

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. И. Вернадского»**

ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ (ФИЛИАЛ) В Г. ЯЛТЕ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, ИСТОРИИ И ИСКУССТВ
Кафедра русской и украинской филологии с методикой преподавания

Сеттарова Нияра Алимовна

**ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА НИКОЛАЕВИЧА
АНДРЕЕВА**

Выпускная квалификационная работа

Обучающегося 5 курса
Направления подготовки/специальности 45.03.01 Филология

Форма обучения заочная

Научный руководитель
должность, учёная степень, звание кандидат филологических наук,
доцент Козина Ю.В.

Ялта, 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
РАЗДЕЛ 1. ТРАДИЦИЯ И ПРОБЛЕМАТИКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА КАК ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ.....	8
1.1 Предпосылки возникновения экспрессионизма. Связь с литературной традицией.....	8
1.2 Основные черты экспрессионизма в литературе.....	12
1.3 Генезис экспрессионизма в русской литературе.....	19
РАЗДЕЛ 2. ЭКСПРЕССИОНИЗМ И ЕГО РОЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. АНДРЕЕВА.....	26
2.1 Характеристика творческого наследия Л.Н. Андреева.....	26
2.2 Развитие экспрессионистских тенденций в творчестве Л. Н. Андреева.....	34
2.3 Рассказ Л. Н. Андреева «Красный смех» как классический образец экспрессионизма в русской литературе.....	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	52
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	55

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Экспрессионизм как художественное движение не получил на русской почве достаточно цельного программно-теоретического оформления. Характерные для экспрессионизма идеи и образы воплощались в деятельности ряда групп и в творчестве отдельных авторов на разных этапах их эволюции, иногда в единичных произведениях. Впервые слово «экспрессионисты» на русском языке появилось в рассказе А. П. Чехова «Попрыгунья».

Экспрессионизм в литературе выделяет запрос на пророчество универсального характера. Именно это и требует обособленности стиля: необходимо поучать, призывать и декларировать. Только так, избавившись от прагматичной морали и стереотипов, адепты экспрессионизма пытались высвободить в каждом человеке буйство фантазии, углубить чувствительность и усилить влечение ко всему тайному. Возможно, поэтому экспрессионизм взял свое начало с объединения группы художников.

Отцом-основателем экспрессионистов в России считается Л. Н. Андреев. В первых своих произведениях автор глубоко драматично анализирует окружающую его действительность.

Место экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева и эффективность использования им соответствующих элементов поэтики можно определить, только рассмотрев вопрос о самом методе, о философских, теоретических, исторических предпосылках его возникновения, об основных принципах и этапах его развития.

Теорию экспрессионизма разрабатывали такие исследователи как Л. Я. Зивельчинская, Н. С. Павлова, Т. Л. Никольская, И. С. Куликова и другие.

Экспрессионизм в немецком варианте уже в 20-е годы интересовал М. Н. Волчанецкого, Ф. М. Гюбнер, Н. Э. Радлова, во второй половине XX века – Ю. Н. Тынянова, В. Н. Топорова, А. В. Дранова, Н. С. Лейтес и других исследователей. Ими рассматривались как философские (А. Шопенгауэр,

Ф. Ницше) основы метода, так и творчество наиболее ярких его представителей – В. Газенклевера, Ф. Верфеля, Г. Кайзера, Б. Келлермана, Г. Мейринка, Г. Тракля, Р. Шикеле, К. Эдшмида.

Рассматривался в литературоведении и вопрос о связях Л. Н. Андреева с западной модернистской литературой, в частности, с экспрессионизмом. В аспекте данной проблемы анализируют произведения Л. Н. Андреева такие авторы как С. П. Ильев, Л. А. Иезуитова, Е. М. Волков, Б. И. Прутцев.

Проблеме «Андреев и немецкий экспрессионизм» посвящены статьи Л. Н. Кен, В. А. Мескина, кандидатская диссертация М. Г. Румянцева.

В настоящее время активизируется интерес исследователей к творчеству Л. Н. Андреева, вырабатывается новый подход к личности писателя, его месту в истории русской литературы (исследования В. А. Келдьппа, М. В. Козьменко, А. В. Татарина, О. В. Вологиной, И. И. Московкиной, Е. А. Михеичевой), который в корне отличается от большого количества трактовок советского времени, когда эволюция писателя рассматривалась лишь как «путь от реализма к декадентству». На современном этапе на первый план выходит идея синтеза, которая была популярна во времена Л. Н. Андреева.

Научнофилософское, теоретическое обоснование общих принципов экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева обусловило выбор темы выпускной квалификационной работы.

Объект исследования – экспрессионистские тенденции в творчестве Л. Н. Андреева.

Предмет исследования – отражение экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева (на примере рассказа «Красный смех»).

Цель работы – описать специфику экспрессионистских тенденций в произведениях Л. Н. Андреева.

В соответствии с целью были определены основные **задачи исследования:**

1. Рассмотреть предпосылки возникновения экспрессионизма и обосновать его связь с литературной традицией.

2. Охарактеризовать основные черты экспрессионизма в литературе.
3. Описать развитие экспрессионистских тенденций в творчестве Л. Н. Андреева;
4. Проанализировать экспрессионистские концепции русской литературы на примере рассказа Л. Н. Андреева «Красный смех».

Методы исследования: метод филологической интерпретации художественного текста использовался в ходе анализа произведений Л. Н. Андреева; описательный метод использовался для описания событий, происходящих в рассказах, повестях и драмах автора; эвристический метод послужил основой для изучения специфики творческой деятельности Л. Н. Андреева; сравнительно-исторический и историко-функциональный метод были взяты за основу в процессе сопоставления двух и более произведений; типологический метод позволил ранжировать произведения, рассматриваемые в ходе исследования.

Методологическую основу исследования составляют труды отечественных и зарубежных ученых, монографии, научные сборники, словари, статьи, которые помогают ввести в обиход философские, культурологические, эстетические понятия. В исследования учтены результаты исследований как о немецких экспрессионистах, так и непосредственно об Л. Н. Андрееве, начиная с современников писателя – В. Л. Львова-Рогачевского, В. В. Брусянина, Д. Н. Овсяннико-Куликовского – до ученых нового времени – В. А. Келдыша, Л. А. Иезуитовой, И. И. Московкиной и др.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что материалы исследования открывают новые грани творчества Л. Н. Андреева, а его результаты могут послужить основанием для дальнейшей научной разработки в области типологических связей.

Практическая значимость исследования. Полученные выводы в ходе исследования могут в дальнейшем найти применение при чтении лекционных курсов по истории русской литературы конца XIX – начала XX веков, в

спецкурсах по творчеству Л. Н. Андреева, а также в лицах и школьном преподавании литературы.

Научная новизна исследования состоит в том, что в ходе написания выпускной квалификационной работы впервые на материале творчества Л. Н. Андреева рассматриваются законы объективной обусловленности возникновения и бытования художественных систем экспрессионизма в разных культурах, при неизбежном сохранении ими национальной специфики с учетом индивидуальности писателя.

Апробация исследования. Основные результаты исследования изложены автором в опубликованной статье:

1. Сеттарова Н. А. Экспрессионизм в творчестве Леонида Николаевича Андреева/ Н.А. Сеттарова. // Современная наука и ее развитие. – Аллея Наука. – №2(41), 2020. – 245-248

РАЗДЕЛ 1. ТРАДИЦИЯ И ПРОБЛЕМАТИКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА КАК ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

1.1 Предпосылки возникновения экспрессионизма. Связь с литературной традицией.

Экспрессионизм – это направление в литературе и искусстве, которое развивалось с 1905 по 1920-е гг. Наибольшего расцвета экспрессионизм достиг в Германии и Австрии. Имел своих сторонников во Франции, Польше, немецкоязычной Швейцарии. Своему появлению термин «экспрессионизм» обязана чешскому историку искусств Антонину Матейчеку, который ввел его в противовес импрессионизму [11].

Впервые термин «экспрессионизм» был употреблен в 1911 году Г. Вальденом, основателем экспрессионистского журнала «Буря» (г. Мюнхен). Причиной возникновения направления «экспрессионизм» можно считать реакцию на созерцание окружающего мира. Представители экспрессионизма воспринимали мир и его уродство субъективно, их переполняли такие эмоции, как разочарование, тревога, страх [16].

Как отмечал немецкий писатель К. Эдшмид, один из лидеров экспрессионизма: «Все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него не взгляд – у него видения. Он не описывает – он сопереживает. Он не отображает – он изображает. Он не берет – он ищет» [20].

То есть представители экспрессионизма ставили перед собой задачу воспроизвести не столько действительность, сколько эмоции и переживания, порожденные действительностью. Отсюда усиленное внимание к внутреннему миру человека, акцент на авторском мировосприятии, нервная возбужденность и фрагментарность повествования, применение символов, гротеска, сочетание противоположного и тому подобное.

В центре внимания экспрессионизма лежит человеческое сердце, которому трудно воспринимать бездушность современного мира с его контрастами живого и мертвого, духа и плоти, «цивилизации» и «природы»,

материального и духовного. Перестройку и совершенствование действительности, к которым призывали экспрессионисты, следует начинать с преобразования собственного сознания.

Экспрессионисты выступали против позитивистского эмпиризма, копирования и отображения действительности. Они считали, что художник должен выражать ее суть. Мир не стоит повторять.

К. Эдшмид отмечал: «Стоит схватить его в самой настоящей сути и играть – вот самое весомое задачи искусства» [20].

Автор же должен стремиться наиболее полно выразить собственное отношение к изображаемому, отношение субъективное, эмоциональное, страстное.

Итак, основной творческий принцип экспрессионизма – отражение обостренного субъективного миропонимания через гипертрофированное авторское «Я», напряжение его переживаний и эмоций, бурную реакцию на человеческую предвзятость общества, обезличивание в нем человека, на распад духовности, заверенный катаклизмами мирового масштаба начала XX века. Желание наиболее точно передать этот конфликт человека с трагической и антигуманной действительностью стало причиной того, что писатели бунтовали против традиций и прибегали к радикальным художественным решениям.

Стилистика экспрессионизма в XX веке отразилась в кино, живописи, графике, литературе, скульптуре, меньше всего в архитектуре. Хотя слово экспрессионизм употребляли в современном понимании уже в 1850-х годах, его происхождения порой связывают с картинами.

Важными предшественниками экспрессионизма были:

- немецкий философ Фридрих Ницше, особенно в своей философской книге «Так говорил Заратустра»;
- поздние пьесы шведского драматурга Августа Стриндберга, включая трилогию «Путь в Дамаск», пьесы «Игра снов» и Соната призраков;

- Франк Ведекинд, особенно пьесы «Erdgeist» (Дух земли) и «Die Büchse der Pandora» (Ящик Пандоры) под общим названием «Лулу»;
- американский поэт Уолт Уитмен: «Листья травы»;
- русский романист Федор Достоевский;
- норвежский художник Эдвард Мунк;
- голландский художник Винсент ван Гог;
- бельгийский художник Джеймс Энсор;
- Зигмунд Фрейд [16].

С 1905 года группа из четырех немецких художников в городе Дрездене по инициативе Эрнста Людвиг Кирхнера сформировала объединение «Мост» (Die Brücke). Многие считают это группировку основателями течения немецкого экспрессионизма, хотя они и не называли себя этим словом. Через несколько лет, в 1911-м, группа молодых художников с подобными взглядами сформировала в Мюнхене творческое объединение Синий всадник (The Blue Rider). Своим названием группа обязана картине В. В. Кандинского «1903 год». Среди ее участников были: В. В. Кандинский, Франц Марк, Пауль Клее и Август Маке. Однако название стиля экспрессионизм полностью утвердил себя лишь в 1913 году [19].

Очень трудно точно определить границы экспрессионизма, отчасти из-за того, что он пересекается с другими основными направлениями периода модернизма: футуризмом, вортицизмом, кубизмом, сюрреализмом и дадаизмом.

По мнению Ричарда Мерфи: «Поиск всеобщего определения затруднен до такой степени, что наиболее последовательные экспрессионисты, как, например, Франц Кафка, Готфрид Бенн и Дёблин Альфред, были вместе с тем и наиболее красноречивыми «антиэкспрессионистами».

Однако можно уверенно сказать, что возникновение этого течения является реакцией на человеческую предвзятость как следствия индустриализации и роста крупных городов и, что «одним из основных средств, которыми экспрессионизм относит себя к течению авангардизма, и какими

обозначает свой разрыв с традициями в целом, являются его отношения с реализмом и общепринятыми способами изображать действительность» [25].

В сжатой форме можно сказать, что экспрессионисты отвергают идеологию реализма.

Словом, экспрессионизм называют «художественный стиль, в котором стремятся изобразить не внешний мир, а скорее собственные эмоции и отражение в собственном уме событий и предметов внешнего мира».

Историк искусства Майкл Рагон и немецкий философ Вальтер Беньямин проводили параллели между экспрессионизмом и барокко. По словам Альберто Арбазино, разница между ними заключается в том, что «Экспрессионизм не избегает чрезмерно неприятного впечатления, тогда как барокко избегает. Экспрессионизм показывает ужасные реалии, а барокко не делает этого. Для барокко характерны красивые манеры» [26].

Противоречие самого экспрессионизма, излишне агрессивные его формы, что сразу бросались в глаза, вызывали неприятие как консервативной публики, так и радикальных политических систем – нацизма в Германии, фашизма в Италии, коммунизма в СССР. Во времена А. Гитлера произведения многих экспрессионистов в Германии или продавали за границу, либо уничтожали. Значительные цензурные ограничения были у этих сочинений и в СССР во времена сталинского террора [28].

Определяющими чертами экспрессионизма являются:

- заинтересованность глубинными психическими процессами;
- возражения как позитивизма, так и рационализма;
- обновления формально-стилистических средств художественной образности и выразительности, порой несовместимых между собой, как глубокий лиризм и всеобъемлющий пафос;
- субъективизм и заинтересованность гражданской темой;
- бунт против устоявшихся академических форм в изобразительном искусстве при сохранении главных жанров (портрет, батальный жанр, бытовая

картина, мифологический или религиозный образ, пейзаж, даже натюрморт) [34].

Таким образом, Неординарное авангардистское направление, экспрессионизм, берет свое начало в середине 90-х годов 19 столетия. Родоначальником термина считается основатель журнала «Штурм» – Х. Вальден. Исследователи экспрессионизма считают, что ярче всего он выразился в литературе. Хотя не менее колоритнее экспрессионизм проявился и в скульптуре, графике и живописи. С изменениями в общественном и социальном порядке начала XX века, появилось новая направленность в искусстве, театральной жизни и музыке. Не заставил себя ждать и экспрессионизм в литературе. Определение этого направления не сложилось. Но литературоведы объясняют экспрессионизмом как большой массив разнонаправленных курсов и течений, развивающийся в рамках модернистского направления стран Европы начала прошлого века.

1.2 Основные черты экспрессионизма в литературе

Под экспрессионизмом применительно к литературе понимают целый комплекс течений и направлений европейской словесности начала XX века, включенных в общие тенденции модернизма. Главным образом литературный экспрессионизм получил распространение в немецкоязычных странах: Германии и Австрии, хотя определенное влияние – это направление имело и в других европейских странах: Польше, Чехословакии и др [34].

Говоря об экспрессионизме, практически всегда подразумевают немецкое течение. Высшей точкой этого течения называют плоды творчества «пражской школы» (немецкоязычной). В нее входили К. Чапек, П. Адлер, Л. Перуц, Ф. Кафка и др. При большом различии творческих установок этих авторов их связала заинтересованность к ситуации идиотически – нелепой клаустрофобии, мистическим, таинственным галлюциногенным сновидениям. В России это направление развивали Л. Н. Андреев и Е. И. Замятин.

Литературный экспрессионизм вполне традиционно представлен лирикой, драмой и прозой, в целом разрабатывающими одни и те же глобальные проблемы современного мира, но при этом каждый из трех литературных родов на разных этапах своего развития отдает предпочтение конкретным аспектам: критике современной цивилизации и теории познания, пацифистским, социально-утопическим, политическим проблемам и мессианским надеждам, революционному пафосу обновления и беспощадному уничтожению старого порядка во всех сферах жизни, науки и искусства, патриотическим идеям национальной целостности и независимости [37].

Экспрессионизм вошел в историю культуры как одно из наиболее значительных художественных направлений, обозначивших перелом в развитии мирового искусства на рубеже XIX–XX веков в области живописи, графики, пластического искусства, литературы, музыки, кино и театра. Экспрессионизм в «классически состоявшемся», завершенном виде считается немецким явлением, которое сложилось и прошло все стадии расцвета и заката между 1905 и 1925 годами в Германии, Швейцарии и Австро-Венгрии, однако его географию и хронологические рамки следует расширить, так как специфическая экспрессионистская поэтика зрела и формировалась в Европе за десятилетие до официального начала экспрессионистского периода в Германии. С конца 1920-х годов это направление приобрело сначала общеевропейский масштаб, а затем вышло и за пределы Европы, мощно проявившись в других культурах.

Немецкий поэт Г. Бенн расценивает экспрессионизм как исторический поворот в дальнейшем развитии всего мирового искусства: «Все, что в последнее время было интересного в искусстве, все идет от экспрессионизма». В этом высказывании, безусловно, окрашенном личным пристрастием, есть и объективная доля истинного положения вещей [38].

Например, модернистская немецкая лирика и проза в их новых субверсивных (разрушительных, подрывных) стратегиях и деструктивных техниках построения поэтического текста, в фундаментальном ощущении

«трансцендентной бездомности» «я» в мире обрели свои четкие контуры именно в экспрессионизме.

Немецкое литературоведение и искусствоведение признают тот факт, что основополагающим моментом современной литературы и искусства стало их радикально новое отношение к действительности и их ошеломляющий опыт постижения чужого.

Современное российское литературоведение также характеризует экспрессионизм как «художественное направление, утверждающее, что отчужденный человек живет во враждебном мире» [40].

Безусловным завоеванием литературного экспрессионизма является теоретическое осмысление, освоение и художественное воплощение различных аспектов чужого и чуждого. Тотальное отчуждение в социологическом, антропологическом и теологическом смыслах разрешилось небывалым отчуждением, или отстранением, всего искусства.

Новое мировидение позволило экспрессионизму развить свою систему художественных ценностей, в которой человек и его внутренний мир стояли в центре мироздания, но мир представлял собой не некую целостную данность, а сумму и следствие взаимно не связанных и необъяснимых осколков опыта – «фрагментарное бытие».

Стремительная смена и скорость протекания событий и ситуаций, объемность и комплексность новой действительности исключают малейшую возможность ориентирования в хаотичности происходящего, его адекватного анализа и доверительности в отношениях с человеком, предметами и всей реальностью событий и явлений. Искусство также не в состоянии фотографически отобразить эту дробящуюся и ускользающую от понимания реальность, поэтому оно пытается создать свою собственную: «Реальность должна быть создана нами, картина мира должна отражаться в чистом и неискаженном виде. И она есть только в нас самих». Эти часто цитируемые слова одного из теоретиков экспрессионизма К. Эдшмида выражают эстетическое кредо всего экспрессионистского искусства. По сути оно уходит

своими корнями к Канту и неокантианцам, которые утверждали, что зрелому философскому сознанию открывается другая картина, где опыт не отражает действительность, а выражает деятельность разума, активность субъекта [20].

Экспрессионизм широко ввел в современное искусство новые художественно-эстетические и формальные приемы, исходящие из идеи прямого воздействия на читателя и «прямого зрительного удара», при этом принцип выражения преобладал над принципом изображения. Он исповедовал в литературе и искусстве обостренную духовность, высочайшую интеллектуальную игру и виртуозность языка, «артистику» (Ф. Ницше, Г. Бенн), произрастающую из экзистенциальной глубины; выдвинул свою концепцию человеческой личности, противопоставляя ее всему предшествующему искусству. В фокусе оказалась личность, носящая в себе хаос и протестующая против отчужденного технизированного мира, ищущая его обновления разными путями – в утопиях братства и всеобщего счастья, в мессианских, активистских, эскапистских поисках или в радикализации эстетики безобразного, в революции и войне, в разрушении всякой формы [35].

Типичное для раннего экспрессионизма душевное состояние молодого поколения характеризует дневниковая запись 1911 года одного из каноничных экспрессионистов Г. Гейма, которую он сделал незадолго до своей гибели: «Мой Бог, я задыхаюсь со своим не востребованным энтузиазмом в это банальное время. Чтобы быть счастливым, мне нужны сильные внешние эмоции. В своих бессонных фантазиях я всегда вижу себя Дантоном или человеком на баррикаде... Я надеюсь сейчас хотя бы на войну. <...> Все эти люди могут привыкнуть к этому времени, они могут, в конце концов, найти себя в любом времени, но я, человек дела, я, разорванное море, я – в вечной буре, я – зеркало всего внешнего, такой же дикий и хаотичный, как мир, я бы мгновенно выздоровел, мой Бог, я был бы свободен, если бы где-нибудь слышал колокол бури, если бы вокруг себя я увидел мчащихся с перекошенными страхом лицами людей. Если бы народ восстал, и улица

озарилась пиками, саблями, воодушевленными лицами и разорванными рубашками» [38].

Экспрессионизм разработал свои методы и приемы художественного воплощения такого протеста против «банального времени»: подчеркнутую субъективность творческого акта, болезненную откровенность деформированного и внутренне расколотого «я» посреди общего распада мира, скрупулезное обследование темнейших закоулков человеческой души; экспрессивность внешнего жеста, передающего высокий накал «невостробованного энтузиазма», плакатную обобщенность характеристик, эстетику крика и афиши, «семантический ремонт» языка всех видов искусства. В результате таких мировоззренческих и художественных стратегий экспрессионизм предстал экстатическим откровением катастрофичности мира и абсурдности бытия.

Утверждение нового эстетического отношения к действительности происходило в атмосфере враждебности ко всей экспрессионистской субкультуре. Новая литература Германии прокладывала себе дорогу в обстановке жесткого сопротивления со стороны буржуазной критики и читателей, поскольку противопоставляла себя незыблемым доселе авторитетам, претендуя на статус эстетической революции [48].

В социальное и культурное пространство своего времени экспрессионизм привнес целый ряд раздражающих и шокирующих художественных элементов, которые на фоне внешне благопристойной империи Вильгельма II и признанных литературных традиций натурализма и импрессионизма сопровождалась громкими скандалами и полнейшим неприятием.

Время расцвета литературного экспрессионизма считаются 1914-1925 годы. В это время в этом направлении работали Готфрид Бенн, Франц Верфель, Иван Голль, Август Штрамм, Альберт Эренштейн и др [37].

Экспрессионизм занимает видное место в контексте модернизма, где тотальный субъективизм приходит на смену объективизму, активизируется символическим мышлением, а индивидуализм достигает своего апогея,

пропагандируя культ силы воли. Функционирует модернизм «через разнообразие проявлений».

Экспрессионист каждую неприятность преподносит к масштабам мировой катастрофы и имеет в этом свою правоту: на самом деле глобальные трагедии человечества тесно связаны с каждой маленькой жизнью, даже если она протекает в замкнутом мире, в стороне от больших событий.

Здесь становится характерным такое понятие как «виртуализация смерти», то есть смерть превращается в жизнь. Кажется, именно это понятие служит одним из факторов, обусловивших появление нового типа психологизма.

Центральной проблемной точкой течения экспрессионизма оказывается измученное бездушностью современного жизнеустройства, его контрастами духа и плоти, живого и мертвого, цивилизации и природы сердце человека.

Широкий резонанс приобретает экспрессионистическая манера письма в сфере драматического искусства. Кажется, именно театральная сцена в состоянии передать всю глубину и сущность человеческих переживаний, духовного кризиса, внутренней катастрофы. При удачной игре актеров, зритель сможет ощутить всю силу страдания, мучения, душевной боли главных героев.

Экспрессионизм был призван определить сущность искусства, что является за своими целями и средствами противоположным импрессионизма и натурализма: искусство не изображает действительность, а выражает ее суть. Художник, по мнению экспрессионистов, не должен копировать действительность, достоверно воспроизводить ее [52].

Как отмечал Э. Толлер, «экспрессионизм хотел большего, чем фотография... Реальность должна быть пронизанной светом идеи». Автор в произведениях этого направления прежде всего стремится выразить собственное отношение к тому, что он изображает, отношение глубоко личностное, эмоциональное, субъективное, страстное.

Сам мир для большинства писателей-экспрессионистов является враждебным для человека, который стал свидетелем драматических событий и

тяжелых потрясений начала XX века. Этот мир технического прогресса, который находится, по мнению экспрессионистов, накануне апокалиптической катастрофы, является хаотичным, дисгармоничным, абсурдным, и человек обречен на страдания в нем. Отсюда – пронизательная боль за человека, за его отчужденность от общества и других людей, стремление вернуться в первобытные человеческие чувства дружбы и любви, мечта о всемирном братстве людей [53].

«Мир начинается с человека», – это выражение Франца Верфеля становится одним из философских и художественных принципов экспрессионизма. Сочувствие к «разорванности» человека, проникновение в ее противоречивый внутренний мир является одним из достижений напрямую.

Проза экспрессионизма меньше известна, но и в ней есть выдающиеся имена – ранний Альфред Дьоблин, Леонгард Франк, Густав Мейринк.

Под влиянием экспрессионистической традиции создана одна из первых англоязычных антиутопий – роман Альфреда Кубина «Другая сторона». Контекст экспрессионизма очень важен для понимания произведений Франца Кафки [38].

Очевидно, что экспрессионизм – больше чем стиль или направление в традиционных измерениях литературоведения. Он напоминает лавину, которая накрыла не только немецкую или австрийскую, но и всю мировую литературу и искусство и растворилась в них, качественно их изменив. Понимание истинного значения экспрессионизма, его уникальной роли в прорыве нового искусства, впитавшего в себя все лучшее из мирового искусства и одновременно противопоставившего себя всем и вся на рубеже веков, освобождение от клишированных и усеченных представлений о нем – дело будущего.

Таким образом, литературный экспрессионизм вполне традиционно представлен лирикой, драмой и прозой, в целом разрабатываемыми одни и те же глобальные проблемы современного мира, но при этом каждый из трех литературных родов на разных этапах своего развития отдает предпочтение конкретным аспектам: критике современной цивилизации и теории познания,

пацифистским, социально-утопическим, политическим проблемам и мессианским надеждам, революционному пафосу обновления и беспощадному уничтожению старого порядка во всех сферах жизни, науки и искусства, патриотическим идеям национальной целостности и независимости.

1.3 Генезис экспрессионизма в русской литературе

В России экспрессионизм как оформленное, целостное художественное движение, провозглашенное в программах и манифестах и подкрепленное обширной литературной продукцией, не получил столь же широкого размаха, как в Германии и Австро-Венгрии. Однако типологически общие явления для немецкой и русской литературы первой трети XX века очевидны. И русский, и немецкий авангард обнаруживали в художественных открытиях своих зарубежных единомышленников продолжение и развитие своих идей. Типичные для поэтики немецкого экспрессионизма проблемы, мотивы и образы на русской почве разрабатывались в творчестве отдельных авторов, в единичных произведениях и деятельности ряда аналогичных по мироощущению поэтических группировок [49].

В качестве названия литературной группы термин «экспрессионизм» был введен в России в 1919 году поэтом Ипполитом Соколовым, автором «Хартии экспрессиониста», одним из издателей сборника «Экспрессионисты».

И сам поэт, и его объединение, бывшее «значительно левее футуристов и имажинистов», пользовались скандальной славой (группа просуществовала до 1922 года). Под флагом экспрессионизма работали группы «Московский Парнас» Бориса Лапина и объединение «эмоционалистов» Михаила Кузмина.

Однако термин на русской почве не прижился, хотя программные лозунги И. В. Соколова, во многом созвучные с известными тогда в России статьями К. Эдшмида, произвели впечатление на молодых русских поэтов Б. М. Лапина, Г. А. Сидорова, Б. С. Земенкова, С. Д. Спасского. В начале 1920 года И. В. Соколов, Б. С. Земенков и Г. А. Сидоров даже подписали «Воззвание

экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов», но съезд не проводился [46].

Следует, однако, отметить, что элементы экспрессионистской поэтики к этому моменту уже в основном сложились и нашли свое воплощение в рассказах, повестях и пьесах Л. Н. Андреева («Стена»; «Жизнь Василия Фивейского»; «Красный смех»; «Жизнь человека», романе А. Белого «Петербург»; творчестве В. В. Маяковского («Мистерия-буфф», пост. в 1918 году; поэма «Человек»). «Эстетика безобразного» и идея «непродуктивности красивого» активно разрабатывались В. Нарбутом («Плоть. Быто-эпос»), Б. С. Земенковым («Стеарин с проседью. Военные стихи экспрессиониста») [38].

Как и в немецком экспрессионизме, в России идеи социальной революции соединились с художественным экстремизмом, раскрепощением творческой индивидуальности и сознания. «Революция духа» (В. В. Маяковский) революционизировала и сам поэтический язык. Такой признак экспрессионистского поэтического текста, как экспериментальность, т. е. обязательное наличие элементов языковой игры и смыслового сдвига – фонетического, словообразовательного, лексического и синтаксического, а также «смысловых темнот», был присущ интуитивной школе эгофутуризма, кубофутуризму, зауми А. Е. Крученых, эмоционализму М.А. Кузмина и всем ветвям русского футуризма, который в 1910-х годах называли «русским экспрессионизмом».

Несмотря на длительную изоляцию России и Германии в годы Первой мировой войны и революции, лирика и драма немецких экспрессионистов переводилась на русский язык О. Э. Мандельштамом, Ф. К. Сологубом, Б. Л. Пастернаком, Н. Н. Асеевым [43].

Пьесы Э. Толлера в переводе А. И. Пиотровского и О. Э. Мандельштама шли в русских театрах (Э. Толлер. «Разрушители машин», 1922, Москва, Театр Революции, пост. В. Мейерхольда; «Человек-масса», там же, пост. В. Мейерхольда; 1923, Ленинград, Театр Пролеткульта, пост. А. Грипич) [43].

В Ленинграде шла пьеса Г. Кайзера «Газ» (1923, Театр Пролеткульта и Большой драматический театр, пост. К. Хохлова); «Человек из зеркала» Ф. Верфеля был поставлен в Москве в Театре им. Комиссаржевской в 1924 году и в Тбилиси в Театре им. Руставели в 1925 году.

Экспрессионистские параллели и аналогии между Россией и Германией в последние годы привлекают пристальное внимание литературоведов, специалистов в области европейского литературного авангарда (В. Я. Беленчиков, В. Н. Терехина, Н. С. Сироткин). Эти параллели также чрезвычайно интересны в области музыки и живописи (работы Д. В. Сарабьяна, В. Б. Мириманова, З. С. Пышновской). Связи русского и немецкого авангарда имеют свои традиции [43].

Так, в области изобразительного искусства начало им было положено «Воззванием русских прогрессивных художников» от 30 октября 1918 года к немецким коллегам и Первой русской художественной выставкой в Берлине в 1922 году. За ней последовала «Первая всеобщая германская художественная выставка» в Москве 1924 года, показанная также в Саратове и Ленинграде, которая не только познакомила зрителя с изобразительным искусством немецкого авангарда от югендстиля до представителей «новой вещественности» и Баухауза, но и продемонстрировала его глубокое внутреннее родство с живописью П. Филонова, К. Малевича, Н. Гончаровой, М. Ларионова, М. Шагала, В. и Д. Бурлюков, П. Кончаловского, И. Машкова, Р. Фалька, А. Лентулова, О. Розановой и др [48].

Неопримитивизм группы «Бубновый валет» явился русским аналогом немецкого экспрессионизма в живописи. Выставки «Бубнового валета» 1910/1911, 1912, 1913 и 1914 годов стали объединенными выступлениями русских, немецких и французских живописцев новейших направлений.

В 1920-х годах популяризатором своих идей выступил сам В. Кандинский, основатель (вместе с Ф. Марком) мюнхенского объединения художников-экспрессионистов «Синий всадник», один из выдающихся посредников между русским и западным авангардным искусством и автор

теоретического трактата «О духовном в искусстве» (1911), сыгравшего большую роль в становлении нового искусства [37].

Братья Бурлюки и Н. Гончарова принимали участие в первой художественной выставке галереи «Штурм» в 1912 году, Бурлюки печатались также в альманахе «Синего всадника» 1911 года, а один из центральных печатных органов немецкого экспрессионизма, журнал «Аktion», с первых своих номеров (1911) регулярно знакомил немецких читателей с русскими писателями, поэтами и философами. Во время военных действий, когда цензура строжайше запрещала малейшие намеки на пацифистские настроения, издатель журнала Ф. Пфемферт нашел способ продекларировать свою солидарность с Россией, выпустив в 1915 году специальный номер журнала, полностью посвященный литературе России. Однако период триумфального шествия авангарда в России оказался необычайно краток, большинство художников покинули страну, умерли или подверглись остракизму [25].

Россия отказалась от своих великих талантов – В. В. Кандинского и М. В. Веревкиной в пользу немцев, отнеся их к числу художников Германии [19].

Следует отметить, что и в Германии, и в России истинное значение экспрессионистской поэтики, сформировавшейся в первой четверти XX века и обозначившей смену художественной парадигмы во всех жанрах искусства, начинает научно осознаваться как смена классическо-романтического канона гораздо позже. Элементы усвоенного и переработанного экспрессионистского опыта во всем его спектре – от философско-эстетической базы до конкретного воплощения в языке разных семиотических систем – становятся поистине интернациональными и отчетливо проступают в мировом, в том числе и в русском, искусстве модернизма и постмодернизма как доминирующие или сопутствующие эстетические комплексы и художественные приемы.

Среди них и такие неперенные атрибуты сегодняшней литературы, как отчуждение, монтаж, поток сознания, авангардизм, примитивизм, мифологизм,

интертекстуальность и др. В этом смысле Г. Бенн, полагавший, что искусство XX века начинается с экспрессионизма, не так далек от истины.

Несмотря на богатые традиции немецкого экспрессионизма поведения, проблема литературного экспрессионизма как целостной художественно-эстетической системы до сих пор актуальна, о чем свидетельствует неиссякаемый поток научных публикаций как в Германии, так и за ее пределами. Причиной отсутствия четкого определения явления нередко становится подмена экспрессионизма как художественной системы экспрессивностью, которая является лишь одной из сторон феномена и присуща не только ему одному.

Экспрессионизм в силу своей неоднородности с самого начала ускользал от четких определений: «Не стиль, а эстетический способ чувствования», «окраска души, которая для «техников литературы» до сих пор не поддавалась химическому анализу и поэтому не имеет имени» [20].

И сегодня можно услышать утверждения, что определение экспрессионистского стиля как такового – «невыполнимое требование к литературоведению», что он эклектичен и его нельзя рассматривать как эстетический феномен, так как «его невозможно постичь в формальных и языковых категориях»; что экспрессионизм не разработал «своей собственной четкой поэтики» и представляет собой лишь «широчайшую шкалу индивидуальных стилей».

Действительно, никогда более в истории литературы не писали одновременно в таком количестве стилей и ни об одном литературном течении так не расходились мнения, как об экспрессионизме в Германии. До сегодняшнего дня в теории экспрессионизма высказываются сомнения в том, правомерно ли вообще трактовать литературный экспрессионизм как поэтическую категорию и не является ли он лишь «именем собирательным для идеологических и социологических феноменов, которые были обусловлены политическими обстоятельствами, всей атмосферой времени и сами, со своей стороны, эту атмосферу определяли».

К. Эдшмид не раз повторял, что экспрессионизм выходит далеко за рамки литературы и искусства и является вопросом морали: «Экспрессионистская поэзия – этическая сама по себе, так как в ней человек поставлен перед вечностью. Способ экспрессионистского выражения не является уделом искусства, это – исследование духа, это большая волна духовного движения [20].

Экспрессионизм – это не программа стиля. Это вопрос души. Он над национален». Очевидная двусторонность явления, его понимание как мировоззрения, духовного движения и как феномена искусства всегда усложняло трактовку экспрессионизма в эстетических и стилевых категориях. Не случайно чаще всего речь идет о стиле или поэтике отдельных поэтов или прозаиков «экспрессионистского десятилетия», так как сумма их реализованного таланта не укладывается в рамки никакого направления, движения, стиля, школы [16].

Таким образом, экспрессионизм в России имеет сложную природу взаимоотношения с западными аналогичными явлениями в искусстве, в частности с немецким экспрессионизмом. Исследователями обнаруживается не только переключка основных идей этих разновидностей направления, но и их прямое взаимодействие. Наравне с общими тенденциями развития направления русский экспрессионизм обнаруживает индивидуально-авторские открытия, предвосхищающие общеевропейское движение литературного и культурного процесса. Экспрессионизм открывает ряд имен, который множился с развитием направления в разных областях искусства.

В первом разделе выпускной квалификационной работы были рассмотрены традиция и проблематика экспрессионизма как литературного направления. Полученные результаты исследования позволили сформулировать следующие выводы.

Экспрессионизм вошел в историю культуры как одно из наиболее значительных художественных направлений, обозначивших перелом в развитии мирового искусства на рубеже XIX–XX веков в области живописи,

графики, пластического искусства, литературы, музыки, кино и театра. Экспрессионизм в «классически состоявшемся», завершенном виде считается немецким явлением, которое сложилось и прошло все стадии расцвета и заката между 1905 и 1925 годами в Германии, Швейцарии и Австро-Венгрии.

Определяющими чертами экспрессионизма в литературе являются: заинтересованность глубинными психическими процессами; возражения как позитивизма, так и рационализма; обновление формально-стилистических средств художественной образности и выразительности, порой несовместимых между собой, как глубокий лиризм и всеобъемлющий пафос; субъективизм и заинтересованность гражданской темой.

Экспрессионизм широко распространился в литературе стран Восточной Европы. Например, в Польше в творчестве Мичинского, в Чехословакии в блистательной прозе Чапека, в Украине в репертуаре Стефаника это течение было реализовано с той или иной примесью национального колорита. В России широко известен литератор-экспрессионист Леонид Андреев. Экспрессионизм в России не был оформлен организационно как самостоятельное художественное течение и проявлялся через мирозерцание творца, через определенный стиль и поэтику, возникавшие внутри разных течений, делая их границы проницаемыми и условными.

РАЗДЕЛ 2. ЭКСПРЕССИОНИЗМ И ЕГО РОЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ

Л.Н. АНДРЕЕВА

2.1 Характеристика творческого наследия Л. Н. Андреева

В русской литературе конца XIX – начала XX века, богатой яркими талантами, можно назвать немало писателей, произведения которых вызвали обостренный интерес у современников. Значимое место в этом ряду, без сомнений, занимает творчество Леонида Николаевича Андреева, одного из наиболее сложных и противоречивых писателей рубежа веков. Уже с первых шагов литературной деятельности он привлек внимание критики и читателей своими своеобразными и оригинальными рассказами.

Творчество Л. Н. Андреева рельефно отразило важнейшие тенденции развития русской литературы конца XIX – начала XX века. Не отвергая опыт западноевропейского искусства (от античной традиции до символизма) и русского реализма XIX века, писатель с самого начала выступил как экспериментатор, создатель новых художественных форм для изображения современного ему мира и человека. Поскольку наследие Андреева в полном объеме только сейчас стало доступным для читателя и исследователей, ее всестороннее изучение является одним из насущных задач литературоведения сегодня.

Определяя наиболее актуальные и продуктивные аспекты такого исследования, целесообразно учитывать характеристики, данные творчеству Л. Н. Андреева его современниками. Очевидно, не случайно В. Л. Львов-Рогачевский считал возможным называть писателя «Иваном Карамазовым русской литературы» [29], Н. К. Михайловский отмечал, что Л. Н. Андреев был одним из первых русских писателей, который на рубеже веков интуитивно после десятилетий насаждения атеизма и позитивизма почувствовал необходимость и важность постановки и решения проблем «Бога», «Богочеловека» и «Богочеловечества» [30]. Такое признание одного из

авторитетных богоискателей и учредителей неомифологии «серебряного века» требует постановки вопроса о специфике мифопоэтики и выраженной ею религиозно-философской и этико-эстетической концепции Л. Н. Андреева. Указанный аспект исследования по социально-политическим причинам до недавнего времени не привлекал внимания отечественных ученых.

С первых шагов в литературе Л. Н. Андреев был признан самобытным писателем. Оценка и интерпретация его произведений всегда отличалась разнообразием, а иногда была и полярной.

Так критиков-марксистов (Л. Н. Войтловского, В. В. Воровского, А. В. Луначарского и др.) интересовал социальный аспект произведений Л.Н. Андреева. Они считали писателя пессимистом, а источники пессимизма искали и находили в социальных условиях жизни и в мировоззрении писателя. Этот пессимизм изначально имел в глазах критиков ярко выраженную социально-протестующую, а потом декадентской окрашенность. Уже при жизни Андреева родилась концепция, согласно которой «уход» писателя от демократизма и реализма привел его после 1907 года в состояние «мародеров» – реакционеров и декадентов-модернистов [28].

Критики религиозно-философского направления (З. М. Гиппиус, Д. С. Мережковский и др.) сосредоточивали свое внимание на круге религиозно-философских проблем, отраженных в произведениях Андреева.

Символистская критика отмечала специфику отношения писателя к религии (его отход от христианской традиции), и поэтому чаще всего его тексты оценивала негативно. Выражая недовольство нигилизмом и кощунством писателя, критики этого направления все же были вынуждены признать огромное влияние его наследия на умонастроения современников [20].

Уже дореволюционная критика пыталась объяснить своеобразие творчества писателя движением русской литературы от реализма к символизму (М. Н. Столяров-Суханов) и импрессионизма (К. И. Арабажин).

В 20-х годах XX века на фоне вульгарного социологизма, набиравший все большую силу, появились два сборника воспоминаний и статей о Л. Н.

Андрееве: «Книга про Леонида Андреева» и «Реквием». Их авторы единодушно признавали силу таланта Андреева, но по поводу художественного метода писателя вновь были высказаны разные мнения: его называли то реалистом, то символистом, то импрессионистом. Тогда же многие признаки произведений Л. Н. Андреева (схематизм, гротеск, контраст, гиперболизм, повышенная субъективность и т.п.), считавшиеся «излишками художественности», были объяснены как художественные особенности поэтики «нравственного шока» (И. Иоффе, В. В. Дрягин). Однако дальнейшее исследование поэтики, художественного метода и творчества Л. Н. Андреева в целом прервалось по социально-политическим причинам советского времени [13].

Б. В. Михайловский отмечал: ««Реабилитация» и «возвращение» Л. Н. Андреева в историю русской литературы начались в 60-х годах XX века. При этом ученые пытались доказать не только демократический и гуманистический характер мировоззрения писателя, но и реалистическую основу его художественного метода, что достаточно трудно было сделать» [30].

Отмечая различные «нереалистические» тенденции в творчестве Л. Н. Андреева, исследователи чаще всего оценивали их как «художественные недостатки». Показательной является концепция И. В. Корецкой, которая рассматривала творчество писателя в русле экзистенциализма, но в контексте произведений Чехова, Бунина и Куприна, при этом не соотнося его с символизмом. Общий вывод исследовательницы: художественный метод писателя имеет реалистическую основу [24].

Более продуктивной оказалась концепция В. А. Келдыша, который рассматривал метод Л. Н. Андреева как синтезирующий принцип изображения, присущий для различных течений литературы XX века. Но в поле зрения этих исследований, как и прежде в основном попали произведения Л. Н. Андреева 1890-х и первой половины 1910-х годов [21].

«Промежуточное» место творчества Л. Н. Андреева между реализмом и модернизмом «серебряного века» узаконено (не впервые) в новейшем академическом издании, подготовленном ИСЛИ РАН «Русская литература

рубежа веков». А. В. Татаринов, автор раздела об Андрееве, вновь повторил все основные аргументы в пользу такой концепции [44].

В 1980-90-е годы еще одним из продуктивных путей изучения художественной системы писателя стал анализ его жанрового своеобразия. Это, в свою очередь, активизировало исследование произведений Л. Н. Андреева (работы Л. А. Иезуитовой, Л. Силард, Е. А. Михеичевой, И. И. Московкиной и др.) [18; 33].

В данный период были определены особенности андреевского творчества (стремление к интеграции литературы с философией, тяготение к мифологизму, свободное отношение к канонам существующих эстетических систем) выдвинули на первый план проблемы мифотворчества и интертекстуальности.

Творчество Леонида Николаевича Андреева, одного из самых оригинальных русских писателей конца XIX – начала XX веков, на протяжении последнего десятилетия вызывает значительный исследовательский интерес. Это в определенной степени объясняется тем, что литературное наследие писателя-эмигранта, в том числе и его драматургия, включающая около тридцати произведений, долгое время была забыта не только послереволюционной критикой, но и театром.

Вместе с тем, еще в дореволюционной критике сделан ряд интересных и точных наблюдений, касающихся своеобразия драматургии писателя 1900-х–1910-х годов – стилизации, схематизму образов, игры «масками», роли ремарок и тому подобное. При этом современники по-разному квалифицировали особенности творческого метода Л. Н. Андреева, что объяснялось непониманием специфики сложной, многозначительной структуры его драм. Советское литературоведение обратилось к творческому наследию писателя лишь в 1960-1970-е годы, однако рассматривало ее редуцировано, а интерпретация и оценка его произведений осуществлялась в такой системе эстетических координат соцреализма [17].

В современных исследованиях драматургии Л. Н. Андреева по-прежнему доминирует представления о трех этапах ее эволюции, отмеченные резкими, существенными изменениями:

- первый реалистический (драмы «Ко звездам» и «Савва»),
- второй – символистско-экспрессионистический («условные» драмы: «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Черные маски», «Анатэма», «Океан»);
- третий – «панпсихический» (от драмы «Екатерина Ивановна» до драмы «Реквием»).

Исследователи сосредотачиваются на отдельных аспектах поэтики Андреевских драм-модификациях конфликта, типах личности героев, особенностях психологизма, образах-символах и тому подобное. Исходя из этого осуществляются попытки выработки другой типологии драм Л. Н. Андреева, но ни одна из них сегодня не является достаточно всеобъемлющей и учитывающей весьма разнообразные драматические произведения автора, тесно взаимосвязанные и органично вписанные в художественный мир писателя вместе с его прозой [13].

Анализ поэтики драматургии Л. Н. Андреева свидетельствует о том, что уже в первых произведениях он представил зрителю новый тип драмы, в котором внешний конфликт и действие были выведены за сцену, а доминирующую роль играл внутренний конфликт и подтекст, что находит реализацию в неомифологической сюжетной линии и соответствующей ей образной системе.

В драмах Л. Н. Андреева, как и в его ранних новеллах и повестях, сквозь вродесоциально-психологические образы и вполне жизнеспособные бытовые детали просвечивают модернистские принципы организации художественного текста – неомифологизм, интертекстуальность, мотивность и лейтмотивность, значимость символической образности (в том числе, цветной, световой, музыкальной), гротеск, ирония [10].

В письме К. Станиславскому по поводу одной из первых пьес Л. Н. Андреев охарактеризовал основной предмет своего творчества как

трагический и загадки жизни. В поисках «отгадок» онтологических и экзистенциальных «загадок» жизни человека художественными способами писатель (как и символисты) обратился к гносеологическим возможностям и образной символики мифа с его космогенностью, необходимой для новых, заданных жизнью обобщений. Разрушая «старые мифы» и стереотипы общественного сознания и создавая свои «новые мифы» о путях познания и преобразования мира и человека, в основу уже в первых драм Л. Н. Андреев положил «космический» и «библейский» хронотопы, в контексте которых и внешне, вынесенное за сцену действие, и философско-идеологические диспуты персонажей получали масштабность и высокую степень обобщения. При этом уже в первых драмах Л. Н. Андреева важную роль стала играть авторская ирония [7].

Благодаря интертексту античной и библейской мифологии, западноевропейской и русской литературы XIX века, символистской литературы «серебряного века» и драматургии А. П. Чехова, а также автоинтертекста с богатой неомифологической семантикой, накопленной в новеллистике Л. Н. Андреева до момента создания его первых драм, представленные в них пространственные модели лишь имитировали социально значимые локусы, а на самом деле – были мифопоэтическими символами.

В первых драмах Л. Н. Андреева интертекст был ключевым организующим принципом не только хронотопа, но и всех остальных уровней их жанровой структуры: системы персонажей, предметного мира и др. [1].

Анализ поэтики драм Л. Н. Андреева выявил также чрезвычайно важную структурообразующую функцию мотивов и лейтмотивов, в которые он превращал мифологемы, образы-символы, интертекстуальные и автоинтертекстуальные образы, детали, сюжетные ситуации и тому подобное. Причем эти мотивы функционируют, начиная с заголовочного комплекса (в названии драм: «К звездам», «Царь Голод», «Черные маски», «Анатэма», «Океан», «Собачий вальс», «Реквием» и др.; в подзаголовке драмы «Савва»: «Ignis sanat» – «Огонь исцеляет» и др.), а потом в диалогах персонажей и в

ремарках (паратексте). Так, Л. Н. Андреев варьировал и реинтерпретировал семантику символических и неомифологических мотивов решеток, окна, лестницы, тьмы, света, пустоты, смерти и т.д., что и позволяло ему создавать оригинальный неомифологический подтекст [7].

Еще одним важным компонентом Андреевских пьес стали постановочные и лирические ремарки. Последние, по сути, являются полноценными художественными фрагментами (изоморфными соответствующим фрагментам лирической прозы Л. Н. Андреева), включенных в текст драм наряду с их динамическими частями. Итак, зритель (а еще в большей степени – читатель) получает достаточно однородное, оригинальное повествование, в основе которого лежат такие же мотивы и поэтические образы. Мотивный комплекс ремарок продолжает функционировать в диалогах и полилогах, воплощая драматический конфликт в действие, присущую лирическому сюжету и подтексту прозы Л. Н. Андреева. Эта особенность его драм может быть охарактеризована как их эпизация и лиризация (учитывая, что проза Л. Н. Андреева была лиро-эпической).

Анализ свидетельствует о создании Л. Н. Андреевым в первых драмах такого типа художественной модели, которая стала инвариантной и лишь варьировалась у всех последующих пьесах. Тип конфликта, лежащего в ее основе, а также все уровни ее структуры обнаружили модернистскую природу и изоморфизм с прозой Л. Н. Андреева. Учитывая все это, можно утверждать: как в прозе, так и в драматургии писателя не было эволюции, а лишь менялись акценты в авторской концепции и варьировались соответствующие им художественные способы и формы изображения. В первых драмах было заложено все то, что потом только оказывалось, углублялось и становилось все более очевидным. Такие результаты исследования позволили существенно скорректировать имеющиеся представления о специфике динамики в драматургической системе писателя [10].

Как свидетельствует анализ прозы писателя, образная система реализма стала «материалом» для создания символически-многозначных или

мифологизированных персонажей, сюжетных ситуаций, хронотопа, «новых мифов» Л. Н. Андреева в целом. Писатель превращал социально-психологические рассказы и повести в «новый миф» об онтологических закономерностях бытия, что не было свойственным для реализма и неореализма начала XX века.

Для прозы Андреева, как и для произведений модернистов, является характерной «игра» (в широком смысле этого слова) с «чужими» художественными образами и мотивами. В его прозе более важную роль играет мотивная, а не сюжетно-фабульная структура.

Обращение Л. Н. Андреева к мифопоэтике и интертекстуальности проявляется уже в ранний период творчества. В отличие от реалистичных «святочных» и «пасхальных» рассказов, в основе «календарной» прозы писателя лежало не противостояние человека и социума, а конфликт «Человек и Судьба». Мифологического значения такому противопоставлению придавали символические образы и мотивы ангела, потопа, рождественского пения, бездонной пропасти, стены, бездны и др., которые создавали неомифологический подтекст в произведениях [13].

Структура последних с самого начала отличалась новаторскими чертами, обусловленными синтезом олицетворения и гротеска, что превращало символ в мифологический образ. В лиро-эпических рассказах образы-символы и мотивы молчания, смеха, лжи и прочие свидетельствовали об увеличении как пропасти между героем и миром, так и одиночества персонажей, их отверженность Отцом Небесным, а не о возможности «спасения», «воскресение», единения с миром и людьми, как в «календарных» жанрах [17].

Подобно символистам Л. Н. Андреев демонстративно подчеркивал введенный в свои произведения интертекст не только русской и мировой литературы (художественной и философской), но и собственного творчества. Это выполняет не только функцию обогащения семантики образов или сюжетных ситуаций, но и сюжетообразующую и концептуальную роль.

В зрелом творчестве писателя образы-символы становятся не только антропоморфными, и «многоликими». Они приобретают экзистенциально-мифологический характер.

В творчестве Л. Н. Андреева 1904-1919 годов появляются новые формы мифопоэтики и интертекстуальности. Благодаря стилизации на первый план выдвигались условность, подражание, игровое начало в искусстве. С другой стороны, художественно-смысловые произведения писателя от ближайшей традиции критического реализма. Но стилизация не стала самоцелью писателя, за ней в подтексте – философский план осмысления сюжетов и коллизий [18].

Проза Андреева вписана в новый контекст-российской и западноевропейской неомифологии XX века.

Итак, Л. Н. Андреев создал свою модель «новой драмы» со многими ее вариациями, высокая степень оригинальности и новаций которых чувствовали, хотя зачастую и недооценивали, его современники. Осуществлен столетие спустя анализ поэтики драм Л. Н. Андреева, который позволяет вписать их в художественную систему модернизма начала XX века, а также говорить о производительности «андреевской» модели для дальнейшего развития драматургии от театра М. Булгакова к драматургии экзистенциализма и театра абсурда, а затем и постмодернизма.

2.2 Развитие экспрессионистских тенденций в творчестве Л.Н. Андреева

В русской литературе рубежа XIX – XX веков творчество Л. Н. Андреева занимает особое место. Его имя вызывало бурную реакцию на страницах печати, ему были посвящены книги, статьи, рецензии. Сам Андреев указывал на свое обособленное положение в литературе: «Кто я? – Для благородно рожденных декадентов – презренный реалист, для наследственных реалистов – подозрительный символист» [7, с. 217].

Начиная с 20-х годов, в отечественной критике появились размышления об определенной переключке творчества писателей-экспрессионистов и Л. Н. Андреева (И. И. Иоффе, К. В. Дрягин, Б. В. Михайловский, Б. Л. Сучков и др.). Однако углубленного изучения этой проблемы не последовало.

Экспрессионизм в разной степени присущ творчеству Л. Н. Андреева, М. А. Зенкевича, В. В. Маяковского и других русских писателей первой трети XX века.

Долгое время в литературоведении оставался проблемным вопрос о принадлежности творчества Л. Н. Андреева определенному литературному направлению начала XX века. С одной стороны, Л. Н. Андреев выступает как продолжатель традиций русской классики, в его прозе можно отыскать «следы» Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, в драматургии – А. Н. Островского, А. П. Чехова. Не раз переключался он в творчестве и со своими современниками: реалистами – М. Горьким, И. А. Буниным, символистами – А. Белым, Ф. К. Сологубом. Эта позиция – быть вместе со всеми и конкретно ни с кем – вполне устраивала Л. Н. Андреева, всегда стремившегося «быть свободным как художник», и определила его особое, «промежуточное» положение в русской литературе начала века [16].

В 20-е годы, наряду с обширной публикацией биографических материалов, писем и воспоминаний, появляется ряд книг и статей, в которых основное внимание уделялось изучению особенностей стиля Л. Н. Андреева и его творческого метода. Если раньше критика причисляла Леонида Николаевича Андреева либо к реалистам, либо к символистам, то с середины 20-х годов очень многие исследователи стали его считать ранним представителем экспрессионизма. С этого времени взгляд на творчество Л. Н. Андреева как на раннего экспрессиониста надолго утверждается в литературоведении [18].

Первым серьезным заявлением об экспрессионизме творчества Л. Н. Андреева служит книга И. И. Иоффе, в которой он называет Андреева

«первым экспрессионистом в русской прозе» и доказывает, что его произведения имеют экспрессионистические особенности.

Вологина О. В. также убеждена, что Л. Н. Андреев является основоположником экспрессионизма: «В поисках новых литературных путей Леонид Андреев предвосхитил экспрессионизм как международное художественное движение» [10].

Самой обоснованной представляется точка зрения Т. Н. Федь, писавшего об Андрееве как зачинателе экспрессионизма в России. По словам исследователя, в его творчестве «можно проследить формирование еще не окончательно определившегося и не получившего распространения в русской литературе направления – экспрессионизма» [47].

Л. Н. Андреев, задолго до немецких экспрессионистов, с трагической силой описал страдания одинокого человека, мучающегося в окружении общества.

Выход в 1901 году сборника «Рассказы» принёс Л. Н. Андрееву широкую известность и признание критики. Продолжая традиции Ф. М. Достоевского, писатель уже в этих первых зрелых вещах («Большой шлем», «Молчание», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Жили-были») обратился к углублённому исследованию внутреннего мира человека, задался вопросом о первопричинах зла в человеческой душе. «В андреевском человеке тоже сильна стихия иррационального, бессознательного, власть инстинктов. Для него человек – тайна» [4].

Изображая предельные в этическом смысле коллизии (изнасилование, убийство в рассказах «Бездна», «В тумане»), нагнетая безысходность ситуации («Стена»), ставя героев в условия непосредственного и мучительного переживания вечных вопросов, Л. Н. Андреев ищет новые средства выразительности, которые бы усилили воздействие на читателя. Вести о Русско-японской войне послужили импульсом к созданию рассказа «Красный смех» (1905 г.). Здесь безумие происходящего передаётся кричащими образами (красный смех; описание Земли, сошедшей с ума, похожей на голову с

содранной кожей и красным, как кровавая каша, мозгом, и т.п.). Именно в этот период его произведения начинают широко обсуждаться литературными критиками.

Необычная популярность Андреева с момента прихода его в литературу в конце 90-х годов берет свои истоки в парадоксальности, странности его творчества, с которой соглашался и сам Андреев. «Я не начал писать, а пришел, и приходом своим не только взволновал до крайности, но испугал, насторожил. Над ржаво-зеленым болотом, где вся жизнь в тине, бурчанье и лопающихся пузырях, – вдруг высоко поднялась на тонкой змеиной шее чем-то очень странная голова, очень бледная, очень странная, с очень нехорошими глазами. И все ахнули: «Вот он пришел!», – записывает Л. Н. Андреев в «Дневнике» [3].

Слияние творчества и судьбы, философии и жизни – неотъемлемая черта Серебряного века, некий «мистический знак», и творчество Л. Н. Андреева, эстетически переживавшего факты собственной жизни, – яркий тому пример. Он не просто писал свои произведения, он был охвачен ими, насыщал их гигантскими образами, придавал им масштабные размеры. Каждая тема становилась у писателя грандиозной, гораздо больше его самого, занимая перед ним всю вселенную. Абстрактность мысли в сочетании с напряженной эмоциональностью часто ведут к приподнятой риторике в произведениях Л. Н. Андреева. Недаром частыми словами его книг становятся огромный, необъятный, чудовищный.

Исследователь В. В. Дрягин анализируя образную систему пьесы Андреева «Жизнь человека», пришел к выводу об ее экспрессионистском характере. Исследователи указывали на «резкое отличие» Андреева от символистов: «Не символизация, не отражение «несказанного», «надмирного», а алгебраизация, сведение конкретного к отвлеченной сущности, вещи к понятию – вот прием Андреева. Резкое отличие от символистов – несомненно» [13].

Гротескные образы кошмара и ужаса наполняют произведения Андреева. Все упорядоченное, организованное в человеческой жизни ощущается

писателем лишь как островок, который затопляется ужасающими волнами бушующей стихии, хаотического, безобразного. Например: «Одни, точно сослепу, обрывались в глубокие воронкообразные ямы и повисали животами на острых кольях, дергаясь и танцуя, как игрушечные паяцы; их придавливали новые тела, и скоро вся яма до краев превращалась в копошащуюся грудю окровавленных живых и мертвых тел. Отовсюду снизу тянулись руки, и пальцы на них судорожно сокращались, хватая все, и кто попадал в эту западню, тот уже не мог выбраться назад...» [3, с. 297].

Л. Н. Андреев надеялся на нравственное возрождение человека, верил в благородство, добро, красоту, любовь, хотя чаще писал о мрачном, трагическом.

Л. Н. Андреев почти насильно вовлекает читателя в круг собственных переживаний, заставляет его прочувствовать то, что чувствует сам. Это согласуется с принципами экспрессионизма: автор и образ живут одними эмоциями, поэтому для экспрессионизма невозможен спокойный взгляд со стороны.

После смерти писателя в литературе о нем уже не столько говорили, как это было в начале XX в., но критики все же не обходили вниманием его личность и творчество. Воспоминания об Андрееве оставили его близкие и друзья: Р. Н. Верещагина, А. И. Андреева, А. П. Алексеевский; писатели и литературоведы: Л. Гроссман, Б. Зайцев, Е. Замятин, В. Вересаев; поэты посвящают стихи.

В 30-х годах Б. В. Михайловский утверждал, что «Андреев был первым в русской литературе и, может быть, наиболее значительным в мировой литературе представителем экспрессионизма» [30, с. 319].

Андреев передает экспрессионизм, изображая кризисные ситуации, например, безумие и ужас войны в рассказе «Красный смех».

Сочувствуя революционерам, Л. Н. Андреев изображал революцию как стихийный бунт («Савва»); рядом с бытовой драмой «Дни нашей жизни»

соседствует философско-аллегорические трагедии «Жизнь человека», «Анафема» [37].

Творчество Л. Н. Андреева отражает шок от столкновения с темными неосознанными сторонами человеческой души и со страшной социально-политической действительностью его времени. Герои его произведений оказываются со своими верованиями на краю бездны или перед глухой стеной и это вызывает у них тревогу, страх, потрясение и парализующий волю шок. Образованные люди, идеалисты и даже романтики открывают в себе низкие уродливые и даже страшные страсти. Они обнаруживают ханжеское лицемерие, в котором жили до сих пор [41].

У Л. Н. Андреева чаще всего нет этого классического развертывания сцены, нет этих связей от одного к другому, причинно-следственных. У него дискретный сюжет. Мы что-то узнаем, что было раньше – мы узнаем позже и наоборот. Такие забеги вперед, возвращение обратно – это отражается и в самом стиле, и в расположении сюжетных частей. И в самом стиле – обрывки предложений, незаконченные предложения, такая композиция дискретно прерывается и стиль дискретный. И эта сама форма говорит о новом содержании, о разрушении целостности мира. Распалась связь времен, нет этой целостности.

Место экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева и эффективность использования им соответствующих элементов поэтики можно определить, только рассмотрев вопрос о самом методе, о философских, теоретических, исторических предпосылках его возникновения, об основных принципах и этапах его развития [7].

Творческое наследие Л. Н. Андреева разнообразно не только в жанровом и стилистическом аспектах, но и в плане его рецепции смежными видами искусства. Предпосылки к «переводу» произведений писателя на язык других искусств во многом коренятся в стилистике экспрессионизма, являющейся важной составляющей его художественного метода [45].

Творческая личность Л. Н. Андреева чрезвычайно многосторонняя, что объясняется не только культурным контекстом Серебряного века, для которого характерно в первую очередь сложное взаимодействие различных литературных направлений, а также философских и эстетических систем, но и стремление писателей к выявлению собственной творческой индивидуальности. Об этом говорил сам Андреев, утверждая, что он «никогда не останавливался на одной форме, не делал ее для себя обязательной - и вообще никогда не связывал свободы своей формой или направлением» [47].

Несмотря на необыкновенную пестроту и синтетический характер художественного метода писателя, экспрессионистская поэтика играет у Андреева ключевую роль едва ли не на всем протяжении его творческого пути. Его проза и драматургия отличаются как крайней субъективностью и повышенной выразительностью, так и типическим экспрессионистским мировидением, которое особенно удачно воплощает кризисную эпоху.

Л. Н. Андреев, задолго до немецких экспрессионистов, с трагической силой описал страдания одинокого человека, мучающегося в окружении общества.

Выход в 1901 г. сборника «Рассказы» принёс Андрееву широкую известность и признание критики. Продолжая традиции Ф. М. Достоевского, писатель уже в этих первых зрелых вещах («Большой шлем», «Молчание», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Жили-были») обратился к углублённому исследованию внутреннего мира человека, задался вопросом о первопричинах зла в человеческой душе. «В андреевском человеке тоже сильна стихия иррационального, бессознательного, власть инстинктов. Для него человек – тайна» [49].

Изображая предельные в этическом смысле коллизии (изнасилование, убийство в рассказах «Бездна», «В тумане»), нагнетая безысходность ситуации («Стена»), ставя героев в условия непосредственного и мучительного переживания вечных вопросов, Андреев ищет новые средства выразительности, которые бы усилили воздействие на читателя. Вести о Русско-японской войне

послужили импульсом к созданию рассказа «Красный смех» (1905 г.). Здесь безумие происходящего передаётся кричащими образами (красный смех; описание Земли, сошедшей с ума, похожей на голову с содранной кожей и красным, как кровавая каша, мозгом, и т.п.). Именно в этот период его произведения начинают широко обсуждаться литературными критиками [52].

Л. Н. Андреев во многих других новеллах «Смех» (1901), «Ложь» (1901), «У окна» (1900), «В темную даль», «Стена» (1901), «Бездна» (1902), «В тумане», «Мысль» (1902), «Молчание» (1902), пользуясь наиболее мобильным и адекватным поставленным задачам жанру, достигал основной цели экспрессионизма – вызванную у критиков и читателей весь спектр эмоций – от восторга до отвращения [4].

Л. Н. Андреев в новеллах, написанных в период порубежья, показали абсурдность человеческого существования, находящегося под властью «тьмы бессознательного»: разрушительных страстей и неконтролируемых умом инстинктов, пробуждающих в человеке животное начало и убивающих в нем «Божье творение». Гротескно-экспрессионистическая образность, наличие эмоционально-насыщенных персонажей (сумасшедших, прокаженных, разогретых алкоголем полусумасшедших), неэстетичных и уродливых, лишенных индивидуальности, отвлеченных и максимально обобщенных, воспроизведение болезненных проявлений человеческой психики, то есть необычность содержательно-формальных инноваций, способных вызвать шок и эмоциональное напряжение – все эти признаки выделяют именно поэтику экспрессионизма в новеллах художников.

Итак, Л. Н. Андреев стоял у истоков экспрессионизма как международного художественного движения. Его творчество отразило дух поколения, травмированного социальными катастрофами и воспринимающего действительность крайне субъективно. Кроме того, его произведения ярко иллюстрируют один из главных постулатов экспрессионизма – принцип преобладания выражения над изображением.

2.3 Рассказ Л. Н. Андреева «Красный смех» как классический образец экспрессионизма в русской литературе

Поэтика экспрессионизма, художественные приемы, способствующие выражению «предельного» состояния личности: отчаяния, понимания бесперспективности жизни, нашли яркое отражение в рассказе Л. Н. Андреева «Красный смех» (1904).

После написания рассказа «Красный смех» многие обвиняли Л. Н. Андреева в том, что он никогда не был на войне, никогда не видел военных событий, но особенность Андреева – художника, его таланта в необычайной силе воображения, сопричастности к этим событиям.

Один из современников Л. Н. Андреева А. В. Татаринов говорил, что автор умирает с убитыми, с теми, кто ранен и кто забыт, он тоскует и плачет, и когда из чьего-нибудь тела бежит кровь, он чувствует боль ран и страдает [44].

«Красный смех» был написан за девять дней, в состоянии необычайного нервного напряжения, доходящего до галлюцинаций. Л. Н. Андреев боялся оставаться один, и Александра Михайловна, жена писателя, молча просиживала в кабинете целые ночи без сна.

Писатель в своем произведении «Красный смех» видел свою задачу не в описании реальных событий, а в отражении эмоционального субъективного отношения к ним. Ему необходимо было выразить свои трагические переживания так, чтобы его услышали.

«Красный смех» называют исповедью потрясенной души, но эта исповедь нужна, чтобы достучаться до сердца читателя, пробудить дремлющие чувства равнодушной, сытой, самоуверенной толпы. Это стремление криком отчаяния и ужаса разбудить равнодушную толпу, вызвать сострадание к человеческому горю. Как талантливый экспериментатор, Л. Н. Андреев ищет новые художественно-выразительные средства и приходит к экспрессионизму, который часто характеризуют как «искусство крика» [5].

Рассказ «Красный смех» обозначил уход художника от реализма, в рамки которого писателя пытались активно «повернуть» еще его современники, и заставил критиков поздней эпохи признать в нем «синтетика».

Леонид Николаевич Андреевич, удаваясь в рассказе к модернистско-экспрессионистскому способу создания образа, берет за основу субъективный взгляд художника, не отражение, а переживания хронотопа.

В поисках адекватных средств выражения крика, боли, молчаливого терпения, отчаяния художники обращались к поэтике стиля, который в конце XIX – начале XX века синхронно зарождался в разных национальных литературах. Подобные мотивы ведущие и в творчестве русского писателя Л. Н. Андреева, которому было присуще острое переживание катастрофичности эпохи и драматизм существования, отчужденного человеческого «я» – его затворничества, несвободы, беспомощности перед роковыми внешними силами и обстоятельствами.

Рассказ «Красный смех» наиболее полно воспроизвел поэтику экспрессионизма, реализовал попытку в метафизическом плане за прием драматического, «кошмарного» гротеска выдать образ зримой эмоции на грани психического надрыва сквозь призму «вечных» вопросов человеческого бытия.

Л. Н. Андреев в рассказе актуализирует катастрофическое сознание через один из самых распространенных символов катастрофы – фактор крови, который отходит от традиции и в контексте поэтики экспрессионизма означает не субстанцию, а материю, наделенную деструктивной силой, которая все разрушает, уничтожает, порождает хаос и беспорядок, вызывая в подавленном сознании одного из персонажей гипертрофированные картины, когда вся окружающая природа, даже солнце и небо приобретают цвет крови:

– «... можно было подумать, что во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнем» [2].

Другой герой новеллы также переживает катастрофически-апокалиптические видения, близкие к устрашающим галлюцинациям:

– «Что-то зловещее горело широким и красным огнем, и в дыму копошились чудовищные уродцы-дети с головами взрослых убийц... Они были страшнее всего, что я видел, потому что они были маленькие и могли проникнут всюду. Я смотрел из окна, и один маленький увидел меня, улыбнулся и взглядом попросился ко мне... [2].

– «Он может пролезть под дверью», – с ужасом подумал я, и, точно отгадав мою мысль, он стал узенький и длинный и быстро, виляя кончиком хвоста, вполз в темную щель под дверью парадного хода... голос умер во мне и, не шевелясь, безропотно, я ощущал движение по моему телу маленьких холодных рук, подбиравшихся к горлу» [2].

Этот ужас, обостренно субъективного восприятия действительности очень хорошо иллюстрируют эстетику экспрессионизма, опередив «кошмарные сны», выраженные в произведениях более поздних экспрессионистов.

Экспрессионизм как художественное направление и как мировосприятие был призван к жизни острым ощущением покинутости человека один на один с безграничным, бесконечным страданием. В ситуации, когда провозглашена Ницше «смерть Бога» умножилась на ужас экзистенции индивида, рискующего потерять из-за угрозы его физического и духовного бытия свою «богоподобную» ипостась, родился крик бесчеловечного страдания покинутого высшей силой существа. Поэтому среди главных черт поэтики искусства экспрессионизма является притяжение не к гармонической упорядоченности, а к экспрессии выражения [35].

Литература экспрессионизма наряду с философией стала ярким свидетельством экзистенциальных метаний и поисков человечества в жестоких испытаниях начала XX века, она обозначила траекторию этих поисков от отчаяния – до абсурда, от осознания кризиса идеалов – к утверждению гуманистического идеала и трагического героизма одинокого бунтаря.

Доминантой философских устоев экспрессионизма и основой его эстетики, что предопределяет и главенствующие черты художественно-образной системы, становится «разрушение культурных договоренностей со смертью».

В литературе экспрессионизма находит свое проявление «страждущее лицо готического Христа и экстатическое отчаяние барокко» (К. Эдшмид), то есть обнаженная душа, распятая на пограничье психического надрыва. Такая распятость человеческой души и стремление передать, выкричать ее боль словом, тяжелым, как само молчание, и призвала к жизни мощную вспышку экспрессионистической поэтики в рассказе Л. Н. Андреева «Красный смех».

Известно, что в литературе экспрессионизма главенствующей является проблема смерти. Она стала центральной и в произведении Л. Н. Андреева «Красный смех», где с ужасной откровенностью речь идет о войне, трактованной в рамках «цивилизационных договоренностей» проявлением патриотизма, страшным безумием человечества.

Фабульную основу рассказа «Красный смех» составили события русско-японской войны. Сам Л. Н. Андреев участия в боевых действиях не принимал, однако материалом для его творческой мастерской служили газетные публикации и рассказы очевидцев, пропущенные сквозь сердце и душу художника [37].

Осмысливая проблемы жизни и смерти, Л. Н. Андреев вводит в свое творчество не только «интертекст философии Ф. Ницше» – его художественное слово перекликается с мыслью З. Фрейда об угрозе потери человечности:

– «... у нас нет никакого инстинктивного отвращения перед пролитием крови. Мы потомки бесконечно длинной шеренги поколений убийц. Страсть к убийствам – у нас в крови, и, пожалуй, скоро мы отыщем ее не только там» [4].

Что касается жанра «Красного смеха», то его можно обозначить как «жанровую структуру, в основе которой лежит сюжет «потока сознания» – «повести потока сознания».

Композиционная фрагментарность «Красного смеха», как справедливо замечает литературовед И. И. Московкина задана уже вынесенным в подзаголовок уточнением – «отрывки из найденной рукописи» [33].

В литературе экспрессионизма «требования артистической убедительности выдвигались к фабуле, а также к заложенной в ней взрывообразном дионисийстве, призванном осуществить потрясающий выражающий эффект, безжалостно «обнажать» раны и язвы дегуманизированной действительности, прибегать к приемам шоковой терапии» [45].

Убедительность фабулы Л. Н. Андреева обеспечивается как раз лицом рассказчика – непосредственного участника боевых действий, поэтому читатель смотрит на войну «изнутри».

Безымянный герой повести Л. Н. Андреева возвращается домой живым. Безымянный офицер Андреева, вернувшись калекой домой, сходит с ума и умирает – вторая часть произведения оформлена как записки его брата.

Фабульную основу произведения составляет борьба с безумием, пытаюсь удержаться по эту сторону психологического границы, что отделяет человека от зверя (этой борьбы в повести Андреева не выдерживают обезумевший врач, студент-санитар, который выбирает самоубийство, впоследствии – и центральный персонаж, сотни, тысячи солдат и офицеров как российских, так и японских:

– «Дни и ночи оборванными, зловещими призраками бродят они по холмам, без дороги, без цели, без пристанища. Размахивают руками, хохочут, поют, и когда встречаются, то вступают в драку, а быть может, не видят друг друга и проходят мимо. Чем они питаются? Вероятно, ничем, а быть может, трупами, вместе со зверями <...>. По ночам, как птицы, разбуженные бурей, как уродливые мотыльки, они собираются на огонь, и стоит развести костер от холода, чтобы через полчаса около него вырос десяток крикливых, оборванных, диких силуэтов, похожих на озябших обезьян» [2, с. 498].

В фабуле произведения Л. Н. Андреева «Красный смех» действительно «заложено взрывообразное дионисийство, призванное совершить потрясающий выраженный эффект», направленный на осуждение войны.

Вспомним постоянно акцентированные в произведении Андреева запах и краску крови, ужас, проявляющийся как в суженных или расширенных зрачках обезумевших, так и в образе страшной тени, которая нависла над землей, наконец, кульминационный образ Красного смеха, сатанинской власти безумия и жажды убийства над человеком, образ, который автор мастерски передал через гротескность ужасного, подчинив его извержению всю художественно-образную структуру произведения [11].

По тезису немецкого экспрессиониста Зергеля, художественные образы экспрессионизма, что «только дух, душа», «освобождены от прихоти характера и индивидуальной случайности, независимые от своего тела, нетурбированы ничем, что не принадлежит к их истинному естеству, – только они, эти буйные, имеющие в себе саму только душу, они – прелюди и чистое творчество Божье.

Эти обнаженные существа, что с мощными движениями мощные разговоры ведут, от боли по земле катаются, для проявления горя и счастье только песню и возглас находят», должны быть поставленные художником в предельную ситуацию, когда все «цивилизационные договоренности» со смертью разрушены, ибо это одно из главных условий возвращения первоначальной ценности человеческого бытия, вылущенной из скорлупы вторичного [49].

В такой межевой ситуации, казалось бы, не важна ни биография персонажа, ни его социальный статус, ни национальность (в конце концов, в повести Андреева как российские, так и японские солдаты одинаково сходят с ума и погибают). Поэтому главный персонаж Л. Н. Андреева безымянный – «типологизированный герой без имени».

Философской основой литературы экспрессионизма в значительной мере стала философия Ф. Ницше. Бесспорно, в рассказе «Красный смех» ощутимо влияние его идей. Это не только творческий экстаз обезумевшего калеки,

который представил себя то ли самим Ницше, то ли его героем мудрецом-поэтом. Ведь в финале повести – апофеозе торжества Красного смеха, идущего триумфальным шествием по обезумевшей планете, – выразительно вторит: «Бог умер!» [5].

Красный смех – даже не сама смерть, это ее античеловеческая ипостась, с которой сняты все «цивилизационные договоренности», страшная обезличиванием, механистичностью. Поэтому в финальной части стиль произведения достигает сюрреалистических мотивов.

Сюрреалистическое начало в повести замечает и И. С. Куликова:

– «Мы подошли к окну. От самой стены дома до карниза начиналось ровное огненно-красное небо, без туч, без звезд, без солнца, и уходило за горизонт. А внизу под ним лежало такое же ровное темно-красное поле, и было покрыто оно трупами. Все трупы были голы и ногами обращены к нам, так что мы видели только ступни ног и треугольники подбородков. <...> трупов стало как будто больше. Мы внимательно искали причину и увидели: рядом с одним мертвецом, где раньше было свободное место, вдруг появился труп: по-видимому, их выбрасывала земля. И все свободные промежутки быстро заполнялись, и скоро вся земля просветлела вот бледно-розовых тел, лежавших рядами, голыми ступнями к нам. <...> Мы оглянулись: сзади нас на полу лежало голое бледно-розовое тело с закинутой головой. И сейчас же возле него появилось другое и третье. И одно за вторым выбрасывала их земля, и скоро правильные ряды бледно-розовых мертвых тел заполнили все комнаты. <...>...голыми ногами они уже касались нас и лежали плотно рукой к руке. И вот они пошевелились и дрогнули, и приподнялись все теми же правильными рядами: это из земли выходили новые мертвецы и поднимали их кверху. За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам «Красный смех» [3, с. 531].

Одним из самых употребляемых приемов поэтики экспрессионизма наряду с апокалиптической образностью и «витализацией смерти» является деформация действительности. Такой прием применен и в повести Л. Н. Андреева «Красный смех».

В повести Л. Н. Андреева непрерывные бои, длящиеся пять суток под палящей жарой, также деформируют человеческое восприятие действительности:

– «Солнце было так огромно, так огненно и страшно, как будто земля приблизилась к нему и скоро сгорит в этом беспощадном огне. И не смотрели глаза. Маленький, сузившийся зрачок, маленький, как зернышко мака, тщетно искал тьмы под сенью закрытых век: солнце пронизывало тонкую оболочку и кровавым светом входило в измученный мозг. <...>... то, что я видел, казалось диким вымыслом, тяжелым бредом обезумевшей земли. Раскаленный воздух дрожал, и беззвучно, готовые потечь, дрожали камни; и дальние ряды людей на завороте, орудия и лошади отделились от земли и беззвучно, студенисто колыхались – точно не живые люди это шли, а армия бесплотных теней» [3, 476].

Л. Н. Андреев силой собственного таланта сумел «опредметить» в слове боль человеческой души и тела, передать его эхо каждой строкой. Этому подчинено и композиционное своеобразие произведения (рассказ Л. Н. Андреева построен по принципу фрагментарности), и доминантная колористика (багрово-красная), и максимальная идейная нагрузка зрительных и слуховых образов-символов.

В повести Л. Н. Андреева представлено большое количество микрообразов:

– «голова лошади с красными безумными глазами и широко оскаленным ртом, только намекающим на какой-то страшный крик»;

– «расплывшиеся во весь глаз» зрачки обезумевшего солдата;

– картины ужасной смерти в объятиях колючей проволоки;

– страшная своей бессмысленностью гибели юного офицера, «огромная бесформенная тень, поднявшаяся над миром»;

– стон брошенных на поле боя раненых – «как будто стонал красный воздух, как будто стонали небо и земля», который своей непрерывностью и странным равнодушием напоминал треск цикад.

Данные микрообразы объединены в произведении идейной и художественной доминантой, калейдоскопически составляют единый образ, который предстает как гротесково-символический и мифологический», – образ Красного смеха [2].

Для персонажа Л. Н. Андреева «спасательным кругом» среди океана безумия войны также стало воспоминание о семье и доме, обиде, антитетическом лейтмотивного образа безумия и ужаса:

– «...Ключок голубых обоев и нетронутый запыленный графин на моем столике. А в соседней комнате находятся будто бы жена моя и сын. <...> Я долго и очень спокойно рассматривал, как играет огонь в хрустале графина, разглядывал обои и думал, почему не спит сын: уже ночь, и ему пора спать. Потом опять разглядывал обои, все эти завитки, серебристые цветы, какие-то решетки и трубы, – я никогда не думал, что так хорошо знаю свою комнату» [3, с. 480].

Однако эта комната, ее замкнутое пространство впоследствии станут и последним жизненным пространством обезумевшего калеки. Безумие и ужас как главные характеристики хронотопа войны преследовать его и здесь.

У Андреева человек, загнанный в последний приют (комнату), оказывается окруженным трупами, и выхода из этого пространства нет» [17].

Образная структура «Красного смеха» коренится в литературных источниках – ее составляет, как основательно доказала И. И. Московкина, «концентрат предельно обостренных интертекстуальных мотивов». Художественный мир повести, по мнению исследовательницы, рецепировал большое количество претекстов [33, с. 121].

Л. Н. Андреев не очень надеялся, что рассказ его будет напечатан, и планировал издать его самостоятельно с офортами Гойи «Ужасы войны» (так Андреев перевел название цикла, который чаще называют «Бедствия войны»). «Бумага толстая, по виду старая, с оборванными краями. Шрифт крупный, старый, большие поля. На отдельных листах 15-20 рисунков Гойи».

Литературоведы определяют жанр «Красного смеха» и как рассказ, и как повесть, но сам писатель сказал, что его «Красный смех» – это фантазия о будущей войне и будущем человеке». Действительно, сила «Красного смеха» не в признаках места действия, не в точности описания боевых операций, а в том ощущении кризиса, ужаса, который уже охватил людей в начале XX века, когда люди остро почувствовали, что мир подошел к какой-то опасной грани, за которой не будет спасения, если вовремя не остановиться.

В том, что грезилось Л. Н. Андрееву – предчувствие, предвестие надвигающихся кровавых катастроф трагического XX века.

Итак, осуществленный анализ повести Л. Н. Андреева «Красный смех» показывает: сохранив философскую и стилевую константы западноевропейского экспрессионизма российский писатель продемонстрировал в своем произведении яркие проявления идиостилия. Художественным воплощением войны стали не бои, горы трупов, море крови, а образ Красного смеха. Именно он несет основную смысловую и выразительную нагрузку, став символом безумия войны, символом всей земли, сходящей с ума.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный теоретический обзор литературы по проблеме исследования и проанализированные произведения Л. Н. Андреева позволили подвести общие итоги исследования и сформулировать выводы согласно поставленным задачам.

Рассмотрев предпосылки возникновения экспрессионизма и обосновав его связь с литературной традицией, мы пришли к выводу, что авангардистское направление, экспрессионизм, берет свое начало в середине 90-х годов 19 столетия. Причиной возникновения направления «экспрессионизм» можно считать реакцию на созерцание окружающего мира. Представители экспрессионизма воспринимали мир и его уродство субъективно, их переполняли такие эмоции, как разочарование, тревога, страх. Ярче всего экспрессионизм выразился в литературе. Литературоведы объясняют экспрессионизмом как большой массив разнонаправленных курсов и течений, развивающийся в рамках модернистского направления стран Европы начала прошлого века.

Охарактеризовав основные черты экспрессионизма в литературе, можем отметить, что под экспрессионизмом применительно к литературе понимают целый комплекс течений и направлений европейской словесности начала XX века, включенных в общие тенденции модернизма. Главным образом литературный экспрессионизм получил распространение в немецкоязычных странах: Германии и Австрии, хотя определенное влияние – это направление имело и в других европейских странах: Польше, Чехословакии и др. Литературный экспрессионизм вполне традиционно представлен лирикой, драмой и прозой, в целом разрабатывающими одни и те же глобальные проблемы современного мира, но при этом каждый из трех литературных родов на разных этапах своего развития отдает предпочтение конкретным аспектам: критике современной цивилизации и теории познания, пацифистским, социально-утопическим, политическим проблемам и мессианским надеждам,

революционному пафосу обновления и беспощадному уничтожению старого порядка во всех сферах жизни, науки и искусства, патриотическим идеям национальной целостности и независимости.

Экспрессионизм в России имеет сложную природу взаимоотношения с западными аналогичными явлениями в искусстве, в частности с немецким экспрессионизмом. Исследователями обнаруживается не только переключка основных идей этих разновидностей направления, но и их прямое взаимодействие. Наравне с общими тенденциями развития направления русский экспрессионизм обнаруживает индивидуально-авторские открытия, предвосхищающие общеевропейское движение литературного и культурного процесса. Экспрессионизм открывает ряд имен, который множился с развитием направления в разных областях искусства. В России широко известен литератор-экспрессионист Леонид Андреев.

В рамках второй главы исследования нами было описано развитие экспрессионистских тенденций в творчестве Л. Н. Андреева. Так следует отметить, что творчество Леонида Николаевича Андреева, уже с первых шагов его литературной деятельности привлекало внимание критики и читателей своими своеобразными и оригинальными рассказами. Именно он стоял у истоков экспрессионизма как международного художественного движения. Его творчество отразило дух поколения, травмированного социальными катастрофами и воспринимающего действительность крайне субъективно. Кроме того, его произведения ярко иллюстрируют один из главных постулатов экспрессионизма – принцип преобладания выражения над изображением. Яркими примерами произведений Л. Н. Андреева, написанных в стиле экспрессионизма являются: «Красный смех» (1901), «Ложь» (1901), «У окна» (1900), «В темную даль», «Стена» (1901), «Бездна» (1902), «В тумане», «Мысль» (1902), «Молчание» (1902). Данные произведения вызвали у литературных критиков и читателей весь спектр эмоций – от восторга до отвращения.

Проанализировав экспрессионистские концепции русской литературы на примере рассказа Л. Н. Андреева «Красный смех», можем обозначить следующее. Рассказ «Красный смех» был написан в 1904 году. В нем отражен эмоциональный отклик на русско-японскую войну. Красный смех – символамифологический образ дьявола. Однако он складывается не сразу. Понемногу, постепенно он увеличивается, конкретизируется, вбирая и концентрируя в себе всё то, что способен ощутить человек, и воплощается в невообразимый набор из зрительных, слуховых, обонятельных, осязательных ощущений старшего брата, которые дополняются впечатлениями младшего и от услышанных рассказов покойного, и от увиденного им самим на улицах.

Однако даже после своего воплощения образ Красного смеха продолжает развитие, пока не захватывает всю планету, пока неотвратимо не поработает сознание людей. К концу произведения напряжение достигает наивысшего предела. Вокруг царит атмосфера всеобщего безумия. Финалом является апокалипсис (миф о конце света). Вся планета заполнена Красным смехом.

Таким образом, резюмируя все выше изложенное, следует отметить, что в творчестве Л. Н. Андреева экспрессионистское проявилось в двух направлениях: в стремлении исследовать внутренний мир человека и выразить его с помощью исключительно субъективных чувств и эмоций, гротесково представленных в художественном тексте, и в использовании экспрессионистских приемов в произведениях реалистического плана.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Андреев, Л. Н. Повести и рассказы: В 2-х томах / вступ. статья Чувакова В. Н. О творчестве Л. Н. Андреева. – М.: Художественная литература, 2014. – 688 с.
2. Андреев, Л. Н. Далекие. Близкие: Сборник / Л. Н. Андреев. – М.: Издательство «Минувшее», 2016. – 480 с.
3. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. Н. Андреев. – Москва: Книжный клуб Книговек, 2012. – 635 с.
4. Андреев, Л. Н. Иуда Искариот и другие / Л. Н. Андреев. – СПб.: Вита Нова, 2016. – 592 с.
5. Бондарева, Н. А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Орел, 2005. – 205 с.
6. Боров, Ю. Б. Экспрессионизм: Отчуждённый человек во враждебном мире/ Ю. Б. Боров. – М.: Высш. шк., 2017. – 511 с.
7. Брусянин, В. В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество / В. В. Брусянин. – М.: Книга, 2016. – 324 с.
8. Вальцель, О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии / О. Вальцель. – Петербург: Academia, 2012. – 94 с.
9. Воль, Н. Экспрессионизм / Ред. У. Гросеник. – М.: Taschen, Арт-родник, 2016. – 96 с.
10. Вологина, О. В. Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы конца XIX-XX веков: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Орлов. гос. ун-т. - Орел, 2003. – 26 с.
11. Волчанецкий, М. Н. Экспрессионизм в немецкой литературе: опыт исследования / М. Н. Волчанецкий. – Смоленск: Арена, 2013. – 81 с.
12. Дранов, А. В. Немецкий экспрессионизм и проблема метода. Автореф. канд. дис. / А. В. Дранов. – М.: МГУ, 1980. – 22 с.

13. Дрягин, В. В. Экспрессионизм в России (Драматургия Л. Андреева) / В. В. Дрягин. – М.: Литература, 2018. – С. 324-328.
14. Заманская, В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учебное пособие / В. В. Заманская. – Москва: Флинта, 2015. – 302 с.
15. Затонский, Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – М.: АСТ, 2013. – 256 с.
16. Зивельчинская, Л. Я. Экспрессионизм / Л. Я. Зивельчинская. – Москва: Флинта, 2016. – 139 с.
17. Иезуитова, Л. А. Творчество Леонида Андреева / Л. А. Иезуитова. – М.: Наука, 2016. – 240 с.
18. Иезуитова, Л. А. Леонид Андреев и литература серебряного века: Избр. труды. / Л. А. Иезуитова. – СПб., 2010. – С. 14-21.
19. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. / В. В. Кандинский. – М.: Архимед, 2012. – 107 с.
20. Казимир, Э. Об экспрессионизме в литературе. (Речь, прочитанная в Берлине в декабре 1917-го в «Немецком обществе имени 1914 года») / Э. Казимир. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/2/manifesty-ekspressionizma.html> (Дата обращения 04.01.2020)
21. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш. – Москва: Наука, 2015. – 280 с.
22. Кен, Л. Н. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм / Л. Н. Кен // Андреевский сборник. Исследования и материалы. – Курск, 2015. – С. 56-60
23. Козьменко, М. В. Неупокоенный дух. / М. В. Козьменко // Л. Н. Андреев. Странная человеческая звезда. – М.: Панорама, 2011. – 246 с.
24. Корецкая, И. В. Из истории русского экспрессионизма // Известия РАН. Серия литературы и языка. / И. В. Корецкая. – М., 2016. – С. 45-49

25. Куликова, И. С. Экспрессионизм в искусстве. / И. С. Куликова. – Москва: Наука, 2018. – 183 с.
26. Кузмин, М. Н. Пафос экспрессионизма / М. Н. Кузмин. // Русский экспрессионизм. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 433-434.
27. Лапин, Б. М. Повесть о стране Памир: От верховьев Пянджа к верховьям Инда / Б. М. Лапин. – Москва, 2015. – 168 с.
28. Лейдерман, Н. Л. Эстетические принципы экспрессионизма и его судьба в русской литературе / Н. Л. Лейдерман. // Филологический класс. 2007. – № 18. – С. 12-18.
29. Львов-Рогачевский, В. Л. Две правды: Кн. о Леониде Андрееве / В. Л. Львов-Рогачевский. – Санкт-Петербург, 2014. – 232 с.
30. Михайловский, Б. В. Русская литература XX в. / Б. В. Михайловский. – М.: Наука, 2016. – 415 с.
31. Михайловский, Н. К. «Рассказы» Леонида Андреева. Страх жизни и страх смерти / Н. К. Михайловский – М.: Просвещение, 2015. – 588 с.
32. Михеичева, Е. А. Творчество Леонида Андреева: Особенности психологизма и жанровые модификации: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01. / Е. А. Михеичева. – Москва, 1995. – 433 с.
33. Московкина, И. И. Проза Леонида Андреева: жанровая система, поэтика, худож. метод : учеб. пособие / И. И. Московкина. – Харьков: ХГУ, 2014. – 149 с.
34. Никольская, Т. Л. К вопросу о русском экспрессионизме / Т. Л. Никольская. – Рига, 2016. – 340 с.
35. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. / Ф. Ницше – М.: Изд-во AdMarginem, 2011. – 736 с.
36. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. Заметки о творчестве Леонида Андреева. / Д. Н. Овсяннико-Куликовский – СПб: Зарницы. – 1909. – №2. – С. 197-198.
37. Павлова, Н. С. Экспрессионизм. Литературный энциклопедический словарь. / Н. С. Павлова. – М.: Просвещение, 2017. – 507 с.

38. Пестова, Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. / Н. В. Пестова. – Екатеринбург, 2014. – 336 с.
39. Порунцов, В. А. Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х гг.: Георг Гейм, Альфред Деблин, Готфрид Бенн: Дисс. ... канд. филол. наук. / В. А. Порунцов. – СПб., 2015. – 232 с.
40. Проблемы современного сравнительного литературоведения: сборник статей / ред.: Н. А. Вишневской, А. Д. Михайлова. – Москва: ИМЛИ РАН, 2014. – 93 с.
41. Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост., вступ. ст. В. Н. Терехиной. – М.: ИМЛИ, 2015. – 512 с.
42. Румянцев, М. Г. Стиль прозы Леонида Андреева и проблема экспрессионизма в русской литературе XX века: дис.. канд. фил. наук. / М. Г. Румянцев-М., 1998. – 156 с.
43. Сарабьянов, Д. В. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2013. – 579 с.
44. Татаринов, А. В. Леонид Андреев / А. В. Татаринов // Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов). – ИМЛИ РАН: Наследие, 2014. – 270 с.
45. Терёхина, В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: генезис, историко-культурный контекст, поэтика / В. Н. Терёхина. – Москва: ИМЛИ РАН, 2016. – 318 с.
46. Терехина, В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. – Москва, 2006. – 32 с.
47. Федь, Т. Н. Мотивы экспрессионизма в русской литературе XX века / Т. Н. Федь // Проблемы эволюции русской литературы XX века. – М., 2014. – С. 70-76

48. Швецова, Л. К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму. / Л. К. Швецова. – М.: Литература, 2015. – 440 с.
49. Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: сборник статей / отв. ред. Б. И. Зингерман. – Москва: Наука, 2016. – 156 с.
50. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2013. – 430 с.
51. Экспрессионизм: Сборник статей / Под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. – Москва: Всемирная литература, 2013. – 232 с.
52. Экспрессионизм в литературе: определение, основные черты, писатели-экспрессионисты – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://fb.ru/article/273841/ekspressionizm-v-literature-opredelenie-osnovnyie-chertyi-pisateli-ekspressionisty> (Дата обращения 04.01.2020)
53. Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. – 736 с.