

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**  
**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ**  
**ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**  
**ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**  
**«САНКТ – ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ**  
**УНИВЕРСИТЕТ»**  
**(СПбГУ)**

**Институт философии**

**Кафедра культурологии, философии культуры 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:

**Экспрессионизм в Германии: трансформация романтизма в искусстве  
модерна**

По специальности – 033000 Культурология

Специализация – «Культура Германии»

Выполнила студентка:

**Гудкова Мария Алексеевна**

Научный руководитель:

д. ф. н., проф. **Акиндинова**

**Татьяна Анатольевна**

\_\_\_\_\_ (подпись)

Санкт-Петербург

2016 г.

## Содержание

|   |    |
|---|----|
| <b>Введение</b> .....   | 2  |
| <b>Глава 1. НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ</b> .....  | 9  |
| 1.1 Основные вехи романтического движения.....  | 9  |
| 1.2 Главные идеи и положения романтической эстетики.....  | 12 |
| <b>Глава 2. ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ГЕРМАНИИ</b> .....   | 27 |
| 2.1 Основные вехи художественного движения.....   | 27 |
| 2.2 Главные идейные искания и основные положения эстетики экспрессионизма.....  | 30 |
| <b>Глава 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНТИЗМА В ИСКУССТВЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ТЕЧЕНИЙ ИСКУССТВА</b> ..... | 45 |
| 3.1 Романтизм и экспрессионизм как отклики на кризис культуры и «гибель искусства».....                                 | 45 |
| 3.2 Романтизм и экспрессионизм как протест против главных канонов классического искусства.....                          | 49 |
| 3.3 Романтизм и экспрессионизм как новая религиозная вера в спасение мира и человека.....                               | 52 |
| 3.4 Свобода и новаторство как главные принципы художественного творчества романтиков и экспрессионистов.....            | 59 |
| 3.5 Общность художественных методов и приемов романтизма и экспрессионизма.....   | 65 |
| 3.6 Схожесть исторического фона развития и организационной структуры художественных течений.....                        | 71 |
| <b>Заключение</b> .....   | 75 |
| <b>Список литературы</b> .....  | 79 |

## Введение

«Идя по этому пути, я пришел, наконец, к тому, что ощутил беспредметную живопись не как перечеркивание всего прежнего искусства, но только как необычайно важное первичное разделение старого ствола на две главные ветви, необходимые, чтобы оформилась крона зеленого дерева. Более или менее отчетливо я понял это уже давно и всегда огорчился, когда слышал суждение, будто я хотел ниспровергнуть старую живопись. Такого ниспровержения я не усматривал в своих работах никогда: я чувствовал в них только внутренне последовательный, в высшей степени ограниченный и неизбежный дальнейший рост искусства»<sup>1</sup>, - такие слова говорил выдающийся художник экспрессионизма В. Кандинский, желая менее всего представить свою живопись, как разрыв с прошлым и, наоборот, подчеркнуть преемственность и связь в развитии художественной культуры.

В ходе общей человеческой истории и истории искусства, в частности, случаются особые переходные и переломные моменты, в течение которых перестраивается сознание людей, рушатся и меняются основные моральные ценности и ориентиры, происходит пересмотр, казалось бы, навсегда устойчивых и безоговорочных традиций. Пожалуй, в истории искусства сходу можно назвать три главных эпохальных слома, отразивших изменение мироощущения людей, их взглядов на функции и роль художественного творчества: Эпоха Возрождения, эпоха романтизма и искусство авангарда конца XIX – начала XX. Новое искусство всегда пыталось осмыслить происходящее в кризисные периоды истории, претендовало на роль не отдельного художественного стиля, но нового мировосприятия, отражающего все тревожения и сомнения личности, оказавшейся на стыке эпох, полном неустойчивости и опасений перед грядущим. Несомненно, что каждая новая «революция» сознания (в отдельности, сознания

---

<sup>1</sup> *Н.В. Пестова. Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. - 2010. С. 298*

художественного) транслировала некоторые черты предыдущей; зачастую адепты одного грандиозного перелома претендовали на полный разрыв со всеми предыдущими достижениями, что не всегда было правомерным, но нередко усматривали и констатировали и непосредственную связь в развитии искусства, наследование заложенного предшественниками, свою преемственность.

Русский философ Н. А. Бердяев настаивает на такой мысли, что в кризисные периоды истории, полные ощущений застоя и бездуховности в искусстве, культура всегда романтична в своем противостоянии цивилизации, а лучшие люди эпохи всегда романтики<sup>2</sup>. Более того, философ говорит и о том, что в периоды кризиса в искусстве всегда ощущается дерзновенная жажда творчества и новизны<sup>3</sup>. Так романтизм, возникнув в обстановке общественного брожения и напряжения всех духовных сил немецкого народа, явился очень противоречивым явлением, претендующим на роль универсального взгляда на мир, нераздельно сплавил в жерле своей эстетики вековые традиции прошлого и свежие начала нового. В романтической эстетике разрабатывались не сугубо специфические особенности романтического искусства, но и вместе с тем общие законы искусства. В эстетических субъективных высказываниях романтиков в форме относительных истин отражались открытые и разработанные впервые в романтизме объективные черты и свойства искусства. Важным делом для искусства XIX и XX столетий стало овладением не частностями романтизма, но всем, что было в нем задумано, всеми его перипетиями и высокими точками развития.

Романтизм, тем самым, представлял собой некий «протоавангард», и его традиции получили свое дальнейшее развитие в искусстве авангарда, и прежде всего в экспрессионизме, как наиболее близком по духу, главным

---

<sup>2</sup> Н.А. Бердяев. Воля к жизни и воля к культуре // Смысл истории. – М.: «Мысль», 1990. С. 170

<sup>3</sup> Н.А. Бердяев. Смысл истории. – М.: «Мысль», 1990. С.137

убеждениям и художественным целям течению искусства. Поэтому, искусство экспрессионизма было необходимо и ожидаемо. Эстетика романтизма полна его предчувствием, подготовив для него такие основные идеологические пункты, как концепцию антиимитационной живописи, ритуальные формы поведения художника в обществе, заостренное внимание к бессознательному, фантастическому и мистическому. Экспрессионисты в своем творчестве никогда категорически не отрицали традиции искусства прошлого, сочетали свои притязания на новаторство с повышенным уважением к ним, нередко подчеркивая свою связь с предшествующей художественной культурой.

Тем самым, экспрессионизм, зародившись в атмосфере острого неудовлетворения состоянием современного ему искусства, взялся за выполнение намеченного и заветного, но недостигнутого в романтизме, проявил себя сполна в областях, оставшихся недоступными для романтиков. Экспрессионизм даже открыто именовали «вторым цветением романтизма», а также его «новым взрывом»<sup>4</sup>.

В книгах, посвящённых исследованиям романтизма и экспрессионизма, безусловно, наблюдается тенденция к сближению обоих течений искусства, однако подробного сравнительного анализа основных мировоззренческих положений, художественных методов и приемов не проводится, из чего автор дипломной работы заключает, что выбранная тема исследования не лишена новизны и актуальности. Сопоставление романтизма с экспрессионизмом, поможет, прежде всего, на взгляд автора, лучше понять сущность второго явления, полного противоречий, неопределенности и сложности (размытость границ экспрессионизма как художественного направления подчеркивается многими его исследователями). «Ведь старое время объясняет новое и наоборот»<sup>5</sup>, -

---

<sup>4</sup> *Ежи Теплиц*. История киноискусства 1895-1927, М.: Прогресс, 1968. С. 148

<sup>5</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. Под ред. *А.С. Дмитриева*. М., Изд-во Моск. Университета, 1980. С. 109

замечает романтический писатель и поэт Л. Тик, и, кажется, с его словами трудно не согласиться.

Таким образом, *цель* данной дипломной работы - проследить трансляцию и трансформацию основных положений романтической эстетики в искусстве экспрессионизма, что позволит еще раз непрекословно констатировать преемственную связь обоих течений искусства, а также зафиксировать общую логику развития западноевропейского искусства XIX – начала XX веков.

*Объектом исследования* в работе станет сопоставление основных положений эстетики романтизма и экспрессионизма. В качестве *предмета исследования* будут рассмотрены романтическое и экспрессионистское направления западноевропейского искусства.

Для достижения цели, автор данной работы ставит перед собой нижеследующие *задачи*:

- Охарактеризовать традицию романтизма, то есть показать на культурно-исторические причины возникновения и развития романтизма, а также дать характеристику основным положениям романтической эстетики, нашедшим отклик в творчестве экспрессионистов;
- Рассмотреть историко-культурные предпосылки зарождения экспрессионизма, его генезис, а также раскрыть главные мировоззренческие пункты художественного движения, созвучные с идейными принципами романтизма;
- Сопоставить соприкасающиеся эстетические пункты художественных течений, проследить эволюцию и преобразование романтических идей в художественном творчестве экспрессионистов;

- Обосновать закономерность родственной связи экспрессионизма с романтизмом.

*Хронологические рамки исследования:* исторический период между самым концом XVIII века, примечательный, прежде всего, Великой французской революцией (1789-94), и антинаполеоновскими освободительными войнами 1813-1815 годов, то есть времени активного существования и производства новых идей романтическим направлением искусства. Кроме того, исторический период между концом XIX века и приходом к власти в Германии национал-социалистической партии в 1933 году, в течение которого прослеживаются главные условия возникновения экспрессионизма, развитие и деградация его основных эстетических положений.

*Теоретико-методологическая база:* в поле исследования были введены, в первую очередь, такие крупные исследования в области романтизма, как труд советского литературоведа и критика Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии»; монография А. Б. Ботниковой «Немецкий романтизм: диалог художественных форм», в которой литература немецкого романтизма рассматривается как культурологический и эстетический феномен; монография советского и российского искусствоведа В.В. Ванслова «Эстетика романтизма», посвященная романтизму, как в истории искусства, так и в истории эстетики; монография отечественного филолога-германиста В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика», посвященная изучению романтизма как особого способа мистического мироощущения; книга под редакцией А. С. Дмитриева «Литературные манифесты западноевропейских романтиков», включающая в себя непосредственные выдержки из работ по эстетике самих представителей романтизма; издание «Эстетика немецких романтиков», подготовленное русским филологом и знатоком немецкой классики А. В. Михайловым. При изучении экспрессионизма были использованы следующие большие труды:

книга советского и российского искусствоведа В.С. Турчина «По лабиринтам авангарда», дающая энциклопедически полную характеристику рассматриваемого художественного направления; книга видного французского исследователя Л. Ришара «Энциклопедия экспрессионизма», сообщающая развернутую информацию об особенностях явления и творчестве его важнейших представителей. Кроме того, в ходе исследования были задействованы многочисленные немаловажные статьи, посвященные романтизму и экспрессионизму, учебные пособия по эстетике и истории искусств, а также некоторые работы самих художественных деятелей рассматриваемых направлений искусства.

В процессе работы над выбранной темой были привлечены следующие *методы исследования*: исторический для выявления сущностных характеристик рассматриваемых художественных явлений; компаративный для установления повторяемости некоторых моментов исторического и культурного фона, на котором протекало развитие романтизма и экспрессионизма. На основании диахронического метода в ходе исследования проводился анализ развития и трансформации основных эстетических положений романтизма в творчестве экспрессионистов. Диахронический метод был также дополнен синхроническим методом, что было необходимым в сравнительном анализе двух художественных явлений, выявлении взаимосвязей и противоречий между ними.

Структурно данная дипломная работа представлена тремя главами, подчиненными логике исторического развития и эволюции эстетических воззрений. В первой главе автором работы рассмотрена история формирования и главные мировоззренческие установки романтизма, во второй главе вышеназванное продублировано в отношении экспрессионизма, а третья глава включает компаративный анализ обоих художественных течений западноевропейского искусства. В заключении подведен итог и

сформулированы главные выводы, сделанные при сопоставлении основных черт исследуемых автором данной работы культурных феноменов.

## Глава 1. НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

«Весь романтизм — в движении к новому, в переходе, в динамике, которая осмысливается как разрушение и восстановление, как разрушение и строительство»<sup>6</sup>.

### 1.1 Основные вехи романтического движения

Рубеж XVIII – XIX веков в Европе был ознаменован началом и формированием на протяжении последующих двух столетий глобальной мировоззренческой революции, внутри которой и возникло литературно – общественное движение романтизма. Благодаря вышеупомянутому процессу затронутыми оказались все сферы сознания и деятельности, что в итоге привело к смене парадигм мышления и всей культуры в целом. Сущность данного переворота заключалась в утверждении в системе культурных ценностей Европы творческой свободы индивида и самоценности личности, исторического мышления и универсализма.

Как рубеж XVIII - XIX веков, так и после вся первая половина XIX столетия явились временами острейших социальных конфликтов, а именно Великой французской революции, последовавшими следом за нею социальными переворотами и войнами. Это было время, полное столкновений различных социальных и мировоззренческих позиций, само же мировоззрение того поколения людей было полно признаков юной зарождающейся культуры, с характерными ей метаниями, энтузиазмом, максимализмом и проекцией всего мира на себя.

При всей своей революционности романтическое мировоззрение не растеряло тесных связей с духовным контекстом своего времени. Истоки романтизма заключаются в воззрениях и идеях предшественников, таких как И. Гете, «И. Канта (о творческой активности субъекта и связующей роли эстетики в культуре), И. Фихте (о свободном самосознающем субъекте, постигающем себя через другого), просветительские представления о

---

<sup>6</sup> А.В. Михайлов. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков.- М.: «Искусство», 1987. С. 43

единстве чувства, разума и воображения и целеустремленности культурного творчества, сентименталистские – о культурной значимости чувственности»<sup>7</sup>.

Тем самым, романтики стояли у ворот новых, получивших права через Французскую революцию жизни и общества. «Они еще полны были ее иллюзий, ее гипербола, ее ожиданий и сверхожиданий, когда сама революция уже, собственно, кончалась и буржуазное общество, ею созданное, приобретало твердость очертаний, всему утопическому враждебных»<sup>8</sup>. Час романтизма явился часом, в который иллюзии смогли разогреться вновь и с новой силой, часом, продлившимся дольше своих законных пределов вплоть до современности.

Романтизм, как острая, но вследствие раздробленности общественной жизни Германии, замедленная реакция на события французской революции, был не только литературным, поэтическим движением, но претендовал на универсальность взгляда на мир, всеобъемлющий охват и обобщение всего человеческого знания. По словам советского и российского литературоведа В. М. Жирмунского, романтизм становится новой формой чувствования, новым способом переживания жизни<sup>9</sup>. Романтическое движение было отражением антибуржуазных, антипросветительских настроений эпохи; романтизм явился утопией, порожденной результатами Французской революции, несущей «в себе отрицание тех общественных буржуазных отношений, которые эта революция утвердила»<sup>10</sup>. Разочарование в возможностях познания бытия при помощи самодеятельности разума, толкали молодое поколения рубежа веков бросаться в объятия всему иррациональному. Далеким от главных очагов практического воплощения революционных идей вследствие государственной разобщенности, немецкие

---

<sup>7</sup> История эстетики: Учебное пособие / Отв. Ред. В.В. Прозерский, Н. В. Голик. – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011. С.262

<sup>8</sup> Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. – Л., «Художественная литература», 1973. С. 26

<sup>9</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. - СПб., Тип. Т-ва А.С. Суворина «Новое время» .1914. С. 13

<sup>10</sup> А. С. Дмитриев. Теория западно - европейского романтизма // Литературные манифесты западно - европейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. - М.: Изд-во Моск. ун- та, 1980. С. 10

романтики углублялись в теорию, из чего немецкому романтизму были присущи наибольшая философичность и мировоззренческая объёмность, мифологизм и мистицизм. «Так постепенно, на место прежнего насмешливого отношения ко всякой тайне выростала вера в таинственность мира, вера, что человек может в этой жизни проникнуть в тайны жизни бесконечной»<sup>11</sup>.

В силу уже упомянутых культурно-исторических причин, теоретическая идейная база романтического течения была тщательно проработана именно в среде немецких романтиков, более того, основные идеи, тенденции, эстетические воззрения нового мироощущения получили свою наибольшую проработку не в музыке, живописи, архитектуре, но в писательском труде. Первые литературные кружки писателей-романтиков оформились в Иене в 1798-1802 гг. и в Гейдельберге в 1805-1809 гг. Иенский романтический кружок состоял из братьев Фридриха и Августа Вильгельма Шлегелей – писателей и критиков, главных теоретиков движения, а также из таких поэтов и писателей, как Новалис, Вильгельм Вакенродер, Людвиг Тик. Одно время с ними в близких отношениях состояли философ Фридрих Вильгельм Шеллинг, а также теолог и моралист Фридрих Шлейермахер.

Существует несколько вариантов периодизации романтического движения, а также различные оценки вклада в общее развитие европейской культуры, проделанного разными школами романтизма. Здесь уместно обратить внимание на интерпретацию, предложенную советским литературоведом Н.Я. Берковским, что история немецкой романтики может быть разделена на два периода – расцвета и упадка. Согласно его точке зрения, расцвет идейной составляющей движения приходится на иенскую пору<sup>12</sup>. Поздний же романтизм, трансформировавшись в своеобразную моду на романтизм, свидетельствовал об идейном кризисе движения. «Пафос

---

<sup>11</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 27

<sup>12</sup> Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. С. 17

идейной целеустремленности сменяется настроениями пессимизма, сарказма, трагичности, вместе с тем отчуждение от реальности заставляет сосредоточиться на проблемах языка, выразительности формы, что привело к взлету художественного мастерства романтических авторов, к расцвету искусства романтизма в целом, хотя и ценой его самоизоляции от реальной жизни»<sup>13</sup>. Исходя из вышеуказанного, хотелось сосредоточиться и в дальнейшем ориентироваться в процессе изложения главных мировоззренческих позиций романтизма на теоретическую базу, выработанную писателями Йенской школы романтизма.

## 1.2 Главные идеи и положения романтической эстетики

Заводя разговор об основных мировоззренческих установках романтического движения, хотелось бы начать с проблемы несоответствия романтического идеала и действительности, а также непосредственно имеющей здесь место критики романтиками мещанства и филистерства. Резкая несовместимость возвышенного идеала с реальностью, а также непримиримое оппозиционно-критическое отношение к буржуазному обществу являются основными чертами романтического искусства, которые определяют всю систему его идейно-образных мотивов и художественных особенностей.

Несоответствие возвышенных чувств и стремлений художественно одаренных романтиков и грубой, прозаичной реальности было основной проблемой. Так, «романтики отчетливо сознавали свое враждебное отношение к хищническо - стяжательской, мещанско – филистерской жизни, свою чуждость миру чистогана и меркантилизма, подавляющему и уродующему человеческую личность»<sup>14</sup>. Примечательным здесь оказывается высказывание немецкого философа, писателя и поэта, одного из главных представителей и теоретиков романтического движения Новалиса:

---

<sup>13</sup> История эстетики: Учебное пособие / Отв. Ред. В.В. Прозерский, Н. В. Голик. С. 263

<sup>14</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. – М.: Изд – во «Искусство», 1966. С. 48

«Филистеры живут лишь обиденным, средства к жизни кажутся им ее единственной целью»<sup>15</sup>.

Французская революция не принесла желанных свободы, равенства и братства, но выкристаллизовавшийся буржуазный способ производства создал одностороннего и ущербного человека, с изуродованными непосильным трудом или же праздностью, жаждой обогащения душой и телом, невосприимчивого к красоте и искусству. Согласно точке зрения советского и российского искусствоведа и музыковеда В.В. Ванслова, романтики замечали противоречивость капиталистических отношений, в которых прогресс техники и науки не облегчал, но усугублял тяжесть человеческой жизни, приводил к горю и нужде большинства. Со своих противостоящих позиций к буржуазному обществу, романтики отвергали и искусство, ему служащее. Романтики нападают на пошлое и пустое, угождающее и тешащее богачей и вкусы буржуазной публики искусство. Критикуя положение искусства в буржуазном обществе, романтики подвергают критике и все буржуазные общественные отношения с их изменностью, пошлостью и прозаичностью. Все это является препятствием для развития человеческой личности и ее художественного таланта, рассудочность и механистичность уродуют людей и искусство, опустошая и принижая их духовно<sup>16</sup>.

Прозе буржуазной жизни романтики противопоставляют свой возвышенный гуманистический идеал, они мечтают о людях добрых и милосердных, чуждых корысти и зла, о единстве и братстве всего человечества, о гармонии человека с миром, о расцвете духовного богатства личности и реализации всех ее потенциалов, о жизни как свободе и счастье. В действительности же романтические стремления разбиваются о горе и рабство, духовную скудность и искривленность человеческой личности, что

---

<sup>15</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С. 48

<sup>16</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С. 49-52

становится причиной постоянного сетования романтиков на недостижимость идеала, на его нереальность в настоящем времени. «Душа моя стремится к чему-то неземному, что не дано никому из людей...невидимое небо пробуждает все предчувствия сразу, и радости, давно выплаканные, и невозможные наслаждения, и надежды, которым не будет исполнения»<sup>17</sup> («Странствия Франца Штернбальда», немецкий писатель - романтик Л. Тик).

Выступая против новых складывающихся вопреки замыслам великой революции общественно-экономических отношений, романтики отвергали и провозглашенную просветителями непоколебимую веру в рациональность, обращаясь следом за поколением «Бури и натиска» к чувственности, иррациональности, а также религиозности. Классицизм подвергался нападкам не только за его культ разума, но и за его аристократичность, рассудочный схематизм и догматизм, безжизненные каноны, тормозящие развитие творческой деятельности человека и искусства.

Непринятие существующей действительности, недовольство путями ее развития, разуверение в возможностях переустройства общества на разумных началах, а также наметившиеся еще у предшественников романтиков тенденции субъективизма и индивидуализма способствовали бурному росту эмоциональной составляющей в романтическом искусстве в сравнении с предыдущими эпохами. По мнению романтиков, искусство не является продуктом деятельности сухой формальной логики и анализирующего рассудка, но осмысленного чувства, идущего непосредственно от сердца к сердцу. Романтики противопоставили произвол эмоциональных переживаний обязательности рассудочных правил. Они были убеждены, что искусство, красота в целом не поддаются формально-логическому анализу, но нуждаются в поэтическом чувстве и душевной одаренности. Из таких положений берут истоки ценность новаторства и свобода творчества, протест против догматов в искусстве и логических классификаций. Немецкий

---

<sup>17</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 61

писатель-романтик В.Г. Ваккенродер следующим образом высказался на этот счет: «Но холодный рассудок ваш из имени красоты создает строгую систему и хочет принудить всех людей чувствовать по вашим предписаниям и правилам, сам ничего не чувствуя. Кто верит какой-либо системе, тот изгнал из сердца своего всеобщую любовь!»<sup>18</sup>.

В своем труде советский и российский лингвист и литературовед В. Жирмунский пишет, что мистическое чувство романтиков видит во всем конечном бесконечное, что это есть положительное чувство присутствия Бога в мире. Только чувством согласно воззрениям романтиков воспринимается божественность окружающего мира, не разумом. Закономерно, что в романтической эстетике искусство и творец его также наделяются особым ореолом таинственности и божественности. Искусство рассматривается, как выражение бесконечного в конечном, оно выступает тождеством чувственного и сверхчувственного<sup>19</sup>.

В связи с вышеизложенным, хотелось бы обратиться к теме богоизбранности романтической личности и миссионерской задаче романтического искусства. «Романтики осознавали себя не как эстетов, а как жрецов и проповедников, исполняющих высшую миссию, и верили, что благодаря их деятельности настанет Золотой век»<sup>20</sup>.

В своей книге «Эстетика романтизма» В.В. Ванслов замечает, что ни одно направление в истории искусства не пропело такого гимна действенной силе художественного творчества, как романтизм. Автор также подчеркивает, что иногда активность искусства даже безмерно раздувалась романтиками, в ней видели почти чудодейственную силу<sup>21</sup>. Романтики не принимают одного из главных принципов эстетики классического искусства – принципа «мимесиса» или подражания искусства природе. Они убеждены,

---

<sup>18</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С. 199

<sup>19</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 24, 36

<sup>20</sup> История эстетики: Учебное пособие / Отв. Ред. В.В. Прозерский, Н. В. Голук. С. 292

<sup>21</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С.152

что целью искусства не является дублирование действительности, но воздействие на зрителя, возбуждение в нем эмоций и пробуждение мыслей. В обязанность художника, таким образом, входит не простое воссоздание, но изменение и пересоздание природы. В романтической эстетике искусство расценивалось в качестве прямого выражения духовного, идеального содержания через предметный мир. Подчеркивалось творческое значение искусства, роль в нем эмоциональности и интуитивного начала заострялись, более того, подвергались критике абстрактный рационализм и поверхностный натурализм.

«Романтики, полагая, что художественная деятельность не завершается созданием произведения, что ее главный смысл – это творчество самого человека и нового, совершенного человечества, подчеркивали великую культурную и гуманитарную миссию искусства и многократно высказывались против концепции «искусства для искусства»<sup>22</sup>. Романтики преклонялись перед искусством, как перед миром, где душа человеческая находит спасение, свободы и духовного просветления, отрешается от земных сует.

Романтики не умаляли способности к творческому чувству в человеке, но, тем не менее, выделяли среди всей массы людей исключительных существ – художников и поэтов. Так, к примеру, Фридрих Шлегель замечает: «Тем, чем являются люди среди других созданий земли, тем являются среди людей художники»<sup>23</sup>. Новалис утверждает: «Истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении»<sup>24</sup>. Душа художника сливается с идеалом и противостоит продажной буржуазной реальности. В художнике сочетаются уникальность и универсальность, как и в искусстве в целом индивидуальное с общим. Таким образом, в искусстве мы можем

---

<sup>22</sup> История эстетики: Учебное пособие / Отв. Ред. В.В. Прозерский, Н. В. Голик. С. 281

<sup>23</sup> А. Б. Ботникова. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – М, 2005. С. 13

<sup>24</sup> А. Б. Ботникова. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. С. 13

наблюдать «святые прозрения людей, более чутких и глубоких, чем обыкновенные люди»<sup>25</sup>.

Процесс творчества обладал высшей ценностью, а романтическое искусство являлось особой субъективностью, особенной формой тождества души творца и мира. По мнению романтиков, адекватный способ постижения универсума заключается не в познании его рациональным путем, но восприятию конкретной реальности чувственно, духовно пронизательно. Огромную роль в этом процессе играет творческое воображение, позволяющее интерпретировать тайну универсума изнутри, а в дальнейшем выражение открывшегося образа мироздания на символическом языке искусства. «Было время, когда поэт и пророк значили одно и то же. Я и теперь не считаю эту мысль устаревшей»<sup>26</sup>, - утверждал Т.А. Гофман.

Взяв на себя ответственность, быть проводниками человечества в мир возвышенного и божественного, романтики нуждались в новых формах, приемах, художественных средствах выразительности и эффектах, чтобы донести открывавшиеся им тайнства людям. В связи с этим, перед романтиками остро встала проблема свободы творчества и независимости от форм официального академического искусства, от ложных традиций и догм классицизма. Художники романтизма были убеждены, что жанр, форма и стихосложение привольно отыскивается творческим воображением поэта, не приписывается ему извне раз и навсегда установленными догмами.

Выступая против рационалистических догм, романтики придерживались идеи свободы как права художника на поиски любых новых форм, вытекающих из содержания конкретного художественного произведения. Формы классического искусства рассматривались творцами романтического течения как механистические и признавались «мертвыми», идущими в разрез с идеалом органического развития. Романтики выдвинули

---

<sup>25</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С.73

<sup>26</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С. 169

мысль о бесполезности теоретических установок для творческой свободы художника, что в дальнейшем сыграло решающую роль в развитии искусства XX века. К примеру, у Новалиса идея свободы творчества и формы его выражения достигает такого радикализма, что превосходит некоторые крайние опыты современного искусства: «Рассказы без связи, однако с ассоциациями, как сновидения. Стихи на одном благозвучии и полные красивых слов, безо всякой связи и смысла. Истинная поэзия может в целом иметь аллегорическое значение и воздействовать косвенно, подобно музыке»<sup>27</sup>. В.М. Жирмунский также замечает на этот счет, что чем выше в душе поэта поднимались волны любовной радости или мистического общения с вечной радостью жизни, тем менее он обращал внимание на положительное содержание слов и логическую связь между ними<sup>28</sup>.

Стремясь к новаторству в искусстве, в поисках совершенства формы для воплощения своих универсалистских устремлений, романтики прибегали к эклектизму, использовали в своих произведениях различные стилизации и литературные мистификации, обращались к готическим, восточным, фольклорным и образам древней истории. Романтики «обращались к маргинальным языковым структурам, смешивали жанры и виды искусства, увлекались различными проявлениями индивидуальной и национальной характеристики, исторического своеобразия»<sup>29</sup>. Отсюда и идея взаимопроникновения и синтеза различных видов искусства для достижения максимальной экспрессии творчества. Расширяя границы, романтики верили, что таковая общность обогатит различные виды искусства, обогатит возможности одного искусства, его выразительные средства для отображения мира. Стремление к нивелированию метафизических границ между искусствами, выявлению единства их задач и общности содержания сказалось и в вопросе о жанрах. Романтики протестовали против

---

<sup>27</sup> Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. – Л., «Художественная литература», 1973. С.48

<sup>28</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 35

<sup>29</sup> История эстетики: Учебное пособие / Отв. Ред. В.В. Прозерский, Н. В. Голк. С. 284

классицистского учения о неизменности литературных жанров, выступали за их смешение и слияние их особенностей.

Затрагивая проблему поисков романтиками новых средств и приемов художественной выразительности, хотелось бы подробнее рассмотреть некоторые достижения, сделанные ими в этой области, которые сыграли наибольшую роль в развитии и плотно вошли в арсенал художественного языка последующих течений искусства, и в частности, искусства экспрессионизма. Прежде всего, хотелось подчеркнуть здесь значение романтической иронии и приема гротеска, а также связанных с ними, наиболее распространенных и содержательно нагруженных художественных образов.

Немецким критиком, писателем и философом Ф. Шлегелем еще на самой заре романтического движения был выдвинут эстетический принцип иронии, как романтического отношения к миру. «Мир как он есть, в его догматическом и общедоступном образе, во всех его прозаизмах и некрасивостях, романтическая ирония трактует из своего прекрасного далека, из мира возможностей, где скрываются поэзия, свобода и все остальное, что ценят люди»<sup>30</sup>. В иронии заключена вся полнота мировой жизни и через иронию эта полнота же держит свой суд над оторвавшимися от нее и притязающими на самостоятельность ущербными явлениями. При помощи иронии художник осмеивает вещи, кажущиеся самыми достойными и серьезными, но в сущности таковыми не являющимися. И таковое осмеяние является наиболее истинной формой отношения к действительности, поскольку «иронически высмеивая весь мир, художник поднимается над ним. Его ирония – условие его свободы. Его высшая свобода – в осмеянии самого себя и своих возвышенных идеалов»<sup>31</sup>. Романтическая ирония имела яркую антифилистерскую направленность, благодаря эстетическому принципу

---

<sup>30</sup> Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. С. 83

<sup>31</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С. 338

иронии романтики могли критиковать буржуазное общество. Принцип иронии открывал возможность для множества приемов в романтическом творчестве. Ирония романтиков соприкасалась с трагическим, становилась выражением безнадежного отчаяния художника, выказывала его разлад с миром. Вследствие этого, принцип иронии проявлялся не сугубо в насмешке, шутке и юморе, но также в гротеске, жестокой гримасе трагического смеха и сарказме. Одним из приемов романтической иронии стала парадоксальность; благодаря иронии, самое бесспорное и очевидное становилось загадочным и странным.

Романтическая ирония выворачивала мир наизнанку, делала его фантастическим и раздваивала. Ирония романтиков перерастала в фантастику, мир становился иллюзией и кажимостью, в нем могли происходить всякого рода чудеса, но о категории фантастики в эстетике романтизма мне бы хотелось сказать чуть позднее. В принципе романтической иронии отразились характерные противоречия романтизма, шутки романтиков не были невинны, но полны серьезности и горечи отрицания обывательской жизни, идущей вразрез с их высокими идеалами.

Художественной манерой выражения и стилистическим приемом передачи иронического отношения к реальности, как я отметила уже выше, у романтиков стал гротеск. Романтики художественно заостряют дисгармонию современного им человека и мира в целом. Гротеск особенно очевиден при изображении романтиками физического и духовного уродства – главных символов зла в их категориях безобразного и ужасного. Также для подчеркивания разлада действительности романтики прибегают к образам двойников, когда герой чувствует свою раздвоенность, одновременно кажется себе и самим собой и чем-то чуждым и противостоящим. Таким приемом романтики подчеркивали раздвоенность и обесчеловечность современной им действительности. Эстетическое значение приобретает в романтизме шизофренический симптом, использующийся для

характеристики враждебной человеку сущности мира. Романтики используют также идейно-образный мотив тени, чтобы еще более подчеркнуть противоречивость человека; показать, что человек распадается не только духовно, но даже физически. Для критики мещанской действительности и буржуазного общества романтики часто использовали образы автоматов. По мнению художников романтизма «капиталистическое производство, государство, армия превращают человека в механизм, ибо делают его из самоцели средством достижения чуждых ему целей, лишают его свободы и сводят его деятельность к слепому выполнению по существу автоматических функций»<sup>32</sup>. В механистическом обществе бездушным становится и искусство, порожденное им. Вообще мир в целом нередко изображается романтиками как совокупность ужасов и кошмаров. Одним из основных художественных приемов романтиков становится изображение мира полным помешательств, убийств и привидений. Все вышеперечисленные приемы романтического искусства были продублированы художниками модерна.

Несоответствие желанного и обывательского мироустройства, критическое отношение к такой картине действительности, свои чаяния о мире чудесного и возвышенного романтики выражали при помощи фантастики и мистики. «Искусство удивлять приятным образом, умение представить предмет чужим и все же знаком и притягательным, и в этом и состоит романтическая поэтика»<sup>33</sup>. «Обыденному придается высший смысл, привычному таинственный вид, знакомому достоинство незнакомого, конечному видимость бесконечного»<sup>34</sup>, - эти высказывания Новалиса как нельзя лучше описывают роль эстетической категории фантастики для романтиков.

---

<sup>32</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С. 88

<sup>33</sup> Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. С. 45

<sup>34</sup> Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. С. 45

Романтическая эстетика отводила вообще большую роль воображению и фантазии; воображение призвано было творчески пересоздать действительность, выявить ее скрытую сущность, поэтому в стремлении показать обыденное в непривычном свете романтики единодушны. По причине этого, искусство художников немецкого романтизма тяготело к иносказательности, мифологической форме и фантастике.

Характерными жанрами немецких романтиков стали фантастическая повесть, фантастическая новелла и сказка, в которых воображение творца чувствовало себя наиболее раскованным. Как замечает В. Жирмунский, мир чудесен для романтиков, мир предстает в качестве сказки, отсюда и понятно, что свое ощущение мира романтикам удобнее всего было выражать в форме сказки и других фантастических жанрах литературы<sup>35</sup>. Фантастика была излюбленным принципом освоения действительности художниками романтизма, в художественной практике она могла быть тесно связана с гротеском, гиперболой, сказкой, иметь форму капрично или же литературного мифа. Принцип фантастики отражал неприятие существующей действительности, поиски реализации романтического идеала и ощущение невозможности этой реализации<sup>36</sup>.

Фантастика признавалась в качестве эстетической категории, наиболее соответствующей выражению романтического мироощущения полного ощущений абсурдности и запутанности жизненных отношений. Зачастую фантастика служила средством для художественного выражения подвластности человека роковым, сверхъестественным силам, недоступным нашему постижению. Фантастика связана с «романтикой кошмаров и ужасов», которая наиболее проявилась в творчестве таких писателей, как Л. Тик, Т.А. Гофман и А.Арним. Другой же вид, положительной и доброй фантастики был также обусловлен неприятием существующего мира, связан

---

<sup>35</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 179

<sup>36</sup> А. Б. Ботникова. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. С. 51

с поисками гармонии и идеала за его пределами, в области фантазии и чистого вымысла. Такой вид фантастики наиболее проявился в жанре литературной сказки. Мир сказки являлся прекрасной, но недостижимой идиллией, был не тем, к чему можно и необходимо стремиться, но лишь условным идеалом, подчеркивающим несовершенство окружающего.

Произведения романтиков полны постоянных метаморфоз, переходов из фантастического в реальность и наоборот. Фантастика, сказка вторгаются в повседневную жизнь, превращая бытие то в страшную фантазмагорию, то в игру воображения. Подобные художественные переходы отражали сложную динамику и путаницу мира, раскрывавшегося художнику. Таким образом, в романтизме «фантастика выступает не только как форма бегства от действительности в область мечты и чистой выдумки, но и как средство проникновения в сложность и запутанность мира»<sup>37</sup>.

В данной главе автором дипломной работы рассмотрены далеко не все характерные особенности и принципы романтического течения в искусстве, а лишь те из них, что были наиболее восприняты потомками романтиков и плотно вошли в общемировую художественную практику, в частности стали образцовыми для творчества экспрессионистов. Ниже хотелось бы еще раз суммировать вышеизложенное, заострив внимание на выработанном романтиками как источнике вдохновения для дальнейших художественных течений в искусстве.

Прежде всего, в свете сказанного важно, что центром нового миропонимания романтиков стала идея природы как жизни, универсального саморазвивающегося организма. Объектом познания становится сама жизнь, но процесс ее, обособляя части, наблюдать извне невозможно. Бытие постигается только через помещение субъектом внутрь себя всей целостности мира и постижение его через самое себя, то есть переживание

---

<sup>37</sup> А. Б. Ботникова. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. С. 61

жизни вообще посредством жизни собственной. Активной стороной сознания стало понимающее переживание, которое включило в себя иррациональное, механизмы бессознательного, творческое воображение, что позволило воспринять рационально немислимое. Художественный творец становился медиумом между человеческой сущностью и универсумом, поэзия, по мнению романтиков, давала истинное и объективное знание действительности. Романтическая поэзия рассматривалась в качестве совершенного способа познания, а также ключа к спасению и совершенствованию человеческой сущности и мира целиком<sup>38</sup>. «Мне кажется, что я заседаю во всемирном комитете общественного спасения»<sup>39</sup>, - писал Новалис о Иенском сообществе романтиков.

Тем самым, осознание продуктивной самостоятельности и абсолютности в постижении мира дало творцам романтизма веру в свои силы и универсальность собственной интерпретации мироустройства, что стимулировало на принятие ответственности не только за себя, но и за судьбы мира. Романтики пытались стереть границу между действительностью и творчеством, чувствовали себя пророками и даже демиургами, веря в преобразующую силу искусства, в его практическую действенность. Так высоко оценив «Я» и внутренний мир человека, так сказать, пропев гимн отдельной личности и ее творческой потенции, романтики, естественно, выступали и за предоставление полнейшей свободы для ее самовыражения. Они ратовали за свободу от догм и законов в художественном творчестве и искусстве, призывали к новаторству, поиску новых способов и приемов художественной выразительности, эклектизму и синтезу различных видов искусства.

Мысль романтиков о бесполезности теоретических установок для свободного творчества и искусства стала ценнейшей находкой, стержнем

---

<sup>38</sup> История эстетики: Учебное пособие / Отв. Ред. В.В. Прозерский, Н. В. Голик. С. 264-266

<sup>39</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 157

эстетики дальнейших художественных течений. Более того, придавая огромное значение иррациональному началу в познании бытия, романтики признавали важность и ценность бессознательной деятельности в творческом процессе. «Поэт воистину творит в беспамятстве. Он представляет собою, в самом действительном смысле, тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира. Поэт упорядочивает, связывает, выбирает, измышляет, и для него самого непостижимо, почему именно так, а не иначе»<sup>40</sup>, -говорит на этот счет Новалис. Данное положение, выдвинутое творцами романтизма, опять-таки оказалось резонным и правомерным для художников XX столетия, открыв широкие возможности для творчества.

Кроме того, признание романтиками ценности категории безобразного, привнесение его в искусство для расширения представления о мире, более адекватного изображения его противоречивости и многообразия также стало очень ценным для дальнейшего развития искусства. «Романтическая эстетика, ломая стереотипы классической эстетики, утверждавшей господство красоты и как содержания и как формы, выдвинула тезис об эстетической привлекательности безобразного и как характеристики жизни мироздания»<sup>41</sup>. Эстетическая категория безобразного расширила запас художественных образов романтиков, пополнив их, например, идейно-образными мотивами тени, двойников, автоматов, наполнив полотно романтического произведения кошмарами, убийствами, привидениями, шизофреническими мотивами. Вся вышеперечисленная художественная образность, как и приемы гиперболизации и гротеска были активно использованы и еще более тщательно проработаны творцами XX века, прежде всего экспрессионистами.

Тем самым, такие новые принципы романтизма, как ценность иррационального в мироощущении, признание ведущей роли

---

<sup>40</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. Под ред. А.С. Дмитриева. С. 95

<sup>41</sup> История эстетики. Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. С. 271-272

бессознательного в художественном творчестве, осознание необходимости свободы творчества и новаторства в поиске новых средств языка художественного выражения, вера в богоизбранность личности творца и миропреобразующую силу его художеств, протест против филистерства и механизации человеческой жизни и изящных искусств стали переломными для развития европейского искусства. Их влияние далее в работе будет раскрыто на примере одного из течений искусства XX века - искусстве экспрессионизма.

## Глава 2. ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ГЕРМАНИИ

«Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни»

(Н.А. Бердяев «Кризис искусства»)<sup>42</sup>.

### 2.1 Основные вехи художественного движения

Атмосфера глубокой неудовлетворённости существующим искусством конца XIX – начала XX вв. породила стиль модерн. Обещавший некогда так много романтизм остался только прекрасной эстетической утопией; из задуманных его теоретиками грандиозных проектов создания искусства будущего мало что было реализовано в действительности. Осознание факта провала романтического проекта вело и к кризису романтических идей. Художники открывали для себя иные горизонты: в литературе и изобразительном искусстве бурно расцветали такие направления, как реализм, натурализм и импрессионизм. Тем не менее, несмотря на осуществленные попытки новаторства в области идей и мировосприятия, в архитектуре по-прежнему господствовал хаос, глубокий упадок наблюдался и в области прикладных искусств, реализация проекта синтеза искусств также оставалась проблематичным пунктом. Чувство неблагополучия в художественном мире не покидало многих, побуждая на поиски необычных способов отражения действительности и новых путей мирочувствования. «В таком «духовном» климате и рождался модерн – стиль, который словно был призван осуществить то, что обещал романтизм»<sup>43</sup>.

Модерн предложил грандиозную «перестройку» искусства. Представители стиля модерн критически относились к достижениям общества в области культуры и искусства, а вместе с миром искусства они хотели пересоздать и самую жизнь, уподобить ее ему, сделать столь же

---

<sup>42</sup> Н.А. Бердяев. «Кризис искусства» // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 165

<sup>43</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 29

совершенной<sup>44</sup>. Несмотря на общие стремления и некоторые точки соприкосновения в их достижении, каждый из феноменов искусства модерна оригинально, отлично от других течений пытался разобраться с поставленными задачами, специфически рассматривая корень проблемы, самобытно воспринимая мир, а также по-своему расставляя приоритеты в выборе художественных средств, способов воздействия на зрителя.

Одним из первых, но ближе всего стоящих к классическому искусству был экспрессионизм. «По своим эстетическим принципам, творческим задачам и установкам экспрессионизм – это как бы последний громкий крик Культуры перед глобальным наступлением урбанизма, техногенной цивилизации, рационалистической и прагматической регламентации всей жизни человека, пост-культуры; последняя попытка Культуры удержать свои позиции в созвучных времени художественных формах. Перед угрозой научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов Ницше: инстинкт против разума, дионисийское против аполлоновского»<sup>45</sup>. Далее хотелось бы подробнее рассмотреть намеченные в приведенной цитате главные столпы мировидения творцов экспрессионизма.

Новое движение сложилось и предприняло свои первые конкретные действия в Германии. Германия с такими центрами, как Дрезден, Мюнхен, Берлин, отчасти Гамбург, Ольденбург, Кельн и Ганновер стала главной территорией, на которой разыгрывалась экспрессионистская драма искусства в 1900-1920-е годы. Экспрессионизм был пестр, неадекватен и противоречив. Он не имел такой общности бытия, которая была присуща фовизму, кубизму и футуризму. Так или иначе, связанный с данным течением художник редко говорил «Мы», предпочитая «Я».

---

<sup>44</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С. 39

<sup>45</sup> В.В. Бычков. Эстетика: учебник. – М.: КНОРУС, 2012. С. 339

История экспрессионистского движения в Германии начинается с создания в Дрездене в 1905 г. группы «Мост», которая была образована четырьмя студентами Дрезденского высшего технического училища, изучавшими архитектуру: Э.Л. Кирхнер, Ф. Блейл, Э. Хеккель и К. Шмидт-Ротлуфф. К ним также примкнули Э. Нольде, М. Пехштейн, Ван Донген и другие. В 1906 г. идеолог нового движения Кирхнер подготовил краткую программу группы, она была отпечатана в виде листовки в технике гравюры на дереве. В ней говорилось следующее: «Мы, молодые, - залог будущего, хотим добиться свободы в жизни и в сопротивлении отжившим установкам стариков. К нам принадлежит каждый, кто непосредственно и искренне выражает то, что понуждает нас творить»<sup>46</sup>. «Своими предшественниками экспрессионисты считали бельгийского художника Джеймса Энсора с его основным мотивом творчества — масками и скелетами, выражением ужаса перед действительностью; норвежского художника Эдварда Мунка, чьи картины критика назвала «криками времени»; швейцарца Ф. Ходлера, одного из представителей символизма; голландца Ван Гога»<sup>47</sup>.

Вообще, основы для развития искусства экспрессии видный французский исследователь экспрессионизма Л. Ришар («Энциклопедия экспрессионизма») связывает с именами Ж. Сера, П. Гогена и В. Ван Гога, которые добились нового психического воздействия и экспрессионного значения цвета, что позволило выразить некое содержание, избегая прямой описательности<sup>48</sup>.

В 1906 г. на ламповом заводе Зейферта в Дрездене состоялась первая выставка группы. С 1906 по 1912 г. члены организации «Мост» периодически устраивали выставки то в Дрездене, то в Кельне. В конце 1911 г. инициированное «Мостом» движение начинает распадаться, в 1913 г. группа

---

<sup>46</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С.75

<sup>47</sup> Т.В. Ильина. История искусств. Западноевропейское искусство: Учеб.—3-е изд., перераб. и доп.—М.: Высш. шк., 2000. С.203

<sup>48</sup> Л. Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. — М.: Республика, 2003. С.26-28

официально объявляет о своем роспуске. В это же время вокруг В. Кандинского и Ф. Марка образуется новое объединение. В 1910 г. В. Кандинский и Ф. Марк создали альманах под названием «Синий всадник», а в следующем году организовали выставку под тем же названием. Эта выставка положила начало второму объединению экспрессионистов «Синий всадник» (1911—1914). К «Синему всаднику» примкнули Макке, Кампендонг, Клее, Кубин, Кокошка. К началу первой мировой войны объединение также распалось. После войны экспрессионисты резко размежевываются, одни из них полностью уходят в абстракционизм, вторые увлекаются примитивом (Пехштейн, Нольде), в творчестве других отчетливо стали звучать социальные ноты (Г. Гросс, О. Дикс)<sup>49</sup>.

Экспрессионизм выражал себя широко, от живописи до политики, от философии до музыки, от архитектуры до кинематографа, от театра до скульптуры и гравюры. В предвоенное время экспрессионизм являлся откликом на угрозу для человеческого бытия, страдал от усталости цивилизации. Заводя разговор о мировоззренческих установках экспрессионистов, хотелось бы как раз начать с пункта отношения творцов нового движения к завоеваниям цивилизации, а также к достижениям и традициям классического искусства.

## **2.2. Главные идейные искания и основные положения эстетики экспрессионизма**

Экспрессионизм, как и некоторые другие течения искусства авангарда, был реакцией художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный научно-техническим процессом последнего столетия. Научно-философским мышлением вся суть и значение этого мощного перелома в культуре и всей жизни человечества еще не были

---

<sup>49</sup> Т.В. Ильина. История искусств. Западноевропейское искусство: Учеб. С. 203

осмыслены адекватно, но с достаточной полнотой нашли свое выражение в феноменах художественной культуры<sup>50</sup>. В условиях процветания науки и техники, деградации культуры думающая и рефлексирующая личность остро ощущала мрак и прозу жизни, что и было выражено в творчестве экспрессионистов. «Экспрессионизм создавался теми и для тех, кто презирал детерминизм, дарвинизм и позитивизм, считая их виновниками происходящего, навязывающими веру в «глупый» социальный прогресс, науку и технику»<sup>51</sup>.

Однако экспрессионисты выступали не только против позитивизма, но и реалистически-натуралистического изображения видимой действительности в визуальных искусствах, они отказались от миметического принципа изображения, характерного для традиционного искусства, а также стилизаторства. «Не воспроизведение действительности, а одухотворение ее; не подчинение материальным законам суровой «необходимости», а утверждение духовной мощи человека»<sup>52</sup>, - таковы идейные установки нового течения в искусстве. Немецкая молодежь начала прошлого столетия восстает против торжества машины, против статики, торговли и промышленности, затхлого уклада общинной жизни, косности мещанских обычаев.

Экспрессионисты резко протестуют против всего, что представлялось им ретроградным, консервативным, буржуазным, обывательским и академическим. Таким образом, обновление искусства, а через него и общества в целом, выражается в экспрессионизме в разрушении конкретной реальности ради построения новой, более гуманной действительности. Экспрессионисты «от изображения предметов перешли к изображению идей:

---

<sup>50</sup> В.В. Бычков. Эстетика: учебник. С. 329

<sup>51</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С. 71

<sup>52</sup> А.Гвоздев. Предисловие // Ф. Верфель. «Человек из зеркала»: Госуд. Издат-во Петербург - Москва МСМ XII.С. 9

художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта»<sup>53</sup>.

Итак, экспрессионизм утверждается как реакция на натурализм и импрессионизм в более узком плане. Художник отныне отрекается от аристотелевского мимесиса, не ищет возможности передать прекрасное, как видят его другие, но стремится к самовыражению. Художник более не является зеркалом своей эпохи, в сюжете своего творения он открывает зрителям всеобщую человеческую правду. «Антиматериалистические, в особенности антипозитивистские настроения – причина интереса к сочинениям философов-мистиков и в то же время – к примитивизму»<sup>54</sup>. Новым течением утверждается желание покончить с прошлым, стремление смести все условности и переступить порог грядущего, которое доступно лишь предчувствиям художника. Экспрессионисты в противовес материализму провозглашают главенство души и духа, восстановление личности в ее творческом могуществе, разрушение оков, сдерживающих ее воображение.

Для наиболее наглядного и полного понимания стремлений экспрессионистов к разрыву с предыдущей реалистической традицией искусства, с импрессионизмом, а также желания создания искусства и общества совершенно нового формата, хотелось бы привести некоторые весомые цитаты из речи «Об экспрессионизме в литературе», прочитанной в Берлине в декабре 1917 г. в «Немецком обществе имени 1914 года», которая принадлежит одному из основных теоретиков экспрессионизма и едва ли не самому талантливому среди них беллетристу Казимиру Эдшмиду.

Так немецкий писатель следующим образом представляет развитие художественной культуры второй половины XIX столетия: «Со времени

---

<sup>53</sup> Х. Ортега - и-Гассет . Дегуманизация искусства// Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 100

<sup>54</sup> Л. Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. С. 16

романтики царила стагнация. Начался великий взлет буржуазного чувства, первые признаки конца которого мы переживаем сегодня. По обескровленному эпигонству ударила натуралистическая волна. Из-под грима, фасада и фигового листа бесстыдно явился факт. Ничего о сути самой вещи. Никакой подлинности за предметом чувственного мира. Только фиксация, одни наименования. Импрессионизм положил начало попытке синтеза. Это было искусство мгновения. Тот, кто создавал его, был опытен и полон замыслов. Произведения создавались вспышками творчества. Подлинный, последний смысл изображаемого не выявлялся. Бессмертное всплывало, ошеломляло и исчезало»<sup>55</sup>.

Движение экспрессионизма Эдшмид противопоставляет основной художественной традиции в таком духе: «Появились художники нового движения. Они больше не были возбудителями легкого волнения. Они больше не были носителями голого факта. Мгновение, секунда импрессионистского творения была для них пустым зерном в мельнице времени. Они не были больше рабами идей, бед и личных трагедий буржуазного и капиталистического мышления. Чувство открылось им беспредельно»<sup>56</sup>. Задачи же экспрессионистского искусства немецкий эссеист видит так: «Необходимо было создать новый образ мира, который не имел бы ничего общего с питающимся лишь опытом образом мира натуралистов, ничего общего с дробленным пространством, давшим импрессию, мимолетное впечатление, – образ мира, который выразил бы нечто во много раз более простое, подлинное, и потому прекрасное. Земля – исполинский пейзаж, созданный для нас Богом. На него надо смотреть так, чтобы ничего его от нас не заслоняло. Реальность должна быть создана нами. Мы должны докопаться до смысла предмета. Нельзя довольствоваться лишь описанным фактом, принятым на веру или являющимся плодом воображения, картина мира должна иметь чистое, не искаженное отражение. Но таковое есть лишь в нас

---

<sup>55</sup> К. Эдшмид. Об экспрессионизме в литературе // В. Вебер. Манифесты экспрессионизма. С. 6-7

<sup>56</sup> К. Эдшмид. Об экспрессионизме в литературе. С. 8

самих. Так все пространство художника-экспрессиониста становится видением. Факты имеют значение лишь настолько, насколько позволяют художнику проникнуть в сокровенное за ними. Мир перед нами. Было бы бессмысленно повторять его. Застать его в состоянии высшей истомы, в его наиподлиннейшей сути, застать и воссоздать – вот величайшая задача искусства»<sup>57</sup>.

Далее хотелось бы раскрыть такие, затронутые уже выше, положения экспрессионистской эстетики, как миротворческая сила искусства и особое миссионерское значение личности художника-экспрессиониста.

Как уже было замечено автором, художники экспрессионизма остро переживали всепроникающую механистичность и искусственность, фальшивость и иллюзорность всего, что исходило из цивилизации отцов. В искусстве экспрессионизма по-максималистски был поставлен вопрос «как жить». Механистичности мира, его лжесистемности, всепроникающей музейности цивилизации «экспрессионисты хотели бы противопоставить витальность бытия, «человека-артиста». В интерпретации экспрессионизма вопрос «голода жизни» бесспорно религиозен»<sup>58</sup>.

«Не можете же Вы думать, что существует лишь одна-единственная действительность, и отождествлять мир Ваших автомобилей, аэропланов и пулеметов с миром вообще? Искусство действует еще и как наркотик, как стимулятор, может показать и бездны, и высоты действительности»<sup>59</sup>, - так отзывается немецкий писатель Альфред Дёблин в своем открытом письме к Ф. Т. Маринетти «Футуристическая техника слова» о положении искусства в современной ему реальности, его подлинной задаче.

Тем самым, экспрессионизм вместе с некоторыми другими течениями искусства модерна поставил своей целью перевернуть сложившуюся со

---

<sup>57</sup> К. Эдмид. Об экспрессионизме в литературе. С. 8-9

<sup>58</sup> В. М. Толмачев. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма. - Вестник ПСТГУ. III Филология 2007. Вып. 4 (10). С.139

<sup>59</sup> А. Дёблин. Футуристическая техника слова // В. Вебер. Манифесты экспрессионизма. С. 2

времен Возрождения традицию европейского искусства, объявляя его ошибкой, провозглашая «смерть» такого искусства и говоря о собственном «Ренессансе». Творцы экспрессионизма предлагали грандиозную перестройку искусства и общества. Экспрессионизм есть своеобразная «болезнь духа, томление по будущему специфическому, утопичному, где общество было бы очищено от присущих ему противоречий»<sup>60</sup>. Так программным для экспрессионизма стало стремление к «перевоспитанию сознания людей» и социальной переделке мира, а также ритуализация форм поведения художника в обществе.

Художник не желал быть более подражателем старых мастеров и копиистом природы, не хотел быть сторонником «искусства для искусства», но своей миссией видел «творить «живое искусство» - передавать обычаи, идеи, облик своего времени в соответствии с личным пониманием»<sup>61</sup>. Экспрессионисты претендовали на открытие Нового человека, отчаянно верили в возможность спасения Человека и Человечества силами искусства. Они пытались разрушить полный фальши, угнетающий природу человека старый мир, чтобы последний смог возродиться в его «первоначальности».

Таким образом, художественные произведения экспрессионистов были призваны «творить новый мир, преодолевая косность материи свободной интуицией духовного бытия»<sup>62</sup>. Искусство освобождает человека от общественных связей, устаревших норм морали, возвращая ему утраченную свободу. Исходя из подобного понимания роли искусства как миростроителя, логично вытекают такие постулаты экспрессионизма, как «субъективная концепция мира, изолированность отдельного человека, деформация окружающей среды для нахождения скрытой сути вещей»<sup>63</sup>. С идеей высокого призвания искусства тесным образом связаны и такие положения

---

<sup>60</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С. 34

<sup>61</sup> В. М. Толмачев. Где искать XX век? // Зарубежная литература XX века. В 2 тт. Т. 1. Первая половина XX в.: учебник для академического бакалавриата / под ред. В.М. Толмачева. — Т. 1. — Юрайт Москва, 2014. — С. 65

<sup>62</sup> А. Гвоздев. Предисловие // Ф. Верфель. «Человек из зеркала». С. 9

<sup>63</sup> Ежи Теплиц. История киноискусства 1895-1927. - М.: Прогресс, 1968. С.147

эстетики экспрессионизма, как особое призвание художника в деле спасения человечества, а также полная свобода искусства, подчеркнутая субъективность творческого процесса и огромный потенциал в выборе средств художественного выражения.

Русский религиозный и политический философ Н.А. Бердяев в своей книге «Кризис искусства», опираясь на опыт искусства начала XX века, подчеркивает, что аксиомой искусства становится его автономность, художественное творчество должно быть свободным от внешних для него моральных, религиозных и общественных норм<sup>64</sup>. Яркий представитель экспрессионизма в живописи В.В. Кандинский в своей основной теоретической работе, выражающей его эстетическую концепцию, «О духовном в искусстве» пишет следующее касаясь данной проблематики: «Нет места этому «должно» в искусстве, которое вечно свободно. Как день от ночи, убегает от этого «должно» искусство»<sup>65</sup>. Кандинский также провозглашает и независимость высоко духовной творческой деятельности художника: «Пропорции и весы не вне художника, а в нем самом, они — то, что можно назвать также чувством границы, художественным тактом — качества, прирожденные художнику и возносимые вдохновением до гениальных откровений. Прирожденное художнику чувство и есть тот евангельский талант, который греховно зарывать в землю»<sup>66</sup>.

Другой яркий представитель экспрессионизма художник Франц Марк, утверждал, что искусство является «мостом, ведущим в мир духов», а художник «смотрит сквозь материю»<sup>67</sup>.

Творец рассматривается не просто как смертное, уязвимое и страдающее начало, но рупор мира, которому доступен лишь голос

---

<sup>64</sup> Н.А. Бердяев. Кризис искусства // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 176

<sup>65</sup> В. Кандинский. О духовном в искусстве // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. С.580

<sup>66</sup> В. Кандинский. О духовном в искусстве. С. 583

<sup>67</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С.85

безмолвия. Художник становится тем Орфеем, благодаря которому молчащий сам по себе мир может выразить себя. «Не близорукий Нарцисс, зачарованный бесконечностью своих отражений, все ближе склоняется к воде, чтобы утонуть в водах мира и стать «кораллом на дне морском», а, напротив, формы мира тонут в глубинах сознания художника, развоплощаются в нем так, чтобы вернуться к своему дообразному, доязыковому, ритмическому состоянию»<sup>68</sup>.

Пожалуй, точнее всего о положениях экспрессионистской эстетики могут сказать только сами же экспрессионисты, поэтому хотелось бы вновь процитировать одного из основных теоретиков движения К. Эдшида: художник «может, все более вдохновляясь, достигать состояния высочайшего воодушевления, великого экстаза души. Он возносится до Бога вершиной чувства, достичь которой можно лишь при неслыханном подъеме духа. Огромный райский сад Бога открывается за миром вещей, если смотреть на них нашим бессмертным взглядом»<sup>69</sup>.

Поэтому экспрессионисты полагали, что на их долю выпала особая миссия. Художники видели себя реформаторами или желали бы шокировать человечество, чтобы вывести его из летаргического сна, заставить осознать опасности нынешнего дня и неясность грядущего. Они мечтали изменить человека, улучшив его. Тем самым, их общей целью было спасение мира.

Экспрессионизм был не прояснением, но определенным способом переживания мира, доступным каждому по-своему и на свой собственный лад. При данном миропонимании естественным было то, что субъективность стала основой эстетических воззрений экспрессионистов. Смутное желание творцов нового художественного движения изменить существующий порядок смешано с индивидуализмом, превознесением творческого порыва. Экспрессионисты возводят в абсолют личное начало и крайне обнажают

---

<sup>68</sup> В. М. Толмачев. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма. С. 127

<sup>69</sup> К. Эдшид. Об экспрессионизме в литературе. С. 10

внутренний мир художника. Они отвергают все традиционные законы искусства, стремясь выразить скрытое на дне души художника. В альманахе экспрессионистов «Синий всадник» было продекларировано, что «внешние законы не существуют» и «позволено все, против чего не восстает внутренний голос»<sup>70</sup>. Художники нового движения стремились к освобождению от правил ради более спонтанного выражения собственной души посредством напряженной и полной новизны экспрессии. Одной из главных задач стал поиск формы проявления глубоко скрытых чувств.

Художник - экспрессионист стал носителем особого рода активности, заключающейся в прорыве, преодолении и смещении жанров, спонтанного синтеза искусств. Деформация, экстаз, озарение, магия, гротеск, интенсивность, патетика, крик и вихрь – эти частотные среди экспрессионистов дефиниции отражают желание революционного преобразования буржуазного мира и человека посредством жертвенного служения искусству. Наделенный гипертрофированной волей к самовыражению, художник смешивал «я» и мир, углублялся в свое сознание с целью интуитивно нащупать там, если не бессмертие, то некую абсолютную достоверность. Художник «подобно свидетелю «восьмого дня» творения открывает все в смещенной перспективе, на грани света и тьмы, времени и пространства, мужского и женского начала, религии и магии, предельной абстракции и столь же предельной сгущенной ультранатуралистической предметности»<sup>71</sup>.

Воспевая ощущения собственного «Я», экспрессионисты всеми средствами ратовали за индивидуализм в творчестве, отрицали грамматику традиционного искусства, порождая невиданные формы и образы. Отныне художник мог непринужденно «играть на клавиатуре разных стилей,

---

<sup>70</sup> Л. Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. С. 341

<sup>71</sup> В. М. Толмачев. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма. С. 131

комбинируя их и создавая свое»<sup>72</sup>. Экспрессионизму свойственен максимализм в выборе художественных средств и активная интерпретация формы, он стремится к своеобразной взрывчатости форм, обнажению простых структур, а порой и к гротеску. Как образно говорит доктор филологических наук МГУ В.М. Толмачев в послесловии «Экспрессионизм: конец фаустовского человека» к книге Л. Ришара «Энциклопедия экспрессионизма»: претензия экспрессионизма состояла в убийстве единого поэтического солнца и предоставлении свободы творческого выражения каждой личности, что стало бесценным стимулом в деле новаторства<sup>73</sup>.

Поиски новых средств художественного выражения толкали творцов экспрессионизма на интегрирование в собственном творчестве элементов различных видов искусства. Происходит сближение литературы и музыки, музыки и живописи и так далее. Например, экспрессионизм пытается изгнать из живописи пространственность и подчинить ее числу, музыкальный ритм же становится в руках художника абстракцией. Экспрессионизм ориентируется на равноправие всех видов искусства, потому как, теряя свою изолированность, искусства легче входили в ансамбли, давая возможность для всё новых художественных вариаций. В книге Э. Гомбриха «История искусства» в качестве ярчайшего примера синестезии искусств упоминаются опыты цветовой музыки В. Кандинского, который подобным образом хотел прийти к согласному звучанию людских душ<sup>74</sup>.

Во многом новыми и характерными для экспрессионизма художественными приемами стали «повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике – черного пятна, обострение контрастов черное-белое, черное-цветное, усиление энергетики формы путем

---

<sup>72</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С. 72

<sup>73</sup> В.М. Толмачев. Послесловие. Экспрессионизм: конец фаустовского человека // Л. Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. С. 394

<sup>74</sup> Э. Гомбрих. История искусства. – М.: «Издательство АСТ», 1998. С. 403

деформации и использование открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур»<sup>75</sup>. Эксперименты, которые ставили экспрессионисты с целью достичь своеобразия и оригинальности художественного языка, побуждали их обращаться к более ранним этапам истории искусства, а также к искусствам Востока, Африки, Латинской Америки, Океании и прочим. Явным становится интерес к примитивизму, детскому рисунку, японской ксилографии. Экспрессионистов интересовала антиклассическая традиция, для них, к примеру, много значили гротески Босха и Гойи, спиритуализм Грюневальда и Эль Греко. С интересом художники нового течения искусства относились и к собственному средневековью: «их «готицизмы» проявлялись в вытянутых пропорциях, нервных ритмах линий, а порой и в сознательно использованной иконографии»<sup>76</sup>. Высоко оценены были и наследие барокко с его мистицизмом и нарочитым пафосом, а также романтизм с культом чувства, иррационализмом, вкусом к иронии и любовью к средним векам. Интерес представляли и «фольклорные» формы искусства, овеянные культом национальной мифологии.

Общее состояние эпохи с ее механистичностью, материализмом и бездуховностью культуры толкало мыслящих и творческих людей на увлечение вещами иррациональными. Так и экспрессионизм, как новый Дионис, в очередной раз был призван сообщить о тщете всего рационального в творчестве. Художники-экспрессионисты в поисках, золотой жилы вдохновения обращались к мудрости древнего язычества, оккультным учениям, восточной мистике. Не находя желанной гармонии в видимом мире, материальной действительности и окружающем обществе, экспрессионисты погружались в мир видений, грез и снов. Художники экспрессионизма увлекались наиболее фантастическими и мистическими произведениями своих предшественников, в том числе активно и из плеяды романтиков. Для

---

<sup>75</sup> В. В. Бычков. Эстетика: учебник, С.338

<sup>76</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С.77

наиболее подробного пояснения хотелось бы вновь процитировать К. Эдшмида: «Там, где все это объединялось в мистический свадебный праздник, экспрессионизм был в каждом искусстве, в каждом поступке. Вначале – творение, великие круги мифов, сказания, «Эдда». Он был у Гамсуна, у Баал Шема, у Гельдерлина, у Новалиса, у Данте, у юто-ацтеков, в санскрите, у Костера, у Гоголя, у Флобера, в мистике средневековья, в письмах Гогена, у Ахима фон Арнима. У фламандца Демольдера, Гете, порою у Гейнзе, в сербской народной песне, у Рабле, у Георга Бюхнера, у Боккаччо»<sup>77</sup>.

Наваждение чужести, в связи с острым неприятием реальности, породило в экспрессионизме особую поэтику и целый культ деформации, связанный с двойничеством, маскарадом, со смещением привычных времени и пространства, с фантастическими видениями, ночными кошмарами, сатирической гиперболой, гротеском, с абстракцией (изломанные линии, кричащие пятна), с ритмами атональной музыки<sup>78</sup>. Ярчайшим примером намеренных деформаций, проистекающих из мистических склонностей художников являются декорации экспрессионистского театра, наполненные искаженными формами окон, дверей и стен, движение сверхъестественных теней и прочим. Кроме того, немецкий киноэкспрессионизм в своих поисках мистических сюжетов воскресил и конкретизировал старую гофманскую фантастику. Отдельные фразы, образы и авторские замечания заимствовались помимо произведений Э.Т.А. Гофмана, из творчества таких романтиков, как Новалиса, Тика и Гельдерлина. Старые романтические эффекты, полные кошмаров, вампиров и ведьм были оценены и использованы и творцами нового течения искусства. Общая тональность экспрессионистских фильмов и их атмосфера были пронизаны духом немецких сказок и преданий. Экспрессионисты «именно в фантастике эпохи

---

<sup>77</sup> К. Эдшмид. Об экспрессионизме в литературе. С.13

<sup>78</sup> В. М. Толмачев. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма. С. 131

романтизма смогли подчерпнуть близкие темы и приемы»<sup>79</sup>. «То, что называют немецким экспрессионизмом, не что иное, как новый взрыв романтизма»<sup>80</sup>, - к такому выводу пришел французский историк кино Марсель Лапьер.

Помимо гротескного заострения изображаемого, одним из глобальных принципов отношения к выражаемой или отрицаемой реальности, к современному приземленному человеку в искусстве экспрессионизма стал иронизм. Экспрессионизм пронизан глубокой и тонкой иронией к происходящему в реальности, как нельзя лучше выражающей дух времени. Затронув тему иронизма искусства экспрессионизма нельзя не подчеркнуть его социальную активность и анархичность, вовлеченность в делание и утверждение переоценки всех ценностей.

В творчестве экспрессионистов можно увидеть «зубы эпохи» и «пестроту мира». «Болезни, голод, война, эротика, мода, религия, человеческий хаос. Витрины, проститутки, красная трава и зеленое небо, экзотические танцовщицы, проповедники, агрессивные вещи, быт казарм, кошмар больших городов, сексуальные маньяки, рабочие и сельские труженики. Такова иконография раннего экспрессионизма»<sup>81</sup>. Тем самым, искусство экспрессионизма помимо всех прочих миссионерских задач, имело своей целью критически осмыслить и представить положение современного социума. Новыми темами для творчества художников-экспрессионистов стали проблемы социального неравенства, восстание угнетенных и оскорбленных, грандиозные реформаторские порывы и страстная жажда самоочищения и покаяния. Яркий представитель экспрессионизма в живописи художник Э. Нольде в своей книге «Годы борьбы» высказался следующим образом по данной проблематике: «Я рисовал изнанку жизни, с

---

<sup>79</sup> Л. Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. С. 309

<sup>80</sup> Ежи Теплиц. История киноискусства 1895-1927. С. 148

<sup>81</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С. 80

ее дешевыми румянами, скользкой грязью и порочностью, внешнюю мишуру жизни»<sup>82</sup>.

Из всего вышеизложенного можно заключить, что экспрессионизм был проектом социальной утопии, голодом подлинной жизни, иррациональной тенденцией, противопоставившей себя позитивизму и «бескрылой» буржуазности, артистической мистикой, открытием относительности границ между различными искусствами.

Закат экспрессионизма оказался таким же трагичным, как и все экспрессионистское трагическое восприятие действительности. Фашистская диктатура безжалостно громила остатки художественного течения, уничтожала воспоминания о нем, злобно насмеялась, называя экспрессионизм «дегенеративным искусством». И все же, экспрессионизм умирает не сразу, залпы его экспрессии слышны еще некоторые годы. Тем не менее, основополагающие устремления движения были сведены на нет, но сохранены лишь эстетические принципы, трансформировавшиеся в модные приемы. Изломанность линий, дисгармоничность, диссонанс, буйство красок и напусное обращение к примитиву используются лишь в качестве средств, способных вызвать у публики эмоциональный шок. Заново экспрессионизм стали открывать лишь в 60-е годы прошлого столетия с осознанием далеко не полного исчерпания возможностей его художественного выражения. «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»<sup>83</sup>.

Изложенные выше сведения об искусстве экспрессионизма, хотелось бы вновь закончить словами одного из представителей творцов данного движения К.Эдшмида: «Может случиться, что экспрессионизм приведет к

---

<sup>82</sup> В.С. Турчин. По лабиринтам авангарда. С. 80

<sup>83</sup> Л. Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. С. 24

великим достижениям. Мы бы приняли их на свои плечи. Может случиться, мы поймем, что были предназначены для дел не столь великих, что не достигли своей цели. Но даже в этом случае в нас был смысл. Мы как бы расчищали путь чему-то другому, более великому, тому, что только позднее ворвется в жизнь, учили высокому уровню на примере больших задач и подготовили истинный стиль эпохи»<sup>84</sup>.

В данной главе автор работы попытался раскрыть основные положения эстетики искусства экспрессионизма, так или иначе имеющие истоки и пересекающиеся с принципами мироощущения, мировоззренческими установками и художественными приемами, заложенными творчеством немецким романтиков. Далее хотелось бы на основе раскрытого выше материала, проанализировать каким образом, экспрессионистами были проработаны и конкретизированы идеи романтизма, в каких положениях художники нового движения разошлись со своими непосредственными предшественниками, а каковые были восприняты в их творчестве без особых видоизменений.

---

<sup>84</sup> К. Эдмид. Об экспрессионизме в литературе. С. 14

### Глава 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНТИЗМА В ИСКУССТВЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ТЕЧЕНИЙ ИСКУССТВА

«Свободен пост! Мое слабеет тело...

Один упал — другой сменил бойца!

Я не сдаюсь! Еще оружие цело,

И только жизнь иссякла до конца»<sup>85</sup>

(Г.Гейне ««Enfant perdu»»).

#### 3.1 Романтизм и экспрессионизм как отклики на кризис культуры и «гибель искусства»

Авангард представляет собой не просто кризисное явление, слом и деформацию в мнимом гладком течении мирового культурного процесса, но является закономерным звеном в эволюционной цепи процессов мировой культуры. Лежащее в основе авангардистского типа мышления деформирующее начало несомненно «обязано глобальным эпистемологическим сдвигам, произошедшим в мировой культуре на рубеже XIX –XX вв. и обусловившим смещение, децентрализацию образа мира и соответствующие его интерпретации»<sup>86</sup>. Немецкий историк и теоретик литературы XX века Ханс-Роберт Яусс утверждал, что поколения художников и стили сменяют друг друга не согласно логике полного отрицания предшествующего последующим, но всегда базируются на некотором продуктивном остатке предшествующего художественного и культурного опыта<sup>87</sup>.

Бесспорно, что отсчет нового мироощущения, изменившего представления о природе и человеке, соотношении жизни и искусства, перспективах социальных преобразований и этических суждений нужно

<sup>85</sup> А. Б. Ботникова. Немецкий романтизм. Диалог художественных форм. С.278

<sup>86</sup> Введение // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1.-2010. С.4

<sup>87</sup> История эстетики. Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. С.701

начинать с романтизма, потому как последний «действительно явился революцией не только в искусстве, но и во всей культурной жизни европейских стран»<sup>88</sup>. Стержень дальнейшего идейного развития различных искусств XIX – XX веков, нарастание трагичности в художественном мировосприятии обусловлено утратой стиля романтиками. Русский историк искусства и культуролог В.В. Вейдле среди многочисленных последствий утраты стиля особо заостряет внимание на ощущении потери художниками органичности культуры, религиозной укорененности искусства и одновременного нарастания на протяжении всего XIX века чувства покинутости и ужасного одиночества творческой души. «По мере того, как последствия эти накапливались, романтизм менялся, углублялся, но исчезнуть не мог, не может и сейчас, потому что не исчезли породившие его условия»<sup>89</sup>. Новое мировидение, заложенное романтизмом, стало болезнью для творческих людей и последующего столетия, продолжающих наследовать и нести на себе тяжесть и оставаться людьми XIX века. Романтизм жив и не может умереть пока «не умерло искусство и не исцелено одиночество творящей личности. Если бы он исчез без одновременного восстановления стилистических единств, без возврата художника на его духовную родину, это могло бы означать только гибель самого искусства»<sup>90</sup>.

Тем самым, эстетика романтизма оказала огромное влияние на дальнейшее появление многообразных направлений модернистского искусства, которыми были унаследованы ее стороны и черты. Советский искусствовед В.В. Ванслов в своей книге указывает на то, что художники новых поколений цеплялись за романтический идеал, еще более усугубляя раскол действительности и искусства. Исследователь особо подчеркивает

---

<sup>88</sup> А. Б. Ботникова. Немецкий романтизм. Диалог художественных форм. С. 69

<sup>89</sup> В. Вейдле. Умирание искусств/ Сост. И авт. Послесл. В.М. Толмачев. – М.: Республика, 2001. С.42

<sup>90</sup> В. Вейдле. Умирание искусств. С. 44

широкие связи с романтизмом в идейных изысканиях и творчестве экспрессионистов<sup>91</sup>.

Романтизм, как и экспрессионизм, возникли на переломных исторических этапах. Во времена кардинальной переоценки мировоззренческих, научных, нравственных и эстетических ценностей данные течения искусства не могли не заключать в себе философского начала, желания осмыслить происходящие кризисные моменты в культуре и жизни социума<sup>92</sup>. Внешние условия обуславливали и внутреннюю составляющую вышеназванных течений; так романтическое творчество было носителем кризисов, переходным, во многих отношениях внутренне неустойчивым и неуравновешенным явлением. Романтизм был парадоксальным и воплощенным противоречием своей эпохи<sup>93</sup>. Внутренняя противоречивость экспрессионизма также подчеркивается многими исследователями, зачастую в развернутых метафорических образах: «Экспрессионизм, рассматриваемый на расстоянии: кучевое облако, с виду плотное, с четкими очертаниями. Но внутри облака туман. И тем не менее твердое ядро»<sup>94</sup>.

Подобно романтикам, экспрессионисты также остро ощущали кризис культуры своего времени, неумолимое нарастание господства науки и техники, материализма, утилитаризма и прагматизма. Общим было желание противостоять мещанству, филистерству, буржуазии, цивилизаторской воле к наслаждению материальными благами мира и организационному могуществу. «Дух цивилизации – мещанский дух, он внедряется,

---

<sup>91</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С.384-385

<sup>92</sup> З.С. Пышковская. Русская литература и немецкие художники-экспрессионисты // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. – Москва: РОССПЭН, 2008. С. 161

<sup>93</sup> А.В. Михайлов. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. - М.: «Искусство», 1987. С. 9, С. 22

<sup>94</sup> П. М. Тонер. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. - Москва: РОССПЭН, 2008. С. 79-80

прикрепляется к тленным и преходящим вещам; он не любит вечности»<sup>95</sup>. Поэтому культура в эпоху цивилизации всегда романтична, и все лучшие люди культуры являются романтиками. Все романтики, как их потомки художники – экспрессионисты, были почти смертельно ранеными торжествующей цивилизацией людьми, такой чуждой их духу.

То же самое выражали и сами экспрессионисты, ощущая свою связь и преемственность с трагическим романтическим восприятием реальности. Экспрессионисты полагали, что это направление в искусстве существовало всегда. «Экспрессионизм существовал во все времена. Ибо развивается он «в великие времена сильнейших потрясений»<sup>96</sup>, - писал немецкий писатель и теоретик экспрессионизма К. Эдшмид.

Романтизм не был какой-либо «школой», направлением или взглядами каких-либо теоретиков, но всеобъемлющим охватом и обобщением всего человеческого знания, универсальным мировоззрением переходного периода истории мировой культуры. Аналогично вышесказанному и экспрессионизм был «философией переустройства миропорядка»<sup>97</sup>, мироощущением человека тяжелого начала XX века. Немецкий писатель А. Дёблин в 1918 году «настаивал на том, что экспрессионизм не «направление», а «ненаправленное брожение, что-то вроде «эпохального течения. Как «эпоху» трактовал экспрессионизм в 1925 г. и его первый исследователь А. Зоргель, сопоставляя его с барокко и романтизмом»<sup>98</sup>.

Согласно вышеизложенному, романтизм, равно как и экспрессионизм были подчеркнута антибуржуазными течениями искусства. «Образ художника, задыхающегося в тисках мелочных своекорыстных интересов

---

<sup>95</sup> Н.А. Бердяев. Воля к жизни и воля к культуре // Смысл истории. – М.: «Мысль», 1990. С. 170

<sup>96</sup> В.К. Кантор. Называть тьму тьмою (о романе Артура Кестлера «Слепящая тьма») // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. – Москва: РОССПЭН, 2008. С. 235

<sup>97</sup> Ю. Н. Гириш. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1.-2010. С. 44

<sup>98</sup> П. М. Тонер. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени, С.76-77

окружающего общества, можно найти во многих произведениях романтического искусства»<sup>99</sup>. Экспрессионисты углубили романтическую критику филистерства и господства мещанских идеалов в области искусства, власти денег и всепроникающей жажды наживы едкой критикой все возрастающей механизации, машинизации и четкой регламентации жизни, все преобладающей с новыми открытиями в областях науки и техники бездуховности и нравственной опустошенности культуры.

Ясно осознавая кризис современного им искусства, представители обоих художественных течений стремились отмежеваться от предшествующего традиционного искусства, жаждали «преобразования художественного языка, исходя из вечных духовных ценностей, принципов и закономерностей формообразования»<sup>100</sup>. Не принимая в расчет негативное настроение, агрессивность и издевку над старым искусством как фактор эстетического удовольствия, невозможно осознать траекторию искусства от романтизма до экспрессионизма, в частности<sup>101</sup>.

### **3.2 Романтизм и экспрессионизм как протест против главных канонов классического искусства**

Прежде всего, тенденция переделки художественной традиции вылилась в отказ от характерного для классического искусства принципа мимесиса творцами романтизма. Важным стало не стремление к отражению, но выражению сущности действительности, зачастую весьма далекому от житейского правдоподобия. Таким образом, экспрессионизм в данном аспекте явился прямым потомком романтизма в «установке художника на свободное самовыражение в противовес законообусловленному отражению внележащего мира»<sup>102</sup>. Совершенный романтиками прорыв в новом

---

<sup>99</sup> И.Ф. Волков. Творческие методы и художественные системы. — М.: Искусство, 1978. С.161

<sup>100</sup> Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь.- СПб.: Азбука – классика, 2005. С. 171

<sup>101</sup> Х. Ортега –и-Гассет . Дегуманизация искусства // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 103

<sup>102</sup> А. Б. Ботникова. Немецкий романтизм. Диалог художественных форм. С. 74

понимании задач и целей искусства породил простор для неограниченных экспериментов в средствах художественного выражения для последующих художников XIX-XX вв., например, предоставив идейные зачатки для экспрессионистских деформаций формы, буйства красок, гротескных заострений изображаемого и так далее. Так почти за полвека до экспрессионизма один из самых ярких представителей раннего романтизма поэт и писатель Новалис высказывал следующие мысли (крайне созвучные словам писателя-экспрессиониста К. Эдшмида во 2-ой главе моей работы): «К чему нам описания, невнятные ни сердцу, ни уму, неживые описания неживых вещей. Если они и не вызывают игры душевных сил, то по меньшей мере пусть будут они символичны, как символична сама природа»<sup>103</sup>. «Внешний мир – это мир теней, он бросает свою тень в царство света»<sup>104</sup>.

Продолжая раскрывать тему разрыва с классическим искусством, хотелось бы обратить внимание и на такой момент, как отказ от рационализма и сциентизма, что также было передано романтиками художникам экспрессионизма.

Благодаря романтизму XIX век научился подменять бытие сознанием. Романтиками была переосмыслена миссия искусства, которая отныне усматривалась в создании ирреальных горизонтов, ограничении воспроизведения реальности, в связи с бессмысленностью ее удваивания. Следом за романтиками все искусство XIX и XX вв. было пронизано мотивом ухода вглубь, в область, неподвластную взвешивающему и расчленяющему рассудку. Некоторые из экспрессионистов буквально сравнивали рациональность с тьмою, призывая к духовности жизни: «И возможно, избрав проводником разум, они шли таким извилистым путем, что потеряли из виду светлую цель. Возможно, наступает эпоха тьмы»<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. Под ред. А.С. Дмитриева. М., Изд-во Моск. Университета, 1980, С. 96

<sup>104</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. С. 106

<sup>105</sup> В. К. Кантор. Называть тьму тьмою (о романе Артура Кестлера «Слепящая тьма»). С.251

Экспрессионисты, сравни романтикам, усматривали возможность обретения искусства только на путях религии. В искусстве они видели не больного, ожидающего врача, но мертвого, чающего воскресения<sup>106</sup>.

Заложенная романтизмом вера в таинственность мира и способность человека проникнуть в тайны бесконечной жизни, особая миротворческая и спасительная миссия искусства, культ художника – проповедника тайного знания и творческого бессмертия придали искусству XIX и XX вв. «черту особой исповедальности»<sup>107</sup>. Романтическое мирозерцание продолжило быть великой культурной силой, а мистическая традиция романтизма была передана другим течениям искусства, в частности экспрессионизму.

Таким образом, провозглашенная романтизмом иррациональность творчества, религиозность и символичность искусства и мира в целом были транслированы и в искусство экспрессионизма. Единственным моментом является большая субъективность и приземленность экспрессионизма, проявившаяся в их потребности религиозных ценностей. Поиски личной и как бы земной религиозности, «стилистически – движение от размытости мира в импрессионизме и символистской иносказательности к новой предметности, к опрощению языка и его экспрессии»<sup>108</sup> восходят к сформулированному немецким философом Ф. Ницше пониманию неоромантики, заразившему целое поколение интеллектуалов и творческих личностей, что, естественно, нашло свое выражение и в эстетических взглядах экспрессионистов.

---

<sup>106</sup> В. Вейдле. Умирание искусств, С. 76

<sup>107</sup> В. М. Толмачев. Где искать XX век? С. 71

<sup>108</sup> Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений/ В. М. Толмачев, Г.К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др; Под ред. В.М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 285

### 3.3 Романтизм и экспрессионизм как новая религиозная вера в спасение мира и человека

Мощный прорыв, осуществленный романтизмом в области мировосприятия, и пересмотр задач художественного творчества явились перво двигателем для мощной духовной интенции экспрессионизма (и авангарда в целом). В результате этого искусство стремилось стать чем-то больше, чем искусством, «жизнь мнилась превосходящей пределы наличного бытия, а человек наделял себя едва ли не божественной, мироустроительной природой»<sup>109</sup>. Тем самым, эпоха авангарда, и искусство экспрессионизма в отдельности, могут рассматриваться как акт великой мистерии, где творчество осмысливалось как Творение<sup>110</sup>. Подобный подход к творческой деятельности закономерно предполагал такие компоненты, ярко проявившиеся еще в эстетике романтизма, как героизм, мученичество, жертвенничество и трансцендентность. Художники-экспрессионисты видели себя провозвестниками нового и прекрасного мира, то ли готовые дотянуться до него с грешной земли, то ли опустить его с небес на эту землю. «Я поглощен одним-единственным изображением нового мира»<sup>111</sup>, - так говорит о своем мироощущении художник - экспрессионист Ф. Марк.

От романтизма экспрессионисты наследуют идею о провидческой функции поэта-творца. «Создание произведения есть мироздание»<sup>112</sup>, - сказанное В. Кандинским созвучно множеству раз повторенной идее мироустроительной силе искусства в манифестах романтиков. В обоих художественных течениях творческая личность наделялась титанизмом, выступала в роли спасителя, остро ощущая свою ответственность за судьбу масс.

---

<sup>109</sup> Ю.Н. Гирин. Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. С. 80

<sup>110</sup> Ю.Н. Гирин. Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. С. 97

<sup>111</sup> З.С. Пышковская. Русская литература и немецкие художники-экспрессионисты. С. 170

<sup>112</sup> Ю.Н. Гирин. Системообразующие концепты культуры авангарда. С.137

Говоря об общности ощущения обязательства перед толпой творцами романтизма и экспрессионизма, следует также заметить и совпадение их взглядов в уважении к народу и его творчеству, чувстве родства с ним. Так, немецкий писатель и поэт Л. Тик замечал, что «образованные сословия Германии пока еще не имеют литературы, у крестьян она есть...в этих неказистых книжках содержатся почти все элементы поэзии от героического и нежного вплоть до грубо комического»<sup>113</sup>. Российский искусствовед В.В. Ванслов замечает, что любовь художника к народу и служение искусства народу были важными моментами в эстетике романтизма<sup>114</sup>. Так и художники экспрессионизма ощущали свою принадлежность народу. Вопрос взаимосвязи между собой искусства и народа особенно волновал уже не раз упоминаемого мною великого художника Ф. Марка, который писал следующее: «Художники – только истолкователи и исполнители воли народной. Когда же народ не знает того, чего он хочет или чего не хочет, то...художники этого народа, инстинктивно заняты поисками формы...Там, где народ в состоянии проникнуться доверительным, воодушевленным интересом к «священному» для него содержанию, там он может принять его (художника), там не возникнет больших сложностей с пониманием формы»<sup>115</sup>.

Приведенное выше высказывание Людвига Тика дает представление о том, какое ценное значение для романтиков имело народное творчество, которое художники воспевали, из которого заимствовали сюжеты для своих художественных практик, поэтические образцы которого оберегали и собирали в специальные сборники. Буржуазный дух цивилизации, идущий вразрез с глубокой духовностью романтического художника, навеваемая действительностью скука побуждали романтиков бежать в поисках вдохновения, мечты и грез, как я уже заметила, в фольклор, воспевать

---

<sup>113</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. С. 119

<sup>114</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С. 226

<sup>115</sup> З. С. Пышковая. Русская литература и немецкие художники-экспрессионисты. С. 170

глубокую религиозность Средневековья, а также искать отдушину в неевропейских экзотичных культурах. Новое вызывает у романтика реакцию возвращения к старому в его обобщенном виде, отчего старина влечет романтика именно как пребывание изначально-истинного, а не в качестве «старого режима». Вообще для романтизма, так и для искусства экспрессионизма, как художественных течений, проявивших себя в сложные, переходные периоды истории и выразивших трагическое мировосприятие кризиса культуры, соответственным, по мысли русского мыслителя Н.А. Бердяева, являются творческая зависть к более целостным эпохам в истории человеческой культуры<sup>116</sup>.

Романтический выбор определенного прошлого из множества возможных, его идеализация, привнесение в него современных смыслов, а также вытекающая отсюда идея прерванной традиции<sup>117</sup> (отрицание классического искусства вследствие неправоты его принципиальных положений и страстное желание возобновления, возрождения и воскресения истинного искусства, в данном случае искусства народного), все вышеперечисленные максимы нашли свой отклик и в мировоззрении экспрессионистов. Таким образом, примитивистский идеологический комплекс экспрессионизма опять - таки берет свои истоки из романтического русла. Однако, касаясь, вопроса обращения к примитиву и архаике, хотелось бы заметить некоторые видоизменения и преобразования романтических идей, осуществленные в теории и практике экспрессионизма.

Категория романтического «неудовлетворенного томления», выработанная одним из главных теоретиков Йенской школы романтизма Ф. Шлегелем, нашла свое отражение в непреодолимом любопытстве и потребности в экзотике, «болезни» художника-экспрессиониста по экзотическому Югу, чем вновь была приведена в движение и реанимирована

---

<sup>116</sup> Н. Бердяев. Смысл истории. – М.: «Мысль», 1990. С. 137

<sup>117</sup> М.Ф. Надъярных. Авангард и проблема традиции // Авангард в культуре XX века(1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1.-2010. С. 234-235

«извечная немецкая страсть к югу как пространству внутреннего избавления»<sup>118</sup>. Как подчеркивает в своем труде В. Вейдле, примитивизм в искусстве вслед за романтизмом был призван служить глубокой и трагической потребности, заключающейся в бегстве художника из своего времени в другое<sup>119</sup>, в утопически идеализированную даль. Однако бегство от кризиса наличной действительности вглубь времен проявилось в экспрессионизме куда сильнее, чем в предшествовавшем ему романическом течении.

Если в своей идеализации прошлого романтики, по преимуществу, удовлетворялись эпохой Средневековья с ее фундаментальной религиозностью и духовностью, то экспрессионистов влекла глубокая архаика. Во имя создаваемой культуры завтрашнего дня, экспрессионисты в поисках опоры обращались «к докультурным, дорациональным первоэлементам архаического бытия, единственно способного обеспечить абсолютную – «адамическую» - чистоту культурстроительного материала»<sup>120</sup>. Этим же объясняется и интерес экспрессионистов к собственной национальной культуре, к ее почвеннически-примитивному субстрату древнегерманской культуры, потому как народ рассматривался в качестве носителя высшей человеческой и даже надчеловеческой истины.

Деформация пространства и образов, нетрадиционный выбор цветов в живописи, подчеркнутая грубость и архаичность форм ради непосредственности выражения, первобытная атональность музыки также восходят к увлечению экспрессионистов примитивом. Художественный критик и историк искусства Н.Н. Пунин писал на этот счет: «Примитив...дал современному художнику...жизнерадостную силу и мощную выразительность художественного языка»<sup>121</sup>. Тем самым, в отличие от эпохи

---

<sup>118</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм //Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. С. 316

<sup>119</sup>В. Вейдле. Умирание искусств, С. 60

<sup>120</sup> Ю.Н. Гирин. Системообразующие концепты культуры авангарда. С.106

<sup>121</sup> Ю.Н. Гирин. Системообразующие концепты культуры авангарда. С.106

романтизма, где примитивизм существовал лишь на уровне идей и сюжетостроения, никак не проявляясь в поэтике, стиле, работе со словом и прочем, экспрессионистами примитивистская идеология была переведена в план эстетики, глубоко внедрена в художественную ткань произведений<sup>122</sup>.

В итоге хотелось бы подчеркнуть, что экспрессионистское увлечение архаикой и примитивом было более глубоким и последовательным, нежели в романтизме, примитивистская составляющая затронула в экспрессионизме помимо идеологического еще и образно-стилевой уровень творчества. «Что нас больше всего привлекает в примитивном искусстве – это его яркое, подчас гротескное выражение энергии, его жизненность»<sup>123</sup>, - подмечает художник-экспрессионист Э. Нольде.

Продолжая раскрывать тему духовной ориентированности и религиозности романтизма и экспрессионизма, хотелось бы обозначить общую христианскую тематику художественных течений. Что касается романтизма, то вся ранняя, выработанная в Йене философия истории была проникнута христианской мистикой. Мистическое чувство романтиков во всем конечном усматривало бесконечное, что было положительным чувством присутствия Бога в мире. Своей задачей романтики видели сделать божественно-ценной каждую мелочь и конкретный факт, все единичное, потому как мир для них являлся божественной плотью и божественным организмом.

Романтическая этика расширялась в мистическую метафизику развития и философию истории, конечной идеей которых было наступление Царства Божия с исполнением всех чаяний и надежд. Наступление Царства Божия было превращено немецкими романтиками в подлинное религиозное верование. Немецким писателем и поэтом Новалисом идея Золотого Века и

---

<sup>122</sup> А.Ф. Кофман. Примитивистская составляющая авангардизма // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. С. 198

<sup>123</sup> А.Ф. Кофман. Примитивистская составляющая авангардизма // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. С. 194

вовсе была расширена из исторической до идеи космической. Он связывал судьбу человечества с жизнью всего мира, как единого тела и Божьей плоти<sup>124</sup>. Так и в экспрессионизме христианская тема с самого начала получила широкое распространение, вылившись в формулы космизма, трансцендентности и мистики движения. Религиозность экспрессионизма придавала ему сходство христианской догмой – «упование на «новое небо и новую землю» сопрягались с адамическим «нареканием имен» вещности мира, то есть созданием нового языка культуры, нового синтаксиса бытия, вообще – «миростроительством»<sup>125</sup>.

Между тем, духовная ориентированность обоих художественных течений не совпала в их выборе объектов надления высшими божественными смыслами. Романтики свои чаяния постижения высшего возлагали на природу, которой даровали способность просветления до божественного сознания. Романтики относятся к природе, словно к сокровищнице глубинных тайн и истин бытия, природа воспринимается ими как символический язык, которым мироздание подает знаки человеку, подобным образом общаясь с ним. Кроме того, в природе романтики находили, и убежище для своей одинокой души; последняя рассматривалась художниками единственным родственным их внутреннему состоянию миром. Природа выступала в романтизме в образе изначального бытия, естественного мира, нетронутого и не искаженного тленностью цивилизации<sup>126</sup>. «В природе также есть своя романтика. Цветы, радуги, восходы и закаты, картины облаков, лунная ночь, горы, стремнины, ущелья и так далее то заставляют нас по прекрасным картинам догадываться о нежном, тайном духе, то наполняют нас чудесным ужасом»<sup>127</sup>, - такие строки посвящает природе один из представителей позднего романтизма немецкий поэт Л. Уланд.

---

<sup>124</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика, С. 24-25, С. 112-113

<sup>125</sup> Ю.Н. Гирин. Системообразующие концепты культуры авангарда. С.89

<sup>126</sup> История эстетики. Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. С. 269

<sup>127</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. С. 161

В отличие от романтиков, экспрессионисты усомнились в сверхвласти природы, они не признавали особой сокрытой в ней истины, потому как последняя была всецело во власти человека, являлась, согласно их мнению, лишь гибким и податливым материалом для его производительной деятельности. Вполне вероятно, что к таким умозаключениям экспрессионистов привел их подчеркнутый антирационализм, а также их негативные отношения к достижениям современной естественной науки. Поэтому экспрессионисты, как в эпоху Возрождения, «вновь поместили человека в центр мироздания, чтобы он, согласно со своими желаниями и волей, населил пустоту линией, цветом и звуком, растениями, животными и Богом, пространством, временем и своим собственным Я»<sup>128</sup>.

Одним из программных тезисов экспрессионизма стал тезис «Человек в центре мира». Отсюда следует, что миссионерские притязания художника-экспрессиониста были куда шире и глобальнее, нежели у романтиков; экспрессионизм тяготел более к вселенскости, космизму и универсализму. Художник – экспрессионист был не просто медиумом, разгадывающим тайный божественный язык природы, но «космическим человеком»<sup>129</sup>, через которого говорит целая Вселенная. Человек «стоит перед нами, абсолютно первозданный... он часть космоса, вернее, космического чувства»<sup>130</sup> (Казимир Эдшмид).

С пунктом поисков духовного в природе и чувстве всеединства с Вселенной, особым медитативным и пророческим даром творца тесно связаны такие моменты мировоззрений обоих течений искусства, как гиперсубъективность (отсюда свобода и новаторство в искусстве), так и концепт «отчуждения».

---

<sup>128</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. С. 313

<sup>129</sup> Ю.Н. Гирин. Системообразующие концепты культуры авангарда. С.141

<sup>130</sup> К. Эдшмид. Об экспрессионизме в литературе. С.9

Хотелось бы начать с идеи свободы личности творца, выбора средств художественного языка и вообще искусства в целом, заложенного романтиками и гиперболизированного экспрессионистами.

### **3.4 Свобода и новаторство как главные принципы художественного творчества романтиков и экспрессионистов**

Русский философ Н.И. Бердяев утверждал, что кризис творчества характеризуется, прежде всего, дерзновенной жаждой творчества<sup>131</sup>. Его идея вполне согласуется с тем фактом, что возникновение романтизма и экспрессионизма было прямой реакцией на критическое положение искусства, продолжающего классическую традицию, а также с их подчеркнутой ориентированностью на новаторство и выработку нового художественного языка. Задумавшись об абсолютной свободе личного языка и неповторимой уникальности каждого творческого голоса, всесторонне осмыслив роль субъективного начала в творчестве, романтизм проложил дорогу всем художественным экспериментам в искусстве.

Многие исследователи утверждают, что романтизм не имел собственного стиля и был стилистически эклектичным. Действительно, романтики отказались от правил, догм и канонов классического искусства. Романтики нарушили все доселе существовавшие нормативы и правила, провозгласив главными принципами искусства и творчества их абсолютную свободу. К тому же, такая эстетическая категория романтизма как своеобразная богоизбранность личности художника закономерно делала поощрение и стремление к субъективности и оригинальности в формах и средствах трансляции особого и возвышенного знания. Притязания романтизма на выражение проблем мирового, общечеловеческого значения также делали актуальной для художников проблему общности и взаимовлияния различных видов искусства, разрушении разграничений и

---

<sup>131</sup> Н. Бердяев. Смысл истории. С. 137

перегородок между ними. Романтики «раскрывали взаимовлияния и взаимопереливы видов и жанров художественного творчества»<sup>132</sup>. Поэтому в романтических художественных произведениях равным образом в свободное взаимодействия и диалогические отношения вступили все искусства, а к главным чаяниям романтиков добавился еще и проект полного синтеза всех искусств, проект *Gesamtkunstwerk*.

Следовательно, для таких «рубежных» периодов истории западноевропейского искусства, как периода Романтизма рубежа XVIII - XIX вв. и периода Модерна конца XIX – начала XX вв. характерно общее обострение попыток художников, писателей, музыкантов найти более целое взаимодействие выразительных возможностей цвета и звука<sup>133</sup>, слова и звука, звука и жеста, а также жеста и слова.

Идея визионерских возможностей творца и спасительной функции искусства была глубоко воспринята экспрессионистами, для них высшей установкой в процессе художественного творчества стало выражение абсолютного «Я» художника. Каждое художественное творение становилось проекцией глубинного «Я» экспрессиониста. Выработанный в экспрессионизме концепт «нового видения» мира, сводящийся к подчеркнуто субъективному его воспроизведению в искусстве создавал и структурировал и другие экспрессионистские концепты, прежде всего концепты «нового искусства», «нового художника», «нового слова» и «новой формы»<sup>134</sup>. Данные идейные установки необходимо стимулировали разрыв с канонизированными приемами художественной выразительности и неограниченное новаторское творчество. Уже упоминаемые мною притязания экспрессионизма на универсальность и космизм соответствовали «глубинной ориентации сознания начала XX века на некую интегральную

---

<sup>132</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. С. 246

<sup>133</sup> Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. С. 283

<sup>134</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. С. 316

целостность форм бытия, долженствовавшую сменить, компенсировать остро переживавшуюся раздробленность духовной и общественной жизни»<sup>135</sup>. Так объединяющим и направляющим фактором в развитии художественной жизни на этом пути служила идея совокупного, тотального вида искусства – выработанная еще в романтизме идея Gesamtkunstwerk.

Тем не менее, провозгласив разрыв с классическими приемами выразительности, новаторство экспрессионизма было сопряжено с уважением художественных традиций, а подчас и с осознанием творцами своей преемственности в линии исторического развития искусства. Художник «Синего всадника» Ф. Марк писал: «Мы знаем, что основополагающие идеи всего того, что сегодня ощущается и создается, существовали уже до нас, и настоятельно подчеркиваем, что по сути своей они не новы»<sup>136</sup>. Примечательно и то, что, например, в литературе наравне со своими претензиями на радикальное новаторство большинство поэтов экспрессионизма «поклоняются» Гёльдерлину и Клейсту, цитируют и других романтиков. Ф. Марк же, к примеру, откровенно признавался в своей почти «религиозной» любви к художнику позднего романтизма и бидермейера М. фон Швинду.

Опуская подробности в описании проекта «синтеза искусства», здесь хотелось бы лишь привести в пример явственное сходство и перекличку романтиков и экспрессионистов в их тяготении к цветомузыкальному искусству. Так еще задолго до всевозможных экспериментов в области цветомузыки XX века немецкий писатель-романтик В.- Г. Вакенродер в своем этюде «Краски» высказал следующие мысли: «Для каждого прекрасного творения в красках наверняка существует созвучное музыкальное произведение. И коль скоро зазвучит эта мелодия, то наверняка в картине вспыхнут новые живые лучи, более могучее искусство заговорит с

---

<sup>135</sup> Ю.Н. Гирин. Системообразующие концепты культуры авангарда. С.79

<sup>136</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм. С. 315

нами с полотна и звук, линия и краска будут проникать друг в друга и сольются воедино»<sup>137</sup>. Великий художник экспрессионизма В. Кандинский в своем основном эстетическом труде «О духовном в искусстве», прибегая к описанию возможностей экспрессии красок говорит об особом великом живописном контрапункте<sup>138</sup>, еще раз подчеркивая связь цвета и звука. Цветомузыкальные партитуры также создавал австрийский композитор – экспрессионист А. Шёнберг («Счастливая рука», 1913).

Известный историк культуры В. Вейдле в своем самом популярном труде «Умирание искусства» высказал мысль о том, что трагедия искусства является первостепенно трагедией художника, а безграничные возможности для новаторства пагубно влияют на возможности коммуникации и понимание публикой замысла творца. «Чем дальше, тем со все большим отчаянием бросаются они из стороны в сторону, мечутся среди противоположностей, совмещать которые было их призванием, из невозможности рвутся в невозможность, из ада проваливаются в худший ад и все глубже утопают в крошечной мгле развоплощенного, разлагающегося искусства»<sup>139</sup>.

В отличие от романтизма, в экспрессионизме гиперсубъективность творчества достигла своего предела, новое художественное направление осмыслило себя как предел возможностей субъективности, явившись своего рода криком отчаяния «Я». Экспрессионисты истоцили возможности субъективности творчества и поставили культуру Запада перед катастрофой коммуникации, как между личностью творца и публикой, так и в личном общении художника с самим собой<sup>140</sup>. Этим во многом объясняется тот

---

<sup>137</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. С.79

<sup>138</sup> В. Кандинский. О духовном в искусстве // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. С. 581

<sup>139</sup> В. Вейдле. Умирание искусств, С.43

<sup>140</sup> В.М.Толмачев. Послесл. Экспрессионизм: конец Фаустовского человека // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка/Л.Пушар. С. 396

момент эстетики экспрессионизма, что одним из основных мыслительных категорий художественного течения стал термин «отчуждения».

Отчуждение, как некая структура бытия, сложилась задолго до ее формулировки в искусстве модерна, и экспрессионизма в частности. Она была spolна усложнена и дифференцирована в романтизме, однако своего глобального характера ощущение отчуждения и чужести во всей диалектике субъектно-объектных отношениях достигло именно к концу XIX – началу XX веков. Задавшись целью дать описание личности романтика и романтического героя, скорее всего, каждый в качестве главной их характеристики вспомнит гордое и благостное одиночество романтической души, возвышающей ее над суетами мира и делающей восприимчивой к знакам вземного и божественного. В экспрессионизме же чувство отчуждения обостряется до предела, оно теряет свои положительные для творчества свойства, до конца пропитываясь болезненностью. Ощущение чужести в экспрессионизме не обладает более романтическим атрибутом благодати, остается лишь ужасный страх перед одиночеством человека в мире. Экспрессионизм констатирует глобальное отчуждение, в отличие от романтизма, это отчуждение не только кризис традиционных форм познания и восприятия, отчуждения субъекта от общества, человека от человека, автора от читателя, но и, чего не было в романтизме, отчуждение от природы и субъекта от своего собственного «Я»<sup>141</sup>. Ядро экспрессионистской литературы, к примеру, представлено десятком метафор чужести, выражающих трагизм восприятия реальности творческой личностью начала XX века.

Преувеличенное ощущение отчужденности от мира и гиперболическое чувство одиночества толкало экспрессионистов на едкую критику всех изъянов и пороков современного им социума и действительности в целом. Несмотря на то, что оба течения были искусствами антибуржуазными, в

---

<sup>141</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм. С. 340

своём творчестве художники которых критиковали приземленные, материалистские мещанские ценности и идеалы, подобное же отношение к плодам художественной деятельности; в своей социальной критике потомки романтиков оказались, куда большими анархистами и активистами.

Бесспорно, романтиков очень сильно задевали треволения их эпохи, однако в своей социальной направленности они больше пассивны, были больше созерцатели. Романтический автор являет собой личность безгрешную, искупающую вину «чужого» ей мира. О чем бы ни писал романтик, он всегда пишет о себе и своем личном «поэтическом» опыте, бытие со стороны для него не так важно, как бытие изнутри. «Экстатически заклиная в себе бытие, «молясь» ему, романтик фактически молится себе, своему «демону»<sup>142</sup>. Такая позиция объясняет и свойственное многим романтикам, особенно Йенской поры, побег из действительности с ее социальными в данном случае проблемами в идеализированные миры прошлого и народную фантазию. Экспрессионистам же был свойственен дух экстравертивного активизма, идейно в своих стремлениях к обновлению общества они были более последовательны, практически в своем творчестве приемы их вызывали большее общественное возбуждение. Понятие творчества в экспрессионизме перестало быть прерогативой сугубо искусства, но сделалась категорией социально – исторической. «Художник не только уполномочен, но и обязан обходиться с формами так, как это необходимо для его целей. И этот принцип не есть только принцип искусства, но и жизни»<sup>143</sup>, - броско высказался в своем труде «О духовном в искусстве» В. Кандинский.

---

<sup>142</sup> В. М. Толмачев. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма. С. 122

<sup>143</sup> Ю. Н. Гирин. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика : в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1.-2010. С. 59

### 3.5 Общность художественных методов и приемов романтизма и экспрессионизма

Из желания социальной активности и преобразования общества вытекают и характерные, направленные на вызов возмущения и небезразличности художественные приемы и методы обоих течений искусства, многие из которых были заложены в творчестве романтиков и сполна проработаны, «оточены» и доведены до большей экспрессии в XX веке. Так от романтиков экспрессионистами были заимствованы такие художественные приемы как ирония и гротеск.

Ирония выступала в качестве главного принципа романтического отношения к миру. Благодаря ироническому осмеянию мира, художник-романтик мог возвыситься над ним. Высмеиванию были подвержены не только вещи кажущиеся важными и серьезными, но на самом деле таковыми не являющиеся (к примеру, мещанские ценности), но и все возвышенные явления (такие как любовь и дружба, все идеалы), поскольку в реальном мире они почти недостижимы и представляют собой кажимость и фикцию. «Серьезное должно светиться весельем, шутка отсвечивать серьезным»<sup>144</sup>, - замечает немецкий писатель и поэт романтизма Новалис. Романтическая ирония в сущности своей была трагическим отношением художника к действительности, такой далекой и вступающей в непреодолимые противоречия с романтически возвышенными надеждами и упованиями. Подчеркиванием фатального несоответствия романтического идеала и реальности, а также главной художественной манерой выражения иронии стал гротеск. Вслед за романтизмом иронизм пропитал и все творчество экспрессионизма, гротескное заострение изображаемой реальности имеет место в каждом творческом акте художника – экспрессиониста.

---

<sup>144</sup>Литературные манифесты западно – европейских романтиков. С. 104

Романтическая ирония переросла в фантастику, мир наполнялся разного рода чудесами, а зачастую и ужасами для подчеркивания иллюзорности его и всех его составляющих. У романтиков существовал даже отдельный жанр черного романа, сюжетная канва которого была полна страха и тревоги. Черные миры романтиков были унаследованы последующей литературой XIX – XX вв., закономерно перейдя и в художественный арсенал экспрессионизма. «Немецкие романтики неотступно всматривались в ночное лицо мира»<sup>145</sup>, их призыв тьмы был воспринят дальнейшей художественной культурой Европы, «призывание той тьмы, где уже не горит над тюремной койкой лампочка в тысячу свечей, где вычислить нечего, где мерить нечем, где потухает дневной, пронизаемый для рассудка мир и падает пленный дух в довременный обморок сна, безумия, пола, жизни, ночи»<sup>146</sup>. Страшная фантастика и мистика романтизма, кроме того, выливалась в образы двойников и безумцев, теней, автоматов, привидений, ведьм, вампиров и так далее; сюжеты убийств, самоубийств и помешательств.

Вообще привнесенная в искусство романтиками эстетическая категория безобразного с целью более адекватного представления о полном противоречивости мире опять же сполна была раскрыта и в творчестве экспрессионистов. Фантастические и мистические темы, равно как и приемы романтиков были очень близки экспрессионистам. Из романтизма экспрессионизм заимствует прием двойничества, фантастические видения и ночные кошмары. Активно используется художественный прием стирания границ бреда и яви, смешения фантастического и реального немецкого писателя – романтика Э.Т.А. Гофмана. В экспрессионистском кинематографе активно используются фигуры сомнамбулов, монстров, оживших восковых фигур, усталой Смерти<sup>147</sup>, различного рода нечисти, безумцев; атмосфера

---

<sup>145</sup> В. Вейдле. Умирание искусства, С.69

<sup>146</sup> В. Вейдле. Умирание искусства, С.68

<sup>147</sup> М. И. Туровская. Немецкое кино и экспрессионизма // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. – Москва: РОССПЭН, 2008. С. 425

экспрессионистских фильмов наполняется духом немецких сказок и преданий, вновь происходит обращение к сюжетам древнегерманского фольклора (Фриц Ланг «Нибелунги» 1924 г.).

Заимствование романтических эстетических категорий и художественных приемов сопровождается их дальнейшей проработкой, часто их максималистской гиперболизацией. Прежде всего, следует сказать о крайне преувеличенной теме безумия и безобразного в творчестве экспрессионистов. Вообще общеизвестным является факт повышенного внимания поэтов и художников эпохи авангарда к образцам творчества детей, душевнобольных, к глоссолалии сектантов, то есть вообще к способам иновидения и инописью<sup>148</sup>. «В «экспрессионистское десятилетие» метафора безумия покидает область только медицинской патологии и обретает экзистенциальное звучание, а сумасшествие как индивидуальная судьба романтического героя трансформируется в судьбу коллективную»<sup>149</sup>.

Романтическая личность была безумна индивидуальна, безумна в том смысле, что ее сознание представляло собой совершенную организацию, художник был пророком, вещающим, зачастую бессознательно, высшие истины мироздания. «Чем являются люди по отношению к другим созданиям земли, тем художники — по отношению к людям»<sup>150</sup> (Ф. Шлегель). В экспрессионизме же эстетическая категория безумия служит цели выразить охвативший художественную интеллигенцию кризис познания и глобальность языкового скепсиса. Коллективное безумие являет отчужденность личности от мира, состояние ее крайнего дискомфорта в современном экспрессионистам переломном времени. Более того, если сумасшествие гения понималось романтиками метафорично, то экспрессионистами оно было воспринято буквально. Для многих художников экспрессионизма взаимосвязь гениальности и сумасшествия была очевидна,

---

<sup>148</sup> Ю.Н. Гирич. Системообразующие концепты культуры авангарда. С. 106

<sup>149</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм. С. 344

<sup>150</sup> Литературные манифесты западно – европейских романтиков. С. 60

аргументами здесь служили для них и факты из биографии кумиров – Гёльдерлина и Ницше. Тем самым, в экспрессионизме безумие через саморазрушение и самопреодоление еще рассматривалось и как последний шаг от гениальности к славе.

Кроме того, романтический интерес, связанный с эстетической категорией безобразного, к судьбам униженных и оскорбленных также достиг своего апогея в творчестве экспрессионистов. Значительная часть экспрессионистов интересовалась асоциальной и деклассированной личностью, которую последние выдвинули на фоне прочего благополучия человечества на передний план. Экспрессионисты безобразием, бесстыдством и ущербностью вышеназванной фигуры затмили все прочие традиционные субъекты искусства, увеличив ее своей особой оптикой до пугающих размеров. Доминанту тематического фундамента экспрессионизма составили фигуры, находящиеся на границе приличий и норм, а иногда и полные социальные аутсайдеры. Образы нищих, бродяг, калек, проституток, больных, умалишенных, аморальных типов, изображение мест платных удовольствий казались скандальными для современников, во многом определив степень провокационности и эпатажности художественного течения. Более того, с образом деформированной и ущербной личности был связан и целый комплекс других мотивов творчества экспрессионистов, а именно мотивов убийств, самоубийств, смертей, болезней, алкоголизма и наркомании<sup>151</sup>.

Романтизм никогда не был полностью лишен чувственности, но чувственность в нем была скорее бесплотна и еле проницаема. Под влиянием теории австрийского психолога и психиатра З. Фрейда значительно изменились представления о сфере чувственности. «Романтическая апелляция к чувству подразумевала естественность в противовес условности,

---

<sup>151</sup> *Н.В. Пестова. Экспрессионизм. С. 341-342*

но не инстинкта как такового во всей его полноте»<sup>152</sup>. Экспрессионисты, продолжая далее разрабатывать эстетику безобразного, стали открыто воспевать фрейдовский Эрос, и прежде всего женщину – женщину как музу, вампира, сексуальную приманку и символ упоения<sup>153</sup>. В экспрессионистском творчестве из самых потайных уголков человеческой природы на свет полезли самые низменные, непристойные мысли и желания; на волю прорвались агрессивные и разрушительные силы бессознательного; эротика же и секс значительно потеснили традиционную любовную лирику, приняв уродливые формы<sup>154</sup>. Однако особое заострение внимание на безобразном компоненте бытия было направлено не на вызов пустой скандальности у публики, но также служило средством социальной критики в экспрессионизме.

Романтический прием гротеска в творчестве экспрессионизма вылился во всевозможные деформации фигуры и пространства, эксперименты с «кричащими» красками, атональностью в музыке и так далее. Примечательнее же всего деформации экспрессионистов в способах репрезентации человеческого тела. По преимуществу в живописи экспрессионизма «погибает» человек как великая тема искусства вследствие утраты целостности своего образа. Увлечение трибальным искусством стимулировало эксперименты экспрессионистов в гротескном изображении человеческой фигуры. К примеру, африканская маска подсказывала принципиально новые способы изображения лица, разительные диспропорции частей лица. Собственно маска как таковая стала новым способом репрезентации человека, лицо зачастую «превращали» в маску сознательно, лишая его индивидуальности. Кроме того, происходил отказ от детализации в прорисовке человеческого тела: части тела лишь условно обозначались. Все вышеперечисленные приемы служили цели гиперболизации ощущения «инаковости»; в примитивном способе

---

<sup>152</sup> А.Ф. Кофман. Примитивистская составляющая авангардизма. С.216

<sup>153</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм. С. 322

<sup>154</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм. С. 342

изображения усматривалась возможность передачи тайны первородной и таинственной силы человека.

Тем самым, в способе изображения человека экспрессионисты отошли от классического идеала красоты, соразмерности частей тела и лица, выраженного индивидуального начала, чего, конечно, не было в искусстве романтизма. Самым же главным является тот факт, что экспрессионисты в своем понимании природы человека больше приземлены и материалистичны, более целостны, нежели романтики. В примитивном творчестве экспрессионисты усматривали особого типа энергетику и витальность, первородную, хтоническую силу, признавая одухотворенность плоти не сугубо «сверху», но и «снизу»<sup>155</sup>.

Обрисовывая общее и различное в художественных приемах обоих течений, хотелось бы отдельно обозначить еще следующие два пункта. Во-первых, стоит сказать о схожести в образности художественного языка, заложенной романтиками. Для того, чтобы передать тайны и настроения мироздания через собственное творчество, дать почувствовать среди конечного тайну бесконечного, романтику было необходимо изменить словоупотребление и способ соединения слов. Романтический поэт пытался вложить в слово и художественный образ большее<sup>156</sup>, чем обычное содержание, что делало его язык очень метафоричным. Язык экспрессионизма также был метафоричным, но в другом отношении: прием традиционной метафоры трансформировался в так называемую «абсолютную метафору», которая должна была служить еще одним способом отчуждения действительности. От традиционной метафоры «метафора абсолютная» отличается тем, что она, «оставаясь фигурой переноса, касается не изображаемого объекта, а изображающего субъекта, т.е. построена не по принципу объективного сходства/ несходства объекта и образа, а на основе

---

<sup>155</sup> А.Ф. Кофман. Примитивистская составляющая авангардизма. С.187, 188,189, 193,194

<sup>156</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 33

чувства и отношения поэта к объекту. Она в большей степени характеризует самого автора и его специфическое видение»<sup>157</sup>. В такой метафоре отсутствует всякая аналогия, поэтому функцией данного приема является парадокс и абсурд, нагнетание тревожного «ничто». Подобную трансформацию метафорического языка романтизма с функции образной передачи возвышенного, невыразимого простыми словами, к функции сознательного уничтожения дополнительного скрытого смысла можно также рассматривать как еще одно «подчинение» романтического художественного средства экспрессионистской цели выражения трагизма бытия.

Второй момент, который заслуживает быть отмеченным, это сходство романтиков и экспрессионистов в их неприятии законченных художественных жанров и форм, их восприимчивости к эклектике, универсалистских притязаниях как в преображении искусства (синестезия), так и мира в целом. Закономерным стало в связи с подобными мировоззренческими установками появление новых, лишенных четких границ литературных жанров. В романтизме появляется жанр письма с присущей ему фрагментарной составляющей. Фрагментация стала еще одним характерным признаком литературного творчества и экспрессионистов<sup>158</sup>.

### **3.6 Схожесть исторического фона развития и организационной структуры художественных течений**

Сопоставив некоторые основные эстетические установки обоих течений искусства, а также художественные приемы, являющиеся их непосредственным практическим отражением, уместно обратить внимание на уже не столь важные, чисто исторические и организационные пункты схожести и различия романтизма с экспрессионизмом.

---

<sup>157</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм. С. 348

<sup>158</sup> А.А. Петрушина. От романтизма к постмодернизму // Известия Саратовского университета. 2010. Т. 10. Сер. Филология. Журналистика, вып. 4, С. 62

Прежде всего, в свете сказанного важно то, что оба художественных течения возникли на стыке эпох, в критической ситуации переосмысления главных жизненных ценностей и ориентиров. Вследствие сходства культурно-исторических условий для возникновения и протекания развития художественных течений, подобной оказалась и их идейная эволюция. Сродни романтизму экспрессионизм был таким же прорывом в утопию, который был устранен историей. Первоначальный энтузиазм и мечты о земном рае адептов, как романтизма, так и экспрессионизма были сокрушены войнами (Наполеоновские войны 1799-1815 гг., Первая мировая война 1914-1918 гг.), им на смену пришли отрезвление и разочарование, изменился и общий характер обоих движений, став, более заземленным и сосредоточенным на конкретных темах и проблемах реальной действительности.

Ни романтикам, ни экспрессионистам не удалось одержать тех побед, на которые они изначально рассчитывали. К примеру, немецкий поэт-экспрессионист Г. Бенн много размышлявший о достижениях экспрессионистского движения в искусстве высказал следующую примечательную фразу: «Экспрессионизм пронес свое знамя над Бастилией, Кремлем и Голгофой, только Олимпа он не достиг, так же как и ни какой другой классической территории»<sup>159</sup>. Эти слова могут быть равно отнесены и к достижениям романтизма.

Касаясь же вопроса организационной структуры художественных течений, хотелось бы заострить внимание на двух следующих моментах: форме коммуникации между художниками и общей регламентации движения.

Салонная культура XVIII века сменилась культурой дружеских кружков как особой формы общения. Вырванные из привычных связей и

---

<sup>159</sup> Н.В. Пестова. Экспрессионизм. С. 309

предоставленные сами себе, люди романтической эпохи особенно остро жаждали контактов с другими, стремясь сгладить непонятность исторической ситуации и душевное одиночество<sup>160</sup>. Люди, близкие по духу, тянулись друг к другу, образуя дружественные интеллектуальные объединения, в «жерлах» которых формулировались главные принципы творческой практики, либо же отыскивалась поддержка в художественных начинаниях. О функциональном значении творческих объединений один из главных теоретиков романтического движения Ф. Шлегель писал следующее: «Там, где художники создали семью, там является праобщность человечества»<sup>161</sup>, а также: «Как торговцы в средние века, так теперь художники должны объединяться в Ганзы, чтобы защищать друг друга»<sup>162</sup>. Сродни романтикам экспрессионисты также тяготели к единению творческих личностей, отчего стали возникать литературные кафе и кабаре как места писательских встреч и трибуна для поэтов<sup>163</sup>.

Романтизм подобно экспрессионизму был неустойчивым и противоречивым стилевым и художественным феноменом, лишенным абсолютного единства. Тем не менее, у романтиков были некоторые опорные точки в их творческой деятельности, в отличие от тех же экспрессионистов. Романтизм начался, прежде всего, с литературы, и поколением старших романтиков – публицистов, критиков и писателей (братья А. и Ф. Шлегели, Л. Тик, Новалис и другие) были выработаны главные теоретические положения художественного движения еще до их непосредственного практического воплощения, тем самым, более поздние творцы, так сказать, имели в руках своеобразную азбуку романтизма. В экспрессионизме, наоборот, манифесты и декларации появились позднее художественной практики, значительно разнились друг с другом. Экспрессионизм был лишен программной заданности, складывался стихийно, а теоретическая мысль и

---

<sup>160</sup> А. Б. Ботникова. Немецкий романтизм. Диалог художественных форм. С. 18

<sup>161</sup> Литературные манифесты западно – европейских романтиков. С. 61

<sup>162</sup> Литературные манифесты западно – европейских романтиков. С. 61

<sup>163</sup> П.М. Тонер. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени. С. 78

организационные лозунги скорее догоняли, чем направляли новое движение искусства<sup>164</sup>.

Заключая сравнительный анализ романтизма и экспрессионизма, можно сказать об их бесспорной преемственности в общей линии исторического развития западноевропейской художественной культуры. В своем втором «цветении» романтизм больше пропитался материей, что обеспечило его более целостное понимание бытия, а также большим разочарованием, фатальностью и одиночеством. Эстетические категории и главные художественные приемы романтиков были болезненно гиперболизированы, а главным лейтмотивом художественного творчества стал всепоглощающий трагизм.

«Развитие искусства подобно развитию нематериального знания, не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями. Его развитие состоит во внезапных вспышках, подобных молнии, из взрывов, подобных «букету» фейерверка, разрывающемуся высоко в небе и рассыпающему вокруг себя разноцветные звезды. Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого что вырос новый сука, ствол не может стать ненужным: им обуславливается жизнь этого сука. Это есть разветвление исконного ствола, с которого «все началось»<sup>165</sup> (Василий Кандинский, «Текст художника. Ступени»).

---

<sup>164</sup> П. М. Топер. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени. С. 74

<sup>165</sup> М. Ф. Надъярных. Авангард и проблема традиции // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. С. 245-246

## Заключение

«Вся церковь теперь в сборе»<sup>166</sup>, - Доротея Шлегель о Иенском кружке романтиков.

В ходе проведенной исследовательской работы была обозначена и доказана явная родственная связь и преемственная линия между такими течениями искусства, как романтизмом и экспрессионизмом. Прежде всего, стоит отметить сходство исторического фона, на котором развивались данные направления искусства – тяжелые и переломные моменты человеческой истории. Оба художественных направления, отразивших трагическое мироощущение людей переходного и кризисного состояния общественного устройства и культуры, явились феноменами, сотканными из множества противоречий.

Следом за романтизмом и экспрессионизм был пропитан пафосом протеста против материализма, утилитаризма, прагматизма, жесткой регламентации и механизации жизни. Адепты обоих художественных направлений стремились противостоять буржуазии, мещанству и филистерству, освободить искусство от их ложных и преходящих ценностей. Ощущение застоя и тупиковости развития традиционного искусства толкало представителей обоих культурных явлений на преобразование старого и поиски нового художественного языка. Этим же объясняется их поощрение и жажда новаторства, эксперименты в синестезии различных видов искусства. От романтиков экспрессионисты восприняли антимиметический принцип, иррационализм, символизм, мистицизм и религиозность искусства.

Нашли отклик в экспрессионизме и такие идеи романтической эстетики как богоизбранность личности художника, а также мироустроительная, миропреобразовательная и спасительная функция искусства. Провозглашались свобода личности, творчества и искусства от всякого рода канонов и догматов, утверждалось право художника на субъективность его взгляда на действительность. Перенято было и уважение к народу и

---

<sup>166</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С.157

народному творчеству, откуда экспрессионисты, следом за романтиками, черпали сюжеты для своих художественных произведений. Отклик нашла в среде экспрессионистов и романтическая идея идеализации прошлого, однако в случае с экспрессионизмом это прошлое оказалось наиболее глубоким, уходящим даже не в Средние века, но в самую архаику и начало времен человеческого существования.

Таким образом, оба художественных направления претендовали на достижение высоко духовных целей, были близки религиозными умонастроениям, зачастую обращались к христианской тематике. Тем не менее, если романтизм в качестве главного религиозного объекта избирает природу, обожествляя ее, то экспрессионисты ставят под сомнение ее сверхсилы и сверхвластие, помещают в центре мироздания человека, через которого говорит Вселенская высшая сила.

Из художественных приемов романтизма экспрессионистами были подхвачены ирония и гротеск, проникнутые большим трагизмом и подвергнутые сильной гиперболизации. Широкое распространение нашли романтические приемы двойничества, фантастические видения и ночные кошмары, фигуры монстров, вампиров, призраков, магов, ведьм, безумцев и прочее. Романтическое сочувствие судьбе униженных и оскорбленных трансформируется в экспрессионизме в повышенный и заостренный интерес к асоциальным и деклассированным представителям общества.

Обобщая вышеизложенное, можно сказать, что очень многое из романтической эстетики и романтического арсенала художественных методов и приемов было усвоено экспрессионизмом, переработано в духе большего трагизма и болезненности, глубже пропитано материализмом и желанием поставить искусство на службу обществу, с его помощью разрешить конкретные острые проблемы, стоящие перед человечеством.

Ни романтизм, ни экспрессионизм не были просто отдельными художественными «школами» и художественными стилями, но новыми особыми способами мировосприятия, претендующими на обобщение всего накопленного ранее человечеством знания. Оба рассматриваемых художественных феномена явили собой показательные и наглядные примеры прекрасных и возвышенных утопий человеческой мысли.

Романтизм и экспрессионизм претендовали на разрешение задач, широко выходящих за рамки художественного творчества, стремились переделать и облагородить не только искусство, но и общество. Романтизм и экспрессионизм в своем развитии трансформировались в своеобразную религиозную веру в прекрасного Человека, доброго дикаря и наступление Золотого века, времени благоденствия для всех и вся; адепты обоих художественных явлений до самого конца желали спустить рай на землю, поделиться с человечеством возвышенным и потаенным. «Время основать новую религию, и это – главная цель. Да, я вижу уже, как появляется на свет это величайшее порождение нового времени; скромно, как древнее христианство...»<sup>167</sup>, - писал один из главных теоретиков Иенского кружка романтиков Ф. Шлегель. Или еще более примечательны на этот счет слова романтического философа, мистика и писателя Новалиса: «Надвигается новый Золотой Век, с глубокими, темными глазами, время пророческое, творящее чудеса и чудесно исцеляющее, утешающее и обещающее вечную жизнь»<sup>168</sup>.

Но, как и все упоительные и высокие мечты, притязания художников - романтиков и экспрессионистов потерпели поражение в битве с жестокой и прозаичной действительностью, были нещадно сломлены историческими реалиями. Тем не менее, воспетые романтиками духовная смелость и подъем, свобода личности и ее право на самовыражение,

---

<sup>167</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 157

<sup>168</sup> В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 157

пропаганда уникальности каждого, ярая вера в прекрасную сущность человека, возможность ее облагораживания и просветления средствами искусства, органическое единство всего мира живут и будут оживать всегда с новым энтузиазмом и силой в самые тяжелые и переломные моменты не только общей человеческой истории, но и истории жизни отдельного человека. Через романтические идеалы проходит почти каждая личность в кризисные периоды своего жизненного пути.

«Ничто другое не является столь достижимым для духа, как бесконечное»<sup>169</sup>, - провозглашает, уже не раз, цитируемый мною замечательный поэт-романтик, Новалис. «Ну и ладно, называйте нас мечтателями, но мы с верой войдем в великое романтическое царство чудес, где божественное бродит повсюду в тысячах просветленных образов!»<sup>170</sup>, - говорил крупнейший представитель позднего романтизма немецкий поэт Л. Уланд.

---

<sup>169</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. С. 107

<sup>170</sup> Литературные манифесты западно-европейских романтиков. С. 162

## Список использованной литературы

1. *Н.А. Бердяев*. Приложение. Воля к жизни и воля к культуре / Н.А. Бердяев. Смысл истории. – М.: «Мысль», 1990. 176 с.
2. *Н.А. Бердяев*. Кризис искусства / Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. 688 с.
3. *Н.А. Бердяев*. Смысл истории. – М.: «Мысль», 1990. 176 с.
4. *Н. Я. Берковский*. Романтизм в Германии. «Художественная литература» - Ленинград, 1973. 568 с.
5. *А. Б. Ботникова*. Немецкий романтизм. Диалог художественных форм. - М.2005
6. *В. В. Бычков*. Эстетика: учебник. – М.: КНОРУС, 2012. 528 с.
7. *В. В. Ванслов*. Эстетика романтизма. Изд – во «Искусство». - М., 1966. 403 с.
8. *В. Вейдле*. Умирание искусств / Сост. И авт. Послесл. В.М. Толмачев. – М.: Республика, 2001. 447 с.
9. *В.Г. Власов, Н.Ю. Лукина*. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь.- СПб.: Азбука – классика, 2005. 320 с.
10. *А. Гвоздев*. Предисловие / Ф. Верфель. Человек из зеркала: Госуд. Издат-во Петербург-Москва МСМ XII.
11. Введение / Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. *Ю.Н. Гирина*. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. 2010. 600с.
12. *Ю. Н. Гирин*. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат / Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. 2010. 600с.
13. *Ю.Н. Гирин*. Системообразующие концепты культуры авангарда / Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История.

- Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. 2010. 600с.
14. Э. Гомбрих. История искусства. – М.: «Издательство АСТ», 1998.
15. А. Дёблин. «Футуристическая техника слова» / Вальдемар Вебер. Манифесты экспрессионизма.
16. Литературные манифесты западно-европейских романтиков. Под ред. А.С. Дмитриева. - М.: Изд-во Моск. Университета, 1980. 639 с.
17. В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика.- СПб.: Тип. Т-ва А.С. Суворина «Новое время».1914. 207 с.
18. Т. В. Ильина. История искусств. Западноевропейское искусство: Учеб.—3-е изд., перераб. и доп.—М.: Высш. шк., 2000. 368 с.: ил.
19. История немецкой литературы в 5-ти томах, т. 3, изд. «Наука» - М., 1966.
20. В. Кандинский. О духовном в искусстве / Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. 688 с.
21. В. К. Кантор. Называть тьму тьмою (о романе Артура Кестлера «Слепящая тьма») / Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. - Москва: РОССПЭН, 2008. 604 с.
22. А.Ф. Кофман. Примитивистская составляющая авангардизма / Авангард в культуре XX века(1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. 2010. 600с.
23. А.В. Михайлов. Эстетические идеи немецкого романтизма / Эстетика немецких романтиков. - М.: «Искусство», 1987.
24. М.Ф. Надъярных. Авангард и проблема традиции / Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1.2010. 600с.

25. *Ортега - и- Гассет*. Дегуманизация искусства / Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. 688 с.
26. *Н.В. Пестова*. Экспрессионизм / Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн./ под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. 2010. 600с.
27. *А.А. Петрушина*. От романтизма к постмодернизму / Известия Саратовского университета. 2010. Т. 10. Сер. Филология. Журналистика, вып. 4., с. 59-63
28. История эстетики. Учебное пособие / Отв. ред. *В. В. Прозерский, Н. В. Голик*. — СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011. 815 с.
29. *З.С. Пышковская*. Русская литература и немецкие художники - экспрессионисты / Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. - Москва: РОССПЭН, 2008. 604 с.
30. *Л. Ришар*. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка/Л. Ришар. Пер. с фр. – М.: Республика, 2003. 432с.: ил.
31. *Ежи Теплиц*. История киноискусства 1895-1927, М.: Прогресс, 1968. 336 с.
32. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений/ *В. М. Толмачев, Г.К. Косиков, А. Ю. Зиновьева* и др; Под ред. В.М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. 496 с.
33. *В. М. Толмачев*. Где искать XX век? / Зарубежная литература XX века. В 2 тт. Т. 1. Первая половина XX в.: учебник для академического бакалавриата / под ред. В.М. Толмачева. — Т. 1. — Юрайт Москва, 2014. 430 с.

34. *В. М. Толмачев*. Послесловие. Экспрессионизм: конец Фаустовского человека / Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка/Л.Ришар. Пер. с фр. – М.: Республика, 2003. 432с.: ил.
35. *В. М. Толмачев*. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма / Вестник ПСТГУ. III Филология 2007. Вып. 4 (10). С. 114-142
36. *П. М. Тонер*. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени / Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. - Москва: РОССПЭН, 2008. 604 с.
37. *М. И. Туровская*. Немецкое кино и экспрессионизма / Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. - Москва: РОССПЭН, 2008. 604 с.
38. *В. С. Турчин*. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
39. *К. Эдшмид*. Об экспрессионизме в литературе/ Вальдемар Вебер. Манифесты экспрессионизма.