурнау, которого Лотта Эйснер называет *"величайшим режиссером, которого знала Германия"*³⁰, не сводилась к декоративной стилизованности, в отличие от полностью снятого в павильоне "Калигари". Эстетические начала киноэкспрессионизма Мурнау сочетал с величием природных пейзажей, что в итоге давало одни из самых захватывающих визуальных образов, которые может предложить немецкое кино этой эпохи.

Венгерский критик Бела Балаш наиболее точно описал красоту художественных приемов Мурнау и оператора "Носферату" Арно Вагнера, он пишет, что *«по сценам "Носферату" пробежал знобящий холод судного дня»*³¹. Этого эффекта режиссер добивался за счет использования кадров негатива, которые изображали карпатские леса. В фильме лес предстает перед зрителем массой белых деревьев на черном фоне. Подобная техника светотени используется в сцене прибытия графа Орлока в Висборг, зритель наблюдает за кораблем, рассекающим фосфоресцирующие волны. Если в "Калигари" визуальные приемы и своеобразная орнаменталистика пространства выполняют ряд важных художественных функций, то в

³⁰ Лотта Эйснер "Демонический экран" Rosebud Publishing ; Пост Модерн Текнолоджи (М.), 2010г.

³¹ Бела Балаш "Видимый человек. Очерк драматургии фильма". М., 1925

"Носферату" они служат лишь одной цели - нагнетание ужаса на аудиторию. Образ тирана стоит в центре другого видного представителя немецкого киноэкспрессионизма начала 1920-х годов, фильма "Доктор Мабузе, игрок", поставленного Фрицем Лангом в 1922 году. Несмотря на то, что к моменту выхода "Мабузе" фильму Роберта Вине было всего два года, персонаж Калигари уже успел стать своего рода архетипом, собирательным образом тирана, наделенного неограниченной властью. Параллели между центральными персонажами ленты видны невооруженным взглядом, тот же беззастенчивый и выдающийся ум, охваченный жадной безграничной властью.

Фильм повествует о блестящем криминальном уме, который, вместе со своей преступной группой, держит общество в постоянном страхе. Доктор Мабузе наделен способностью гипнотизировать облюбованную жертву, в чем проявляется еще одно сходство с Калигари, и ускользает от закона, поскольку всякий раз появляется в новом облике. Единственный, кто догадывается о его существовании это прокурор доктор Венк, замысливший поймать таинственного злодея. Венк находит себе способную помощницу в лице обедневшей графини Тольд. Мабузе действует рука об руку со своей рабски преданной любовницей, танцовщицей Карой Кароцца. По ходу фильма Мабузе влюбляется в графиню Тольд, похищает ее, разоряет ее супруга, а сидящей в тюрьме Каре велит отравиться, что она и делает из любви к нему. В дальнейшем Мабузе, наконец, удается загипнотизировать Венка, тот готов покончить с собой, мчится в машине с бешеной скоростью к опасной каменоломне, однако полиция поспекает вовремя и спасает Венка. Он ведет полицейских к дому Мабузе. Они осаждают дом, убивают приспешников Мабузе и освобождают графиню. Самого Мабузе находят через несколько дней в подвале, где печатались фальшивые деньги. Мабузе заболел буйным помешательством.

Несмотря на явные отсылки к Калигари, в фильме Ланга Мабузе предстает живым человеком, имеющим четкую мотивацию своих действий,

тогда как у Калигари мотивы власти весьма абстрактны, что, с учетом экспрессионистской стилизованности, делает его таким бездушным чудовищем. Лотта Эйснер отмечает различие этих героев, несмотря на общий тип тирана, помешанного на власти. *«...этим «преступным гением» движет жажда власти и азарт, появляющийся в процессе шахматной игры, в которой место фигур занимают живые люди...Этот доктор Мабузе впадает в депрессию, когда его покушения срываются; он напивается, празднуя свой триумф. Короче говоря, это не совсем бездушное чудовище...»*³². Таким образом, фильм Ланга выводит на новый уровень образ тирана в немецком кино 1920-х годов, тиран начинает видится не как некая безликая, иррациональная сила, но как человек, готовый пойти на все, ради достижения собственных целей. Трансформация образа тирана в немецком киноэкспрессионизма важная примета в контексте переживания нацией послевоенных годов.

Фильм последовательно придерживается экспрессионистской эстетики, будь то стилизованное изображение улиц, или притон с нарисованными на стенах тенями. Кроме визуальных приемов экспрессионизма фильм говорит со зрителем о тирании, которая виделась немецким художникам 1920-х годов судьбой и роком немецкого народа. Мабузе - продолжатель дела Калигари, однако он превосходит его многоликостью и тотальностью своих действий, он везде и одновременно нигде, Зигрфрид Кракауэр отмечает, что фильм полон едкой и злой социальной сатирой, центральной темой которой является предчувствие неизбежности и тотальности тирании. Кракауэр пишет: *«Ланг хотел изобразить общество, которое целиком состоит из неразоблаченных Мабузе. В фильме доктор Мабузе - вездесущая угроза, которую невозможно точно локализовать, но это как раз и свидетельствует о том, что общество живет при тираническом режиме. А режим этот таков, что каждый боится каждого, потому что каждый*

³² Лотта Эйснер "Демонический экран" Rosebud Publishing ; Пост Модерн Текнолоджи (М.), 2010г.

может оказаться глазами или ухом тирана. »³³. Как и в случае с Калигарии в фильме полностью отсутствует даже малейший намек на свободу, режиссер дает понять, что на место Мабузе, после его поимки, неизбежно придет новый тиран - тезис, формирующий лейтмотив немецкого кино 1920-х гг., предчувствующего наступление тотальной тирании.

Фильмы, подобные "Кабинету доктора Калигарии", "Носферату", "Мабузе" являются зеркальным отражением своего времени, они не могли появиться в 1910-х и тем более не могли появиться в 1930-х годах. Как и в случае с немецкой литературой этой эпохи, подпиткой для кинематографа служит переживание травматического опыта войны и мрачные предчувствия грядущих дней, сулящих неизбежную диктатуру. Выдающиеся памятники культуры эпохи творили представители того самого "потерянного поколения", именно они своими работами примиряли немецкий народ с действительностью, все их творчество, тот язык, которым они общались со своим зрителем был сформирован на фронтах Первой мировой войны.

Подобно Ремарку, Майеру и Яновицу, Фриц Ланг также имел за плечами военный опыт. 12 января 1915 года он записался на фронт добровольцем. Участвовал в боях в России, Галиции, Румынии и Италии, был трижды ранен и неоднократно отмечен наградами. В 1918 году после очередного ранения был признан негодным к военной службе и демобилизован в чине лейтенанта. Мрачные предчувствия наполняли фильмы Ланга на протяжении всего немецкого этапа его творчества, будь то фильмы о Мабузе, криминальная драма "М", или же знаменитая антиутопия "Метрополис". В 1933 году Ланг возвращает историю доктора Мабузе на экран, поставив картину "Завещание доктора Мабузе". Социальная сатира в этом фильме стала еще более едкой и злободневной, Ланг, воскресив своего злодея, наделил нового Мабузе чертами Гитлера, однако фильм был

³³ Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино// издательство "искусство", 1977г.

запрещен в Германии цензурой. Вскоре после этого Ланг покинул Германию и начал свою карьеру в США.

С наступлением в Веймарской республике относительной экономической стабильности в конце 1920-х гг., спрос публики на пессимистические картины пошел вниз. Кинематографу в Германии пришлось искать новый язык и новые средства выразительности. Культура Германии 1920-х гг. была сильно зависима от социально-политической обстановке в стране. Все выдающиеся достижения в сфере искусств были плодом рефлексии народом болезненного опыта прошлого, печальных последствий Первой мировой войны. 1920-е гг. встретили Германию гиперинфляцией, безработицей, экономическим и социальным кризисом. Все эти факторы вызывали чувства тревоги, страха перед завтрашним днем, беспомощности у немецкого народа, упаднические настроения, царившие в обществе, нашли отражение в немецком экспрессионизме и антивоенной прозе начала 1920-х гг.

Мрачный мир экспрессионизма, апеллирующий к внутренним переживаниям и чувствам человека, перестал соответствовать духу времени в период относительной экономической стабилизации второй половины 1920-х гг. В искусствах произошел крутой поворот от эстетики экспрессионизма и романтизма к новой эстетике. В свои права постепенно начала вступать "Новая вещественность" (Neue Sachlichkeit)- течение, противостоящее экспрессионизму и романтизму, охватывающее кино, музыку, литературу, живопись. *«... Начинается другая эпоха — эпоха возвращения к порядку, отмеченная в литературе и живописи явлением, именуемым Новой Объективностью: Феликс Берто, известный германист межвоенного периода, весьма убедительно охарактеризовал эту тенденцию как холодный порядок...»*³⁴

³⁴ Ришар Лионель. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв. — М.: Республика, 2003.

³⁴ Arnold Schönberg .Harmonielehre. (Wien 1911; 3. Auflage 1922).

Одним из основных режиссеров, выступавших с позиций "новой вещественности" был Георг Вильгельм Пабст. "Новая вещественность" в кино предлагала отойти от стилистики экспрессионизма и поднимать в кино реальные социальные проблемы, предлагая при этом пути их решения. Начинается постепенный переход к реализму, создаются так называемые "каммершпиле" (камерные драмы), местом их действия были городские улицы, торговые лавки и квартиры, а героями - ремесленники, мелкие торговцы, служащие с их повседневными жизненными проблемами (фильм Ф. Ланга "Последний человек" 1924г.) При попытке примирить экспрессионизм и "новую вещественность" начинают создаваться первые крупнобюджетные картины, нацеленные на самую широкую аудиторию. Наиболее яркий пример - культовый фильм Фрица Ланга "Метрополис" (1927) , однако и другие работы мастера ("Город ищет убийцу") , также как и многие фильмы Пабста ("Ящик пандорры" 1926) не отказываются полностью от стилистики экспрессионизма.

Таким образом, во второй главе работы была дана характеристика основных стилистических особенностей немецкого киноэкспрессионизма. Целью, которую ставили перед собой режиссеры - экспрессионисты являлся перенос на экран эмоций страха, беспомощности и тревоги, завладевших немцами в послевоенные годы. Искусственный и мрачный мир, созданный экспрессионистами на экране является метафорой "потерянного поколения" и олицетворением страха перед грядущим днем. Самозаточение режиссеров в студии было не только техническим, но и смысловым приемом, отражающим бегство от реальности, и от самих себя. Такая связь художественных приемов экспрессионизма с социальными кризисами в стране неслучайна, ведь большая часть режиссеров и сценаристов экспрессионистских фильмов имела непосредственный военный опыт. По сути, они и были тем самым "потерянным поколением"

Фильм "Кабинет доктора Калигари" и в смысловом, и в техническом плане стал отправной точкой киноэкспрессионизма в Германии. Фильм задал

мотив бунта против тирана, актуальный для целого поколения художников - экспрессионистов Германии. Фильм удивил зрителя своим откровенно революционным и антигосударственным посылом. В образы главных героев сценаристы картины Карл Майер и Ганс Яновиц заложили злободневную и едкую сатиру на государство, использующее людей как орудие для достижения собственных целей, главный тезис фильма утверждается как: "неограниченная власть - есть высшее зло".

Фильм Роберта Вине породил целую плеяду последователей, мной были рассмотрены тираноборческие мотивы в сюжетах немецкого экспрессионистского кино. Такие фильмы как "Доктор Мабузе" Ланга, или "Носферату" Мурнау продолжают пацифистскую линию, начатую немецкой антивоенной прозой и характерную для всего немецкого экспрессионизма в целом.

ГЛАВА 3. "ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ" В ЖИВОПИСИ XX ВЕКА

3.1 Специфика немецкого экспрессионизма в живописи

Как и в случае с кинематографом, образ потерянного поколения в изобразительном искусстве наиболее полно нашел отражение в эстетике экспрессионизма, ведь на экспрессионизм в изобразительном искусстве, как и на экспрессионизм в кино, сильно повлияло переживание Первой мировой войны. Здесь также находят отражение темы страдания, одиночества, страха и беспомощности "маленького человека" перед лицом катастрофы глобального масштаба. Значительное место в творчестве экспрессионистов занимают антивоенные мотивы, поскольку многие художники-экспрессионисты имели непосредственный опыт участия в войне. Экспрессионизм как течение в европейском искусстве возник как болезненная реакция на страшные вызовы, с которыми столкнулась цивилизация в XX веке. Этимологически слово "экспрессионизм" происходит от латинского слова *expressio* - «выражение», своей задачей экспрессионизм видит не только воспроизведение реальности, но и выражение внутреннего мира художника, его страхов и эмоций. Неслучайно потрясение от пережитого на войне обрело именно эту художественную форму, и неслучайно экспрессионизм стал первым модернистским течением, в полной мере проявившимся в кинематографе.

Травмированное войной "потерянное поколение" апеллировало в своем творчестве совершенно особыми художественными средствами выразительности, ранее мы могли видеть это при разборе кинематографа эпохи экспрессионизма. Для экспрессионистов превыше всего субъективность творческого акта, принцип выражения преобладает над изображением³⁵. Эстетизму и натурализму художники - экспрессионисты, в виду глубокой субъективности своего искусства, противопоставляли средства прямого эмоционального воздействия на аудиторию, передавая чувства беспомощности, страха, тревоги, разочарования. Частое

³⁵ Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина— М.: ИМЛИ РАН, 2005

распространение имел мотив боли и крика. Экспрессионизм очень сильно вписан в социальный контекст, и словно зеркало отражает те эмоции, которые пробуждали в человеке ужасы XX века.

В основу художественного языка экспрессионистов лег принципиальный отказ от подражания природе и категорическое неприятие эстетики импрессионизма. Герварт Вальден, главный редактор журнала *Der Sturm*, издававшегося в Германии в 1910—1932 гг. и являвшимся одним из главных изданий немецких и австрийских экспрессионистов, писал, что экспрессионизм - это искусство, придающее форму глубинному внутреннему опыту, центральной темой которого является отказ от подражания природе, ибо *«подражание — художественным произведениям или природе — искусством быть не может»* - уточняет Вальден в предисловии к каталогу Осеннего салона, организованного им в Берлине в октябре 1913 г. Далее он описывает художественный процесс как выражение глубинного Я художника: *«Художник пишет лишь то, что открывается его глубоко личному внутреннему переживанию, что является выражением его души; все преходящее для него лишь символический образ; ставка в этой игре — жизнь; тому, что запечатлевает в нем внешний мир, он дает выражение, идущее изнутри. Он вынашивает свои видения, свои сокровенные образы, а они ведут его за собой»*³⁶.

Таким образом, искусство экспрессионизма привнесло крайнее преодоление натурализма, через высвобождение и своего рода апологию "Я". Внутренний мир художника начал выплескиваться на картины экспрессионистов, возводя в культ авторское самовыражение и максимальное обнажение скрытых эмоций. Об этом самовыражении пишет, в том числе, и крупнейший представитель музыкального экспрессионизма австрийский композитор Арнольд Шенберг в своем «Учении о гармонии»

³⁶ Ришар Лионель. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв. — М.: Республика, 2003.

(1911), *«художник не ищет возможности передать то, что другие считают прекрасным, а стремится к самовыражению...»* там же он указывает на *«отречение от аристотелевского мимесиса, подражания природе как основы натурализма и его производного — импрессионизма...»*³⁷ как на главное достижение новой волны авангардных художников.

История немецкого экспрессионизма начинается с объединения "Мост" (1905-1913), группы немецких художников, выступивших предвестниками экспрессионизма в Германии. Основателями арт-группы выступили на тот момент студенты Дрезденской технической школы, а в будущем видные представители немецкого экспрессионизма в живописи Фриц Блейль, Эрнст Людвиг Кирхнер, Эрих Хеккель и Карл Шмидт-Ротлуф. Стоит отметить, что с началом войны Кирхнер, Хеккель и Шмидт-Ротлуф отправились добровольцами на фронт, так что и антивоенные мотивы, выработанные в результате непосредственного военного опыта имели место в их творчестве. Вместе они выработали целую теорию немецкого экспрессионизма, прежде всего это касалось намеренно упрощенного эстетического арсенала арт-группы, связанного с краткими, сокращёнными до самого существенного формами, деформированными телами, светящимися, «сытыми» красками, нанесёнными широкой кистью плоскими мазками и часто обведёнными жёсткой линией контура. Широко использовалась контрастность различных красок, чтобы увеличить их «свечение», усиливающее воздействие на зрителя³⁸. Эстетические решения "Моста", связанные с нарочитым упрощением форм во многом роднят их с течением фовизма. Также стоит снова упомянуть журнал "Штурм", основанный в 1910г. Гервартом Вальденом, и внесший существенный вклад в распространение идей и художественных принципов экспрессионистов в Германии.

³⁷ Arnold Schönberg .Harmonielehre. Wien 1911; 3. Auflage 1922.

³⁸ Expressionismus: eine deutsche Kunstrevolution. D Elger, IF Walther - 1988 - Benedikt Taschen Verlag

Экспрессионизм неразрывно связан с ощущением кризиса, будь то экзистенциальный кризис невозможности самореализации, социальный кризис, или же кризис целого поколения, брошенного в бойню Первой мировой войны. Именно потому говоря о немецком экспрессионизме необходимо отметить, что ключевую роль в его формировании сыграли исторические условия. Экспрессионизму удалось сформировать новую систему прямого, "ударного" воздействия на зрителя, читателя, или слушателя. Нарочитая субъективность экспрессионистского искусства создавала некое подобие прямого диалога между автором и зрителем, художник открывал свой внутренний мир, делал это ярко и эпатажно. Неслучайно, что значительная часть антивоенного искусства нашла свое отражение именно в экспрессионистской форме.

Поколение экспрессионизма проповедует приход нового человека, оно склонно к пацифизму, часть художников была крайне ангажирована политически: Людвиг Рубинер, Рудольф Леонхард, , Иоганнес Р. Бехер, активисты, группирующиеся вокруг Курта Хиллера и его издания «Циль». Политическую ангажированность и революционные мотивы творчества экспрессионистов мы уже могли видеть на примере сценариев Карла Майера. По мнению Л. Ришара *«Ни один «изм» XX в. не был так тесно переплетен с личными и общественными конфликтами своего времени, как экспрессионизм, ни один из них не пытался углубиться в самую суть противоречий, с тем чтобы их преодолеть»*³⁹.

3.2 Образ "потерянного поколения" в творчестве Отто Дикса

Политическая ангажированность и антивоенный пафос работ экспрессионистов был неслучаен, ведь многие художники через свои работы выражали эмоции относительно своего собственного военного опыта. Одним из таких художников был Отто Дикс, фронтовые впечатления которого легли в основу его творчества. Самой крупной его работой является триптих

³⁹ Ришар Лионель. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка /

"Война", заставляющий зрителя прочувствовать моральную и физическую боль солдата Первой мировой войны. Эстетикой экспрессионизма он проникся, приехав на обучение в Дрезден, один из главных очагов экспрессионизма Германии той поры и родина художественной группы "Мост". Как и многие художники его поколения, с началом войны Отто Дикс отправляется на фронт добровольцем. Война сильно повлияла на творчество художника, во многом заняв центральное место на его картинах. *«В многочисленных рисунках и гуашах он запечатлевает свои апокалипсические переживания, воплощая их в образах, исполненных страстной патетики»⁴⁰*. Пишет в ярко выраженной эмоциональной манере, использует интенсивный цвет, часто изображает на своих полотнах солдат, или самого себя в образе солдата ("Автопортрет в облике солдата", 1914)

Отто Дикс артиллеристом и пулеметчиком на передовой прошел войну целиком, получил множество серьезных ранений и отравление газом, после возвращения с фронта жил и работал в Дрездене и Берлине. В период с 1927-1933гг. преподавал в Академии художеств в Дрездене. По стилистике своего творчества Дикс был довольно необычным явлением в немецком экспрессионизме. Картины Отто Дикса являются ярким примером соединения новой вещественности с экспрессионистской стилистикой, это проявляется в соединении остро социальной тематики с тенденциями экспрессионизма. Можно сказать, что в его творчестве проявились моменты, не характерные группы "Мост" и традиционного немецкого экспрессионизма в целом. Одной из таких черт явилось преобладание натурализма и гротеска над философским обобщением в его графических циклах и живописных триптихах⁴¹, в то время как главным тезисом "Моста" было решительное преодоление натурализма.

⁴⁰ Otto Dix. O Conzelmann, O Dix - 1959 - Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster

⁴¹ Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. с.196

Несмотря на тяготение к символизму и экспрессионистской эстетике, Дикс всегда оставался сторонником воспроизведения реальности. В отличие от антивоенной экспрессионистской поэзии, пацифизм Дикса имел более жесткие нравственные основы, Анри Барбюс писал: *«Тот, кто из своей головы и сердца исторг эти картины ужаса, развернув их перед нами, спустился в самую глубокую бездну войны, поистине великий немецкий художник, наш друг и брат Отто Дикс создал в свете ярких молний апокалипсический ад действительности»*. Сам Дикс так же неоднократно обращал внимание, что целью его творчества было максимально натуралистическое воспроизведение собственного военного опыта- *«я хотел показать вещи такими, какими они были на самом деле»*⁴². В изображении войны Дикс не всегда следовал исключительно экспрессионистской стилистике, в цикле гравюр "война" художником с пугающей натуралистичностью изображен суровый быт немецких солдат.

В качестве примера можно привести гравюру " Пулеметчики на Сомме. Ноябрь 1916", гравюра изображает немецких солдат пулеметной дивизии, в которой служил сам Дикс, вероятно эта картина была навеяна собственными воспоминаниями художника. Солдаты спускаются с холма, усыпанного телами павших. Лица солдат напоминают черепа, художник как бы говорит, что в любую секунду они могут присоединиться к своим павшим товарищам. Подобно антивоенной прозе Ремарка, Дикс показывает мир, где смерть буквально повсюду, сопровождает каждый шаг солдат. "Смерть везде" - это по сути и есть лейтмотив антивоенных работ Отто Дикса, в свой фронтовой период творчества он последовательно придерживается наставления, данного Ницше художникам: *"Изображать страшные и спорные вещи есть инстинкт воли и величия художника, он не должен бояться этого"*

Особенности изображения смерти - еще одна вещь о которой необходимо упомянуть, говоря о творчестве Дикса. Смерть в его работах

⁴² Otto Dix: Leben und Werk. F Löffler, O Dix - 1982 - openbibart.fr

принципиально изображается, лишенная всякой героичности и эстетики, смерть на войне у Дикса - не героичная, она бессмысленная. Страх и бессмысленность - ключевые ощущения, которые, по замыслу художников, должны вызывать у зрителя немецкое антивоенное искусство. Мотив солдатского страха перед неотвратимой смертью и чувство бессмысленности войны - то, что без сомнения роднит Дикса с немецкой антивоенной прозой. Убитые у Дикса предстают брошенными, разлагающимися, непохороненными. То и дело на работах художника появляются агонизирующие, умирающие солдаты в последние мгновения жизни, то самоубийца, не выдержавший ужасов фронта, то бытовые сцены солдат, окруженных телами погибших товарищей, смерть успела стать для них чем-то обыденным, банальным, на войне смерть стала частью их каждодневного опыта(гравюры «Рукопашная схватка», «Смерть сапёра на посту», «Летом 1916», «Подвод, близ Пильке, «Самоубийство» и др.)

В целом фронт на гравюрах Дикса напоминает изображение ада, но только не ада из религиозных книг, а реального ада на земле, рукотворного. Наиболее полно это ощущение передается в гравюре «Штурмовики во время газовой атаки», призрачные фигуры солдат в противогазах с пустыми глазницами, протягивающие к зрителю руки, вероятно олицетворяют саму смерть, происходящее на гравюре не воспринимается как реальность, а солдаты не воспринимаются как живые из плоти и крови люди. Наиболее экспрессивной из фронтовых работ Дикса является «Умирающий солдат» («Sterbender Soldat», 1915). На картине крупным планом изображено изувеченное, окровавленное лицо солдата. Из-за цветовой гаммы зрителю не сразу удастся зафиксировать изображенное на полотне. Также в ярко выраженной экспрессионистской стилистике выполнена картина "Окопы", "Позиционная война", автопортреты в образе солдата и Марса. Образ штурмовика в противогазе появляется вновь в главной работе Дикса - триптихе "Война", на центральной части мы видим солдата в противогазе, окруженного мертвыми телами и человеческой плотью. Эта работа -

символический центр творчества Дикса, художник констатирует тот факт, что смерть перестает быть трагедией, и становится обыденностью перед лицом такого катаклизма, каким явилась Первая мировая война. Дикс лишает смерть героического ореола, низвергает до уровня обыденности и представляет нам в самом неприглядном свете. В триптихе война видна ориентация на традицию старых алтарных картин начала XVI в., в том числе Босха, Грюневальда и Кранаха Старшего⁴³, об этом говорят цветовые решения, принятые Диксом в этой картине, колорит выполнен в напряженной, "огненной" гамме. В других работах художника, например в триптихах «Большой город» (1927-1928), полотне «Окоп» (1923), «Семь смертных грехов» можно увидеть использование подчеркнуто контрастных цветов.

Разумеется антивоенное видение мира, предложенное работами Отто Дикса, в частности дегероизация смерти не могла встретить поддержки в Германии после прихода к власти национал-социалистов. Уже в 1933 году Дикс был удален из Прусской академии искусств, в 1934 году ему было запрещено выставляться, его искусства было объявлено "дегенеративным", "вырожденческим" и "подрывающим немецкий дух", в 1937 году его полотна демонстрировались на выставке "Дегенеративного искусства". Судьба даже заставила его вновь взять в руки оружие, в 1945 в возрасте 53 лет Дикс был призван в Фольксштурм, однако воевал всего несколько дней, он попал во французский плен и год провел в городе Кольмар в лагере для военнопленных. Этим биографическим событием была вдохновлена его работа "Автопортрет в образе военнопленного"⁴⁴. Внутренняя эволюция Дикса в годы после Второй мировой войны заставила его сделать еще один поворот в творчестве, военные сюжеты заменились религиозными. В эти годы выходит целая серия картин на религиозные темы, такие как «Воскресение Христа» и «Большое Распятие».

⁴³ Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008

⁴⁴ Otto Dix: Leben und Werk. F Löffler, O Dix - 1982 - openbibart.fr

В третьей главе были проанализированы особенности немецкого экспрессионизма в живописи, эстетические основы которого были во многом заложены художественной группой "Мост". Были приведены высказывания последователей этого направления в искусстве таких как Герварт Вальден, главный редактор журнала "Штурм" и композитор Арнольд Шенберг, которые видели глубинную миссию экспрессионизма в освобождении и своего рода апологии внутреннего "Я" художника. Художественный язык экспрессионистов во многом был сформирован бунтом против натурализма и импрессионизма.

Образ "потерянного поколения" в немецкой живописи XX века очень полно и ярко проявился в творчестве Отто Дикса. Художественный стиль Дикса сочетал в себе как традиции экспрессионистского видения мира, так и эстетические принципы новой вещественности, особенно это видно в его графическом цикле "Война", где для художника принципиально важно показать зрителю пугающе реалистичную, шокирующую действительность фронта. В традиции реалистичного показа ужасов войны Дикс выступает своего рода продолжателем дела Франсиско Гойи и его цикла гравюр "Бедствия войны", цель художника - показ преступной бессмысленности и одиозности военных действий. Был проанализирован мотив смерти на гравюрах Дикса, общий тон работ говорит о присутствии смерти везде, она буквально поджидает солдат на каждом шагу. Сама смерть лишена всякого героизма, Дикс сводит в смерть в разряд обыденного и повседневного.

Фронтальная тематика работ Дикса облачалась и в экспрессионистскую стилистику, наиболее экспрессивные антивоенные работы Дикса - триптих "Война", картины "Окопы", "Позиционная война", "Смерть солдата". Видны отсылки Дикса к собственному военному опыту (гравюра «Штурмовики во время газовой атаки», а также автопортреты в образе солдата и военнопленного).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из проделанной работы можно сделать следующие **выводы**:

1) появление образа "потерянного поколения" в немецкой культуре вписывается в общий антивоенный контекст искусства Германии 1920-х годов. Переживание военного опыта подпитывало немецкую культуру, явилось отправной точкой пацифистских тенденций в литературе, кино, живописи. Культура Германии этой эпохи была сильно зависима от социально-политической обстановке в стране. Все выдающиеся достижения в сфере искусств были плодом рефлексии народом болезненного опыта прошлого, печальных последствий Первой мировой войны. факторы социального и экономического кризиса вызывали чувства тревоги, разочарования, страха перед завтрашним днем, беспомощности у немецкого народа, упаднические настроения, царившие в обществе, нашли отражение в немецком экспрессионизме и антивоенной прозе начала 1920-х гг.

2) Немецкая антивоенная проза сделала поворот к судьбе человека на войне. В центре внимания Ремарка - простые солдаты, чей быт он изображает с пугающей реалистичностью. Мотив возвращения героев с фронта играет особую роль в прозе Ремарка. Проблематика невозможности возвращения к мирной жизни стоит в центре романа "Возвращение". Нашлось место в творчестве Ремарка и мрачным предчувствиям относительно будущего Германии.

3) В полной мере тематика "потерянного поколения" проявилась в экспрессионистской живописи и киноэкспрессионизме. Художники и режиссеры - экспрессионисты как правило отражали в своем творчестве собственный фронтовой опыт, поскольку художественный язык экспрессионизма, апеллирующий эмоциями безумия, страха, беспомощности, болезненного состояния сознания прекрасно ложился на антивоенный посыл полотен Дикса, или фильма "Кабинет доктора Калигари".

4) Немецкий киноэкспрессионизм начавшийся с фильма "Кабинет доктора Калигари", привнес в немецкое кино революционные и антивоенные

сюжеты. Впервые применив ряд важных для становления киноэкспрессионизма визуальных приемов, "Кабинет доктора Калигари" также ввел тираноборческий, пацифистский посыл, который был подхвачен другими видными немецкими режиссерами той эпохи. Условно до 1924 года тираноборческий пафос был сквозной темой немецкого кино, проходящей через картины Ф. В. Мурнау ("Носферату") и Ф. Ланга ("Доктор Мабузе, игрок").

5) Образ "потерянного поколения" наиболее полно проявился в антивоенных работах Отто Дикса. Сочетая в своем творчестве традиции новой вещественности и стилистики экспрессионизма, Дикс показывает ужасы фронта со всей пугающей реалистичностью. В своем знаменитом графическом цикле "Война" для Дикса важен максимальный натурализм в показе ужасов войны, смерть на войне у художника лишена всякого героического ореола, она бессмысленна, и в этой бессмысленности смерти Диксу видится чудовищное преступление.

Итоговый вывод данной работы можно сформулировать следующим образом: традиция пацифистского опыта рефлексии над военными событиями в немецком искусстве имеет богатую историю и проявляется в самых различных формах. Традиция реалистичного изображения ужасов войны нашла отражение как в немецкой антивоенной литературе, так и в живописи 1920-х годов. По сути этот натурализм - это то, что роднит прозу Ремарка и гравюры Дикса, схожее видится и в декларации войны как бессмысленного, лишеной всякой героичности преступления, которое роднит роман Ремарка "На западном фронте без перемен" с циклом гравюр Дикса "Война". Другой аспект этой рефлексии, роднящий литературу "потерянного поколения" уже с кинематографом заключается в мрачных предчувствиях тоталитарного будущего Германии. Романы Ремарка "Возвращение" и "Черный обелиск" пропитаны авторской диагностикой нарастающего в стране психоза, связанного с укреплением в обществе радикально правых, имперских настроений. В кинематографе это то явление,

которое Зигфрид Кракауэр назвал движением "от бунта к раболепству". Ярким примером фильма, диагностирующим преобладание тоталитарного поведения в немецком обществе является фильм Фрица Ланга "Доктор Мабузе". В этом фильме Ланг является своеобразным продолжателем той линии мрачных предчувствий, которую мы видели в прозе Ремарка. Я возвращаюсь к цитате Кракауэра, писавшего, что Ланг показал мир "нераскрытых Мабузе", общество глубоко больное тоталитарной идеологией.

Совершенно другое видение тематики "потерянного поколения" можно проследить в деформированной оптике немецкого киноэкспрессионизма. Искусственный и мрачный мир, созданный экспрессионистами на экране является прямой метафорой "потерянного поколения". Находясь в противостоянии с натурализмом, немецкий киноэкспрессионизм ввел традицию своеобразного "бегства от реальности" в немецком искусстве, обозначил тираноборческий мотив и позволил сгенерировать ряд важных для понимания культуры послевоенной Германии метафор, транслируя главный посыл антивоенного искусства: "неограниченная власть - есть высшее зло".

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1) Бела Балаш "Видимый человек. Очерк драматургии фильма". М., 1925.
- 2) Георг Марцинский. Метод экспрессионизма в живописи. Искусство современной Европы. Выпуск 1. Пб., Academia, 1923.
- 3) Гинзбург Л. Из немецкой поэзии. Век X — XX. М., 1979.
- 4) Жиль Делез. Кино/ Издательство Ад Маргинем,- Москва, 2004.
- 5) Жорж Садуль. том 4 // Всеобщая история кино. Том 3 = Histoire générale du cinéma. Tome 3. Le cinéma devient un art - L'avant-guerre, Denoël, 1950-1975. — Москва: Искусство, 1958.
- 6) Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино// издательство "искусство", 1977г.
- 7) История Германии : учебное пособие : в 3 тт. / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю. В. Галактионова I — М.: КДУ, 2008.
- 8) История немецкой литературы. Новое и новейшее время/ред. Дмитриева Е.Е., Маркина А.В., Павлова Н.С.//М.:РГГУ, 2014
- 9) Лотта Эйснер "Демонический экран" Rosebud Publishing ; Пост Модерн Текнолоджи (М.), 2010г.
- 10) На западном фронте без перемен. Возвращение: романы: пер. с нем./Э.М. Ремарк - В. Кондратьева. М.: Худож. лит, 1988
- 11) Праздник, который всегда с тобой. Э Хемингуэй, М Брук - 1966 - Прогресс.
- 12)Пронин В.А. История немецкой литературы: Учеб, пособие. — М.: Университетская книга; Логос, 2007. — 384 с.
- 13) Ришар Лионель. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв. — М.: Республика, 2003.
- 14) Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина— М.: ИМЛИ РАН, 2005.

- 15) Черный обелиск. Э. М. Ремарк - М.: АО "Вита-Центр, 1992
- 16) Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008.
- 17) Arnold Schönberg .Harmonielehre. Wien 1911; 3. Auflage 1922.
- 18) Der Fall Remarque. «Im Westen nichts Neues»: Eine Dokumentation. Leipzig, 1992.
- 19) Expressionismus: eine deutsche Kunstrevolution. D Elger, IF Walther - 1988 - Benedikt Taschen Verlag.
- 20) Hiller K. Begegnungen mit «Expressionisten» // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen.
- 21) Otto Dix. O Conzelmann, O Dix - 1959 - Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster
- 22) Otto Dix: Leben und Werk. F Löffler, O Dix - 1982 - openbibart.fr
- 23) Owen C.R. Erich Maria Remarque: A Critical Bio-Bibliography. Amsterdam, 1984.
- 24) Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbess. Aufl. Stuttgart, 1992.
- 25) Remarque EM. Ein militanter Pazifist. Texte und Interviews 1929-1966. Köln, 1994.
- 25) The film till now: a survey of world cinema. P Rotha - 1967 - Spring books.