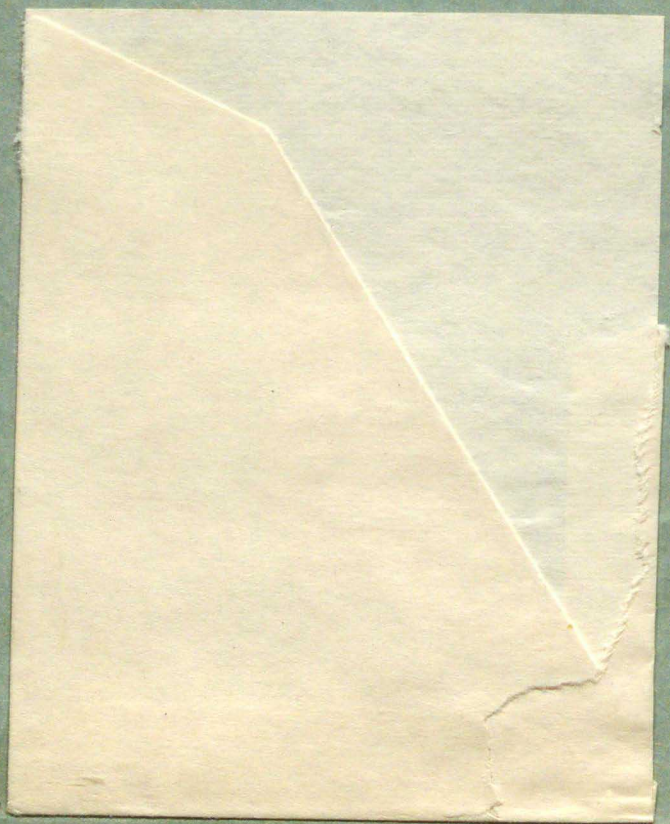


✓ 112

3289



НЕ КОПИРОВАТЬ

НЕ КОПИРОВАТЬ

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

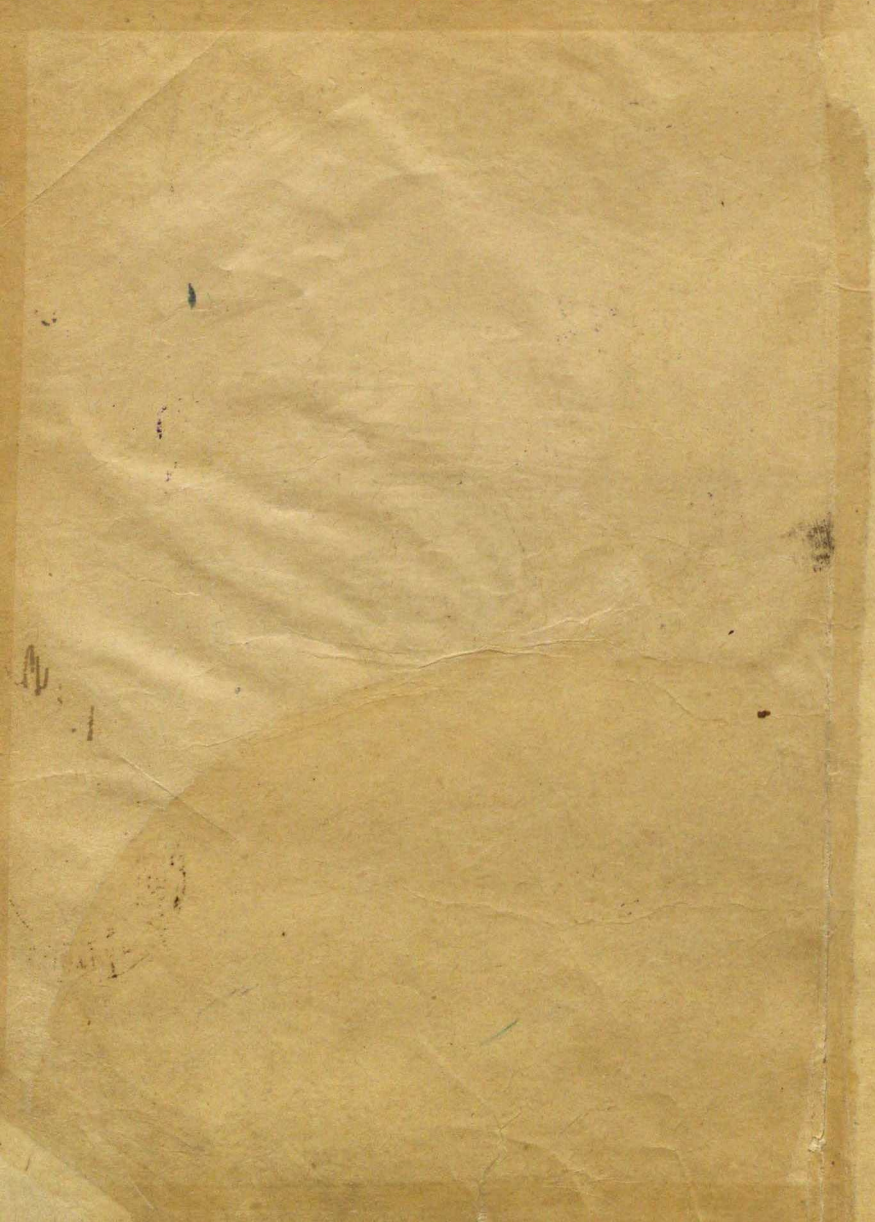
СБОРНИК



**„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО**







В книге много перн. пометок

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

√ 112
3289

801-90
4730-8

„ЭКСПРЕССИОНИЗМ“

СБОРНИК СТАТЕЙ

Под редакцией Е. М. БРАУДО и Н. Э. РАДЛОВА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПЕТРОГРАД — МСМХХІІІ — МОСКВА

Д. 35117



2007063884

Гиз. № 4247.

Петрооблит № 3437.

Отпеч. 3.150 экз.

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№	списка и порядковый	197
--------------------	--------	---------------------------------------	--------	------	----------	----------------	----	------------------------	-----

15

✓ 441
25

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

СТАТЬИ:

**М. МАРТЕРШТЕЙГА, Ф. М. ГЮБНЕРА, М. КРЕДЛЯ,
Ю. БАБА, В. ГАУЗЕНШТЕЙНА и А. ШЕРИНГА**

**ПЕРЕВОДЫ: О. Н. БРОШНИОВСКОЙ,
В. В. ГИПЦИУСА, Р. И. ГРУБЕРА,
Н. А. МАКШЕЕВОЙ и Н. М. ЭФРОСА.**

ОТ РЕДАКЦИИ

За последнее десятилетие в Германии возникло и приобрело господствующее положение, в области литературы и искусства, новое течение, называемое экспрессионизмом.

Отголоски этого течения, хотя и с большим опозданием, проникли в Россию и нашли некоторую оценку на страницах печати, при чем мнения критики об этом явлении оказались крайне разноречивы. В то время, как одна часть критики приветствует экспрессионизм, усматривая в нем элементы «революционного пафоса», другая — считает экспрессионизм течением реакционным, возникшим на почве «распада буржуазной культуры». Но как те, так и другие отзывы основаны на крайне скудном материале и свидетельствуют о недостаточном знакомстве с предметом.

Желая восполнить этот пробел и познакомить русского читателя с подлинным содержанием экспрессионизма, «Всемирная Литература» взяла на себя задачу составить настоящий сборник, куда входят статьи наиболее выдающихся представителей и теоретиков экспрессионизма.

Предлагая этот сборник вниманию русского читателя, «Всемирная Литература» отнюдь не задается целью пропагандировать это течение и, тем более, не может считаться солидарной с высказанными в сборнике мнениями сторонников этого течения.

Задача сборника — чисто информационная. От оценки экспрессионизма, как явления литературно-общественного, «Всемирная Литература» сознательно воздерживается, предоставляя ее самому читателю.

I

МАКС МАРТЕРШТЕЙГ

**НОВЕЙШАЯ ГЕРМАНИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

Из сборника:

«Введение в искусство наших дней».

Лейпциг 1920 г.

Мы в бурном вихре строительства новой жизни. Раньше мы обдумывали и взвешивали, — теперь из этого возникла сила и воля, упорство и сопротивление. Или мы несемся в этом бурном вихре, или противостоям ему в утверждении нашего «я». У нас в одинаковом положении как неотложные вопросы политики, так и современные явления литературы и искусства. В них, уже давно бывших предметом оживленного спора и противоречивых чувств, мы видим первые симптомы этого нового строительства. Нельзя больше подавлять живую потребность выяснять то, что есть. Если возможно, надо примирить и живое, задорное утверждение, и не менее страстное и стремительное отрицание. И мы отлично чувствуем, что дело идет здесь о важнейшем факторе нашей культуры: признаем ли мы эти явления лишь семенами, которые дух разбрасывает, чтобы произрасла культура, или же плодами этого духа, т. е. самой культурой. Но чем серьезнее мы их оцениваем, тем настоятельнее становится в нас потребность не видеть в них больше объектов томительной борьбы, вызывающей в конце концов недовольство и отвращение к ним. Мы бы

хотели, чтобы они стали снова для нас тем, чем они для нас были, чтобы они опять дали нам то, что давали: счастье обладания и приют от кружений повседневной жизни с ее неизбежными трениями и борьбой.

Нам казалось бы значительным достижением, возможность исследовать проявившийся фанатизм, с одной стороны, и сопротивление нашего чувства—с другой: насколько второе рождается из ленивой привычки, которой теперь угрожает опасность, настолько первый коренится во внутренней необходимости, которую нельзя обойти. Мы не отделаемся тут успокоительной отговоркой, что о вкусах не спорят; мы должны понять, что в этой фразе проявляется преступное легкомыслие, и именно то легкомыслие по отношению к важным жизненным вопросам, которое уже давно отравляло всю эту сферу и приготавливало дурную питательную среду. Из нее-то и могла вырасти уже за десятки лет до войны эта отчаянная растерзанность нашей культуры (в широком смысле: как быта, морали, религии, искусства и социального строя жизни), вернее, она могла разрастись с дикой необузданностью, со всеми признаками внутреннего разложения. Таким образом, наряду с цветами самой богатой и правдивой воли к жизни, рядом с плодами благороднейших стремлений могло распространиться невероятное обилие всевозможных сорных трав. Вдумчивые люди давно уже признали в этом опасность и даже признаки гибели европейской культуры вообще.

Итак, не «вопрос о вкусе» приобретает основную важность и толкает нас на исследование запросов нашей культуры. Это есть чувство совсем близкой и грозной опасности

для всей духовной и душевной структуры нашего народа. Оно делает такую переоценку неоспоримым долгом. Поэтому с самого начала казалось бы непримлемым, если бы каждый, чувствующий себя призванным исполнить этот долг, стал бы следовать своему вкусу и рассматривать жизнь духа и искусство нашего времени с точки зрения личного критерия, создавая при желании веселую беседу из остроумной игры этими вещами. Еще менее приемлемо, если бы такой исследователь изошрялся бы в меткой проницательности, выражая свое возможное нерасположение, или если бы он с лозунгом: «все это направление мне не подходит», стал критиковать все наносное, приставшее к этой «новейшей Германии». Напротив того, несмотря на более или менее сильные протесты, мы настолько высоко ценим силу этого молодого движения, считаем его таким необходимым, — одним из немногих явлений нашего времени, пробуждающих надежду и упование, — что всякая дешевая проницательность запрещается с самого начала.

Поэтому я и прошу понимать название «новейшая Германия» без привкуса такой проницательности. Оно родилось у меня вследствие известного сходства с тем литературным направлением, которое мы знаем под названием «молодой Германии» и которое мы считали себя вправе невысоко оценивать, вследствие его преимущественно политического характера. В ту эпоху нам казалось, что мы счастливо перешагнули время, когда «молодая Германия» вдохновлялась идеями демократии и объединенного национального государства. Теперь мы снова погрузились в тяжелые политические заботы, какие раньше не считались бы и возможными. Для

поэтов, литераторов и художников «новой Германии» было делом быстро вспыхнувшего чувства то, что стало для нас тяжелой нуждой. На поворотном пункте эпохи оно затрагивает нас с силой, угрожающей жизни. Быть может, это даже поворотный пункт судьбы человечества вообще. Итак, пусть политический характер, одинаково навязанный этим обоим направлениям, объяснит избранное название. Быть может, без этого сходства, было бы правильное сравнить действующие теперь силы с силами, известными нам как «буря и натиск», подготовившими и устроившими пути для классического периода нашей поэзии.

Но «бурю и натиск» надо понимать, как борьбу со всякого рода условностями, корой, скорлупой, стенами, которые образовали непроницаемую с виду броню и главным образом душили живительный источник природы, — природы в смысле ее всеобъемлющего материнства и создающего благодаря этому сыновство души. «Обратно к природе» было поэтому лозунгом периода «бури и натиска». Вспомним только о Гёте, в поэзии которого испенились последние, но и самые сильные волны этой освободительной бури; вспомним о сокровенной связи с природой, неразрывавшейся до самого конца богатейшей жизни Гёте, — и мы поймем разницу между течением того времени и новейшим периодом. Потому что «обратно к природе» «новейшая Германия» превратила в ясный, порой усиливающийся до боевого призыва клич: «Прочь от природы!» И смело можно сказать, что в этом лозунге, в этом боевом призыве слышится нечто уже само по себе грозящее разрушить вкусы, культивировавшиеся многими людьми, у которых была потребность

в искусстве. Мы должны констатировать, что приблизительно с конца 18-го века наше отношение к природе стало бесконечно более утонченным, глубоким, всеобъемлющим, даже *освященным*. Тут многое действовало в одном направлении: во-первых, за это время естественные науки обогатили нас более ясным пониманием сущности природы; затем ее тайны и красоты стали более доступны; далее же шел другой ряд мощно возбуждающих чувство произведений искусства. Казалось, в них была влита двойная сила художественного чувства одного из крупнейших периодов развития. По сравнению с эпохами искусства, более значительными по идейному и духовному содержанию, в них все же было нечто, что отвечало особенно присущей нашему современному восприятию потребности: — *настроение*. Настроение — то как величие, то как изливающая счастье полнота, то как внутренняя жизнь, то как космическое чувство. Это сильнейшим образом напоминало нам о нашей связи с природой. И мы находим слово «любовь» слишком слабым, чтобы выразить нашу полную смиренную преданность и благодарное, сыновье чувство. Казалось, в более ранние времена не знали чувства такой крепкой связи с природой, не испытывали его с такой силой.

Поэтому мировоззрение или даже только направление искусства, которое провозглашает победу над природой своей задачей, или выставляет отрицание природы своим существенным содержанием, может многим показаться угрожающим действительному счастью обладания. Ясно, что этих людей надо еще убедить в необходимости такого отчуждения. Но самые лучшие доводы абстрактной теории ока-

жуются в данном случае несостоятельными, как и во всех вопросах искусства. Таким образом, воздействовать надо лишь на чувство. Но с глубоким чувством сознания таинственного слияния мировой души с нашей — связывается ощущение тихого, но всегда внятного для вдумчивого духа рокота великого вечного потока жизни, исходящего из вечности в вечность. Он поднимает и несет нас. И в связи с таким ощущением природы мы получаем одновременно и чувство суда над собой, чувство ценности нашего характера и души, одним словом, чувство нашей культуры, которое в лучших людях нашего народа всегда проявлялось в живом протесте против господства исключительно материальных сил жизни. Отсюда можно понять, насколько трудно нашему чувству согласиться, если нам, вместо всеобъемлющего ощущения мира, предлагают лишь «дух». Дух — именно в противовес *так* понимаемой природе. При чем «новейшая Германия» стремится представить такое отношение к природе, как неопределенное, расплывчатое и — отсталое. Однако, прежде чем обратимся к рассмотрению этого «духа», попытаемся сначала установить, что означает для искусства, для искусств лозунг «Прочь от природы!» На этот вопрос нам надо ответить в первую очередь. Вопрос этот вполне раскрывается при такой постановке: как может отнестись к описанному нами выше чувству природы искусство, так сознательно и преднамеренно уклоняющееся от природы, если оно не разрушит и не исключит этого чувства? Если однако наше новейшее искусство считает такой разрыв необходимым, то мы увидим, какие трудности для него отсюда вытекают, трудности, которые

новое искусство само себе готовит и которые оно, как предполагает, сумеет преодолеть. Такое рассмотрение поможет нам подвинуться вперед в разрешении вопроса. У нас, воспринимающих искусство, может смягчиться сопротивление, для творящих же искусство, быть может, станут очевидными некоторые опасности, подстерегающие их при игнорировании живой почвы природы, грозящие превратить в абсурды их лучшие начинания.

Большую частью одно направление искусства сменяется другим, прямо ему противоположным. Так совершают они свой пробег, часто господствуя лишь в течение недолгого времени. Не всегда такой факт опыта может пробудить добрые упования. Если мы оглянемся на три — четыре предшествовавшие нам поколения, то у нас, быть может, закружится голова при виде пестрого ряда путающихся и путающих, недолговечных «направлений»; и ведь все они выступали в свое время на сцену с одинаково ярко выраженной убежденностью. За периодом «бури и натиска» следовал классицизм и его противник — романтизм, затем «новая Германия» и эпигонство классицизма, далее, подобный весенней буре, срывающей с деревьев старую листву — натурализм, называвшийся в изобразительных искусствах то импрессионизмом, то пленэризмом; наконец в новом направлении, именуемом себя экспрессионизмом, расхождения настолько значительны, что с трудом объединяются общим знаменателем своего названия. И как сравнительно скоро все это изжило себя! Часто, вообще, не доживая от цвета

до плода! И даже если мы попытаемся выяснить причинную цепь, по которой шла эта смена развитий, — вернее, смена битв, — об одном нам с уверенностью приходится пожалеть: это о всегда внезапном перерыве, о внезапной смене содержания того влияния, которое искусство могло бы оказывать на дальнейшее развитие культуры. И не одно это явление научило не сомневаться в том, влияют ли взаимно и плодотворно друг на друга искусство и культура. Мы стали сомневаться, оказывает ли вообще услугу культуре искусство, если оно обращается ко все более и более замкнутым кругам, а за их пределами совсем не воспринимается! Эти сомнения делаются еще сильнее, когда мы видим или можем опасаться, что искусство имеет тенденцию отойти от жизни еще дальше, что оно ломает естественные мосты, ведущие от чувства к чувству. Искусство должно быть дополнением жизни, коррелятом, зеркалом с таинственной силой, дающей человечеству видеть в нем свое собственное вечное лицо с его способностями к высшей жизни. Если оно оставит эту царственную задачу, оно станет какой-то редкостью рядом с жизнью. Для людей интеллектуальных по преимуществу — станет спортом. И это теперь, когда посреди окружающего нас мрака одна только надежда могла нас ободрить: если бы удалось примирить возможности общественной жизни, образования и потребления, то искусствам с их силами счастья и богатства выпала бы на долю власть, которую и предугадать нельзя. Но вместо того, чтобы уничтожить опасение и укрепить надежду, наиболее радикальные поборники «активного духа» — таков их девиз — провозглашают убийственное для культуры утешение: «кате-

Торня искусства вообще принадлежит периоду, который теперь скоро закончится».

Итак, первое и главное, что нам надо здесь выяснить, это, как, благодаря чему и каким образом искусство срослось с нашими внутренними, с нашими прирожденными способностями.

Поскольку у новейших искусств отрицание природы должно выразиться в отклонении от всякого *копирования* природы, постольку будет понятен этот сильный *уклон в крайность*. Чрезмерное увлечение последних эпох искусства исключительно подражательной основой, — одинаково и у изобразительных и поэтических искусств, — когда на первом плане была возможная верность подражания, естественность, действительность, такое увлечение легко могло привести к противоположной крайности. Как говорят, еще Гете заметил, что если написать монса вполне схоже с натурой, то от этого, собственно говоря, станет лишь одним монсом больше на свете, и едва ли в этом можно увидеть обогащение мира. Изображение предмета, лица, ландшафта, или чего бы то ни было должно быть облечено и проникнуто новым чувством, которое рождается из нашей душевной деятельности и не дается природой. Иначе мы ограничимся лишь техникой. По временам, действительно, такие фокусы техники переоценивались, но эта переоценка виртуозности, которая могла привлекать только узкий интерес коллекционера, не может никоим образом способствовать развитию художественной культуры. Если когда-нибудь будет изобретен тонкий аппарат, нульсометр или сейсмограф для внутренней жизни, то его начертания мы наверное не назвали бы произведениями искусства. Между тем не-

многим выше этого стоит в сущности утонченное распутывание психологических и патологических связей, какое так часто давала нам поэзия стиля предпоследней эпохи. Но из этого еще не следует, что было уместно или позволено говорить так, как говорят в избытке рвения поборники экспрессионизма, стремясь искоренить стиль искусства, бывший до них: всякий импрессионизм имеет целью лишь пустую подражательную тенденцию. Это — грубое отрицание тех громадных душевных сил, которые проявлялись в течение трех столетий. Начиная с Леонардо да-Винчи, потом Рембрандта, Веласкеза, эти силы проявились в мощной архитектуре барокко, в мировом развитии именно нашей, немецкой музыки, в шедеврах западной поэзии. Можно держаться мнения, что этот поток иссяк, — но тогда трудно было бы понять, откуда могло бы другое, подобное этому, течение черпать хотя бы приблизительно одинаковые силы и одинаковые космические и даже трансцендентные ценности. Но вообще отказывать такому течению в закономерной необходимости, отрицать его основание в излучении мирового духа, оклеветать это богатейшее творчество как заблуждение духа человеческого, — это нелепый абсурд. Лишь излучение и развитие души, а не материального объекта, — т. е. нечто вполне субъективное, — называем мы в художественном смысле прекрасным, воспринимаем как величественное во всяком настоящем произведении искусства. Это нематериальное, излучаясь за пределы вещественного, касается в своей трансцендентности самой души мира и как бы приближает ее к нам. Что мы не нуждаемся ни в чем внешнем, чтобы воспроизводить из нашего внутреннего мира самые захва-

2
тывающие художественные творения, это проявляется ведь в наиболее развитом у нас искусстве, в музыке. И мы увидим, какую путаницу вносит этот соблазнительный факт, примененный в творчестве пиаче работающих искусств, или, — если остаться верными духу нашего объяснения, — каким вредным образом влияет он на их деятельность. Быть может, вообще гибельная склонность нашего интеллектуального времени, желание найти философскую систему для нашего искусства. И вот, если нам покажется, что мы нашли законы, мы их обобщаем и в таком виде применяем к искусству, вместо того, чтобы не искусство — искусства понимать в психологическом развитии наших способностей в связи с направлением нашей воли. Тогда бы мы нашли много законов, вместо одного, и, наконец, даже для каждого произведения искусства свой собственный, иманентный закон, который бы сам собой исключал ту или иную подмену его. Так мы избежали опасности превратить как будто найденный нами закон в нечто произвольное, и произвол не принял вида закона. И следствием такого произвола под видом закона мы смело можем признать тенденцию наших новейших искусств произвольно изменять, изгибать, портить, извращать объекты, заимствованные у природы, ради — как они выражаются — высшей цели. Если вспомнить о нашем теперешнем чувстве природы, то станет ясным, что здесь находится узел всех затруднений. В особенности, перед произведениями искусства современного экспрессионизма исчезает сила чувства единства у многих людей. Они то испытывают разочарование, то в них возникает резкое противоречие, то они все же чувствуют смущение. Тогда быстро

находится чрезвычайно материальное возражение: «Но ведь это неестественно!» Это возражение редко приходится слышать перед орнаментом, пластикой, произведением древнего примитивного стиля. Мы никогда не слышим его перед произведением архитектуры. Слышим же, когда свои особые законы каждого из этих искусств кажутся смешанными или нагроможденными друг на друга, и художник как бы остановился на полдороге и не создал ни орнамента, ни действительной примитивности, ни произведения архитектуры, а сплел лишь искусственную смесь из разных принципов. Здесь грозит произойти между людьми раскол больший, чем уже существующий: распадение на людей, которым искусство доступно и которые чувствуют себя отчужденными от него. Произведение искусства обращается не к закономерно связанному, слитому психологическому комплексу, не к *единству восприятия*, а к обычно неясному, туманному знанию вещей. Анархическому произволу художника соответствует анархия восприятия. В стремлении упорядочить восприятие, разум обычно доходит до несправедливого осуждения предлагаемого вообще. Здесь мне кажется вскрытой проблематичность новейших искусств. Дух и искусство должны воздействовать на мир ощущений. Иного мира искусства нет. Поэтому надо считаться, правильно учесть происхождение, развитие, состояние чувств в людях настоящего времени. Без этих психологических данных невозможно никакое воздействие искусства. Поэтому мне кажется, что выяснение их будет первым шагом к примирению двух разнородных стремлений: с одной стороны — воли, с другой — готовности принять.

Всякий человек, достигший полной сознательности, ощущает свою душу, как «бесконечный внутренний талант», и выводит из этого свою причастность к мировой душе. Наши души обладают способностью расширяться, а также стремлением и силой наполняться представлениями; последние облекаются в чувства, а из облеченных таким образом представлений развивается, наконец, воля к собственному внутреннему определению своей судьбы. Это одно отличает человека от всех других известных нам существ, и одно это он имеет право ощущать как божественный дар, как божество в душе. Но все же всякое представление, проникшее в душу, должно пройти путем чувственного опыта. И каждый раз должно снова пройти его, в каждом ребенке снова; в этом отношении родители не передают нам в наследство ничего «приобретенного». Даже если этот чувственный опыт сам по себе давно забыт, то все же он лежит в основе всех высоко развитых представлений и при известных условиях всегда снова оживает, хотя бы и в форме чувства. Правда, эти опытные переживания претерпели заметное превращение в процессе жизни, и теперь мы называем их «идеями», идеями в философско-эстетическом значении этого слова, какой придавал ему Гете. Нам кажется, что наша сокровищница идей увеличивается постоянно их притоком, хотя на самом деле они уже живут в нас, только мы их воспринимаем как произвольные образы нашего мира представлений. Но происхождение их из опыта никогда не забывается, никогда не может быть забыто. Однако замечаем мы это лишь тогда, когда новый опыт, противоречащий старому, будит дремлющий позабытый опыт. Такой новый опыт нам как

раз и может дать произведение искусства. Описанные явления, этот психологический процесс, я назвал проявлением «логики чувств» и думаю, вам понятно, что я под этим подразумеваю. И деятельность фантазии не смеет исключать ее, если только не станет сама себя насиловать ради предвзятой идеи. Ведь деятельность воображения происходит при ассимиляции, стечении всех живущих в нашей душе представлений и облаченных в ценности чувств. Особой способности фантазии не существует, а есть лишь особое душевное состояние, когда все накопленные сокровища представлений вместе с богатством чувств, сгустившихся около них, оживают снова, как сила и чувство, — а в момент творчества художника, как *воля*. Здесь, в этом пункте художественного творчества, силы художника-творца и просто воспринимающего расходятся. Воля художника-творца подчиняет его работе мир представлений, мир чувств; воспринимающий же искусство стоит перед предложенным хотя и *без воли*, но не без представлений. Может ли он принять и усвоить чужую волю? Это зависит от того, выбрала ли творческая воля содержание, жизненное и для воспринимающего, и не переделала ли она сюжета таким образом, что *чувство* воспринимающего ощущает его чуждым себе; короче, не насиловала ли творческая воля «логику чувств».

Тут, как мне кажется, очевидны опасности, таящиеся в стремлении к значению и власти экспрессионизме. Экспрессионизм отвергает всякий контроль объекта, т. е., в данном случае, мир представлений воспринимающего. Новое направление отвергает логику чувств там, где она кажется ему помехой. Вместе с этим отрицаются, конечно,

и все данные опыта души, пройденного ею развития, составляющие ее опорные пункты в стремлении к конечным целям. Мы видим, что воля экспрессионизма обладает новым, изобретенным ею совершенно произвольно, психологическим законом, не основанном на опыте, вернее, она хочет создать такой закон, опираясь на утверждение, будто искусство имеет совершенно особое происхождение. Но закон развития художественных способностей человека одинаков и для других его способностей, стремящихся к его поддержанию, усилению, счастью. Жизнь и искусство питаются одним источником. И только уже на высокой ступени развития человечества произошло их разделение на силы утилитарные и служащие выражению художественных чувств. При этом процессе эманципации последних, происхождение их, повидимому, забылось. И только из этого факта забвения могла возникнуть вера в особые мистические обстоятельства происхождения искусства. Сила этой веры крепла по мере того, как жизнь будней и пользы обременялась тяжким трудом. А с возрастанием этой мистической веры источники чувственного опыта забывались все скорее — и охотнее. Стало быть, нет ничего нового в том, что теперь стыдятся чувственного происхождения из общего достояния природы и стараются заставить забыть о нем. И теперь мистическое понимание способности к искусству снова попало в честь. Ради роскошной оболочки, образовавшейся вокруг первичных представлений, забывают о самом ядре.

Посмотрим, какую роль играет язык в культурном развитии, как первое средство объяснения и выражения чувств, и спросим себя, не делает ли новое искусство ошибку в логике

чувств, произвольно изменяя речь. Мы знаем, что все культурные языки в течение столетий и тысячелетий развивались, при чем слова меняли значение, очень часто утрачивали первоначальную чувственную силу. И именно искусство, поэзия, старалось и старается восстановить этот первоначальный чувственный смысл. Мы знаем, далее, как в противоположность этой тенденции изменения необыкновенно стойко сопротивлялся конструктивный характер всех языков культурного мира такому искажению. Здесь господствует достигнутое соглашение, которое мы можем понять из врожденных способностей, так как даже у народов, отделенных друг от друга далекими пространствами, упорно удерживаются одинаковые или родственные законы языка, при обозначении деятельности, вопроса и ответа, желания и согласия, понятий пространства и времени, словом всех отношений человека к человеку, человека к окружающему миру. У них есть своя причинная цель, подобная непоколебимой логике, и если даже язык достигает строительства высокого духовного умозрения, эти формы остаются неприкосновенными для произвола, должны такими остаться. Неудивительно, если тому, кто уважает в этой закономерности первую и основную культурную ценность, а теперь сталкивается с произведениями особенно современной лирики, кажется, будто детская рука обращалась с языком, как с игрушечным строительным ящиком. Рука эта перемешала все содержание ящика, как понало, а затем стали класть кубик на кубик, какой подвернется под руку, при чем должно получиться произведение непременно «иное», чем образец, для которого кубики отточены и подогнаны друг к другу. Мы можем допустить,

что все-таки рукой двигало сильное чувство или изысканное настроение. но это «все-таки» мы покупаем ценой раздражающих нас загадок при виде хаотического произведения. Все закономерное точно изгнано или подменено: что мы привыкли осязать, выступает перед нами, как звук, вкус превращается в видимую чувственность, звук становится цветом. Нас ошеломляют образования слов и предложений, которые кажутся обломками разрушенного языка, слитыми какой-то живой в них слепой магнетической силой. Это напоминает стремительно примыкающие к магниту железные опилки. Но теория школы учит нас, что здесь нет никакого заблуждения, но есть метод, что в действительности дело идет о том, чтобы разрушить «старые износившиеся шаблоны», избавиться от образов и типов, потерявших жизнь в рутине вялого и большею частью противоречивого развития языка, чтобы освободиться от стеснительной логики изношенного строения речи. «Мы знаем, что наше выступление приводит в действие такие силы в нас, для каких не создано грамматики», — возвестил недавно один из поборников духа. Я думаю, что мы можем, в противоположность этой тенденции, установить — установить с сожалением, — что, избрав такой путь, поэт лишает себя важного и даже необходимого средства воздействия на окружающий мир ради освободительной теории.

Подобные же явления наблюдаем мы в современной живописи. Одна основная черта: она хочет вырваться из оков природы и поэтому имеет тенденцию нарушать элементарные связи чувств и заменять их звенья по произволу. Она особенно подчеркивает родственные связи с музыкой.

Соблазненный почти безудержной свободой музыки, современный живописец хочет тоже брать все из своего мира чувств и лишь очень немногое из мира представлений и, если это неизбежно, — растворяет представление в чувстве до неузнаваемости. Думает ли он, что древние искусства не замечали родства цвета и формы, звука и ритма? В таком случае он плохо в них всмотрелся. Звук пространственных форм, музыкальные тональности цветов, законы их симфонического развития давно уже входят составным элементом в душу живописца. С прогрессом духовности всех искусств эти элементы давно уже стали первенствующими, — но Леонардо, Тициан, Рембрандт, Дюрер, Гольбейн и позднейшие от Пуссена до Коро не находили нужным извращать естественные объекты в своих произведениях. И все же все данное в природе они заставляли служить своим целям, не разрушая его. Они жили своей собственной душой, не переселяясь в душу дикаря, который заключал животное своего тотема в орнамент для символической характеристики; но их произведениям нельзя было бы предположить, что живописцы первобытные люди, берущие уроки жизни у сноба. Поразительно, как забывает современный живописец описанное выше изменение чувства природы в наше время. А ведь это есть, несомненно, увеличение богатства культуры по сравнению с мировоззрением дикаря или первобытного человека. И этой составной частью культуры мы можем жертвовать художнику лишь неохотно и условно. Художник может коверкать природу ради идейной формы пространства, он может изобразить на картине дерево, сущность которого полна внутренней жизни, в виде пятна,

похожего на метлу. ^УПод давлением своей пространственной идеи он может переделывать зверей и людей в уродов, вопреки всем анатомическим законам, не придавая им в то же время определенно орнаментной формы, чтобы мы недвусмысленно понимали, с чем имеем дело: с орнаментным символом или просто с бесформенным, исковерканным по существу предметом природы. Во всех этих случаях наша логика чувств протестует. Тут дело не в ограниченном понимании естественных требований, как это охотно утверждают чересчур рьяные толкователи новых законов искусства. Мы, быть может, скорее задеты в нашей любви к вещам. И затем: к отличительным для людей качествам, приращенным им, относятся чувство *статики* и *ритма*. Они, во всяком случае, закономерно заложены в нас. Только человек держится вертикально при ходьбе, и никакой зверь не соблюдает так такта при ходьбе, как он. Понятие вертикальности связано у нас с такой крупной ценностью чувства, что мы испытываем прямо физически неприятное чувство, когда видим его нарушенным без достаточного основания. Лишь человеком оживляемый, ритмично движется вперед всегда «одинаковый черед жизни». Это тоже есть частица «духа», воздвигнутая телом, которого мы тоже не можем пожертвовать идее. Напротив, она сама представляет собою «идею» совсем элементарную, пустившую корни в нашем мире чувств. Чтобы быть правильно понятым, я добавляю, что это рождающееся из чувства отрицание извращения природы простирается лишь на органические формы. По орфическим словам Гете, они не будут и не могут быть разрушены никакой властью и никаким временем! Это не имеет ничего

общего с той мелочностью, которая возмущается при виде зеленого неба, синих деревьев, оранжевого моря и других приемов современного искусства и для которой эта гармония цветов пропадает. Всякий, обладающий эстетическим пониманием живописи, признает мощь чувства в известных картинах Кандинского, исключаяющих все живое в органическом смысле. И это кажется мне примером для осуждавшихся здесь различий между выбором и подчинением объекта.

Если возможно такое, все же понятное, объяснение написанной картины, то нельзя сказать того же о некоторых современных произведениях пластики. Пластическое произведение искусства совершенно самостоятельно; оно отделилось от окружающего его мира, если только оно не является архитектурной деталью. Но там, где нет определяющей идеи, наслоение и коверканье органических форм еще более невыносимо для нашего чувства. Неясно, почему сила впечатления не должна остаться в связи с закономерностью. Если художники здесь хватают через край, то, вероятно, причиной этому кокетничанье первобытностью или даже энтологической редкостью.

Итак, неужели мы снова хотим обременить искусство законами? Нет! Если у нас и была речь о закономерности, то вовсе не для того, чтобы провозгласить или напомнить изданный для искусств закон. Мы хотим остаться верными нашему первоначальному намерению, достигнуть понимания нашего возможного отрицания современного искусства и воли наших новейших художников. Мы говорили о наших данных,

о нашей готовности принять закономерное. Отрицательные симптомы отсутствия чувства, антипатии и отрицания, которые при этом обнаружались, не должны еще создавать законов. Они должны лишь выяснить существующие отношения. Хочет ли художник с этим считаться — это его дело, зависит от его стремления воздействовать в культурном духе на свою эпоху. Если он «оригинален», то он всегда должен творить по своим имманентным законам, часто предвзято свое время. Всеобщее одобрение не мерило ценности произведения, которая, может быть, будет признана завтра, а то и через несколько поколений. Лжет или прикидывается оригинальным тот, кто не признается, что добрую часть своего художественного чувства он получил от произведений искусств, проникнутых мощностью чувства. Никто не воспитывает в нас дух искусства таким успехом, как оно само, потому что каждое настоящее произведение искусства обогащает наш духовный мир, что, собственно говоря, само собою разумеется после всего вышесказанного. Но прежде всего выясним одно: рассудочный путь не приведет нас к искусству, вообще, и к новейшему искусству, в частности, хотя многие толкователи последнего теряют силы на этом тонком пути диалектики. К искусству ведет нас чувство единства, поэтому способность к этому должна быть подробно исследована.

Что означает это чувство единства? — В продолжение долгого времени, в течение столетий исследовали без ощутительного успеха условия художественного творчества и соответствующего ему художественного восприятия. Они всегда представляли собою проблему, подвергавшуюся самым

разнообразным и противоречивым толкованиям. В настоящее время все друзья и враги упомянутого мистического понимания искусств сошлись на чувстве единства в его широком понимании. Этим выражается следующее: всякое действие искусства — настоящего искусства, конечно — на зрителя и воспринимающего зависит от существования тех же первичных условий, которые жили в художнике во время творческой работы. Художник вдохновлен активным желанием извлечь на свет окружающего мира создания своей внутренней жизни, при чем он пользуется своими запасами представлений и облекающих их чувств, врывающихся в деятельность его фантазии зваными и незваными. В сущности, у зрителя и воспринимающего должны существовать те же самые представления, облеченные в одинаковые чувства, чтобы их можно было лишь оживить в памяти для пассивного восприятия. Но откуда у нас быть такому богатству, как у художника? На это есть ответ: наша жизнь состоит не только из того, что мы схватываем разумом и усваиваем сознанием. С самых первых шагов нашей внутренней жизни, когда пробуждается наша душа, наши чувства вводят в нас много переживаний опыта; и если мы их не используем, они погружаются в глубину «подсознания». Бодрствующее сознание не замечает, как они там продолжают жить, сближаясь и сплетаясь по сокрытым от нас, по настолько точным законам, что разум не мог бы связать их в таком порядке. Из этого как бы мертвого сна их пробуждают к новой жизни переживания, подобные им, и улыбаются им в одеждах искусства; они узнают в них своих сестер и иногда тесно сплетаются с ними в любви и благоговейном трепете.

Только таким образом происходит процесс художественного восприятия, мистическое единение, которое в содрогании перед величественным и даже ужасным дает самое редкое блаженство. В тех случаях, когда такие дремлющие образы отсутствуют в душе воспринимающего, там не может быть такого слияния. Не может быть и действия искусства. Самое большое — будет изумление с добавлениями разума перед свободно написанной картиной из области мира или чувств, непонятных, т. к. они никогда не переживались. Таким, достойным сожаления, людям произведение искусства в лучшем случае кажется каким-то искусным изделием, т. к. оно не воспринимается ими посредством сродных внутренних переживаний. Для них оно продукт настроения, который художник создал играя, который, быть может, является результатом завидной ловкости, достойной изумления. «Слишком многие» оценивают таким образом произведения искусства; для них они имеют свою цену, такое произведение искусства «приобретается» как украшение жизни, которое нацепляют на себя, который служит приятным развлечением, им «украшают свой дом». И тут же в человеке возникает приятное чувство, что вот он все же обладает и художественным чутьем, и сознает свой культурный долг.

Нечто совсем другое — искусство для человека, способного к чувству единства, у человека с душой, полной дремлющих представлений. Для него оно воплощает пережитое, — то, для чего у него самого не нашлось воли. В сущности, произведение искусства вполне понятно только тому, кто мог бы повторить его с самого его начала, если бы у него была нужная техника и не было недостатка

в воле. Только благодаря чувству единства возникает такое интимное, основанное на закономерности, отношение к искусству. Никакое приобретение науки, знания не может заменить его. Смертельный же враг его — абстракция! Поэтому перед каждым произведением искусства мы должны спросить себя: что оно говорит тебе? Что пробуждает оно в твоей душе таинственно построенного и прочувствованного? Можешь и захочешь ли ты проследить шаг за шагом его возникновение? Испытываешь ли ты счастье при встрече с близко родственными, рожденными из твоей крови образами?... Если ничего из всего этого не случается, нам остается выбирать: или надо признаться в бедности чувства единства, или выказать отрицательное отношение, если мы тысячу раз убеждались и знаем, что чувство единства у нас есть. Таким отрицанием мы устанавливаем лишь отклонения, указанные нам чувством внутреннего опыта той же группы чувств. Но такое критическое отрицание отнюдь не имеет силы закона или чего-либо обязательного для другой стороны. Констатируется лишь несогласие, которое не может быть устранено последующим объяснением рассудочного характера, т. е. тут столкнулись два в корне различных рода внутренних переживаний. Принимая во внимание все вышесказанное и связанные с этим надежды, что искусство может воздействовать своей общей силой на культуру, мы видим, что у нас появляется ограничивающее очень существенно критику, пессимистическое познание. Но если это верно понять, то будут ясны и пути, по которым можно вести к искусству миллионы еще бедных людей, расширяя и обогащая содержание жизни. Я полагаю, что этим объяс-

нением отношений между произведением искусства и вос-
принимающим, за художником признается полная сво-
бода, а пишущему искусство дано в руки средство, благодаря
которому он может приобрести внутреннюю уверенность
в себе. В этих отношениях никогда не может быть речи
о том, что «должно» или «нужно», дело идет лишь о при-
способлении к известным условиям и способностям. Если
на них не обращать внимания в существенных и элемен-
тарных вопросах, то они могут плачевно отразиться на
завоевательной силе искусства. Особенно плачевно тогда,
когда художественное творчество вытекает не из внутренней
необходимости, а диктуется теориями, пренебрегающими
чувством.

Мы исходили из отрицания природы нашей «новейшей
Германии», и мы уже намекали на то, что она хочет нам
дать взамен природы, а именно «дух». Теперь мы должны
ближе познакомиться с этим духом; какие опасности таит
в себе разрыв с природой, мы уже разъясняли. Мы уже
говорили, что этот дух получил яркий политический харак-
тер и должен его сохранять. Мы никогда не сумеем окон-
чательно подавить в себе сомнений относительно такой связи
искусства с политикой, но должен признать за ним право
на интерес к вопросам и заботам настоящего времени.
Политическая песня не должна быть теперь скверной песней
для нас. Мы никогда так ясно не сознавали, что здоровый
политический строй нашей жизни должен быть основой
здоровой, согревающей всех гуманности; под этим мы
подразумеваем строй жизни, основанный на равных правах

души. Это не новая цель в культурной истории человечества: она когда-то витала перед всеми нам известными культурами. Правда, ее никогда не достигали, даже при самых благоприятных обстоятельствах, разве только на самое недолгое время. Во время расцвета греческой жизни, Платон формулировал ее в идеальном требовании соединения человеческого достоинства и исполнения общественного долга. Но даже в Греции, где дело шло лишь о нескольких тысячах полноправных граждан городской республики, это осталось только идеалом. Мы можем измерить, насколько трудно ставить такую цель нам, с нашими миллионами доселе обездоленных сограждан. От благосостояния к достоинству, от достоинства к красоте — нам кажется это мечтой о тысячелетнем царстве. И все же: если это смысл и цель «активного духа», культурно-политический лозунг нашей «новейшей Германии», то ни один чуткий современник не уклонится от этого требования. Даже тогда, когда скепсис опыта заподозрит его в утопичности. Но нам придется отличать настоящих деятелей духа от лишь высокомерного духом и от разбойника идеи, который видит свою первую задачу в разрушении всего существующего, и с яростью иконоборца провозглашает презрение ко всякой зрелой и выработанной форме, что очень часто случается в литературе «новейшей Германии»: Вечный поток постоянного развития жизни в стремлении своем к свету всегда идет через форму, созданную прошлым, и переступает ее; он не должен задерживаться из-за нее. Но нельзя забывать, что новое содержание проявится опять лишь путем формы. К тому же мы не станем сочувствовать и стремлению «куда ветер дует».

наложившему печать на наш меркантильный век; не будет у нас сочувствия при виде тщеславия и спекуляции, ищущих урвать свою долю успеха под знаменем убежденной идейности.

Было естественно, что этот дух, называющий себя «активным», так как он хочет принимать участие в новом устройении мира, вполне проявился во время войны и вследствие войны. И мы все чувствуем или подозреваем, что мы теперь еще в этом пережитом ужасе. Война ускорила революцию. Эти революции, в особенности Германскую, можно сравнить с клапанами, ослаблявшими чудовищное напряжение, но не сводившими его на нет. Революции далеко еще не кончились, и мы стоим на пороге обновления мира. Если мы не хотим погибнуть в войне или от ее последствий, то мы—вся старая Европа—должны примкнуть к этому обновлению. В песне о нибелунгах, переконанной в драму Фридрихом Геббелем, король Этцель говорит Дитриху Бернскому после кровавой бойни, когда в чадугу погибли все до одного правые и виноватые, бургунды и гуны:

«Мой долг—судить и мстить—еще потоки
Влить в море крови,—но противно мне,
Довольно—бремя слишком тяжело,
Сними с меня, о Дитрих, мой венец
И мир тащи, взвалив на плечи, дальше».

Тот отвечает:

«Во имя мученика на кресте!»

С пророческой силой отражается здесь сущность нашего рокового времени. На нас—побежденных—возложено тяж-

кое бремя. Оно давит нас так, что мы ошущью ищем почву, на которой могло бы продолжаться наше существование как народа, как государства. Но еще тяжелее моральный гнет, тяготеющий не только на нас, но и на народах, которые превозносятся теперь, как победители: это ужасное угнетение мирового духа, и та вина, что предшествовала этому угнетению, и вызвала его. Должен возникнуть новый спасительный дух, должен родиться из нашей сконцентрированной, чистейшей и напряженнейшей воли. У него должна быть такая глубокая внутренняя просветленность, какую мы до сих пор видели лишь в образе распятого, как символ нашей тоски. Только такой дух может понести дальше мир с таким бременем, может снова искупить его. Там, где живет такое чувство, там наш самый неотложный долг помочь ему в обновлении мира и души настоящего времени. И мы не можем сомневаться в серьезном желании нашего молодого поколения отдаться этому долгу. Это великое дело оставила нам грозная судьба. Это содержание таится за крушением мировой морали прошлого: *тот* народ будет победителем в борьбе, у которого этот новый идеал облечится в хладнокровие и силу и таким проявится в деле. До сих пор это содержание высказывалось лишь в протестах, в криках боли и возмущения; строящая сила еще не совершила никакого подавляющего дела. Но мы должны стараться понять это, мы не должны пока заключать о бессилии и беспомощности только по несовершенным созданиям. Мы все, во всех областях, прямо-таки приговорены быть предтечами. Нас окружают неизвестность и путаница, страсти вспыхивают, как блуждающие огни, и в нас должно возник-

нуть пламенное желание: если бы мы, все люди, могли собраться в один большой круг, взявшись за руки, и вызвать общей силой немой молитвы воли, чтобы снизошел на нас дух с указанием нужного дела, как это было в библейском чуде в троицын день. Но если мы не ждем чуда и бес-
силны его вызвать, нам остается задача быть предтечами, создавать работу и орудие для еще сокрытого дела.

Многим кажется, будто лозунг «духа» неправилен. В настоящее время в нем сталкивается множество резких противоречий, ставятся самые различные цели, путаница социально-политических проблем возрастает; действия «духа» недостаточны или опрометчивы и лишь его компрометируют, ему надо их искупать. Скорее нам нужна душа в нашей беде, чем дух. В настоящее время она освободилась от духовных требований, и теперь ей нужно избавиться от бессилия устроить действительность. Тогда она наконец могла бы основать свое царство, царство свободы! Ведь только душевная мощь двигает и создает настоящую культуру, в то время как дух все строит, мудрствуя над тем, что Шиллер называл «государством по необходимости». Мы опасаемся, что те превосходящие одна другую декламации, которые можно теперь читать в сотнях газет, превозносящие дух, «активный дух», не помогут основать царство души, о котором мы страстно мечтаем. Теперь господствует особого рода честолюбие, стремящееся перебеситься в интеллектуальных увлечениях. Повидимому, мы уже вполне вступили в александрийскую эпоху нашей культуры. К большей части ее духовных представителей отлично подходит то, что сказал Шиллер в письмах об эстетическом

воспитании относительно дилетанта: «что темное он считает глубоким, дикое — сильным, неопределенное — бесконечным, бессмысленное — сверхчувственным». Я не вижу добра в этом перепроизводстве духа и считаю роковым, что почти никто не имеет понятия о трудности восхождения человечества к культуре. Теперь полагают, что одним быстрым прыжком можно достигнуть утопического царства будущего; ничего не хотят знать о том, что одно поколение вырастает на плечах другого; повсеместно и беспрепятственно распространяется заблуждение, что новое уже *по одному тому* хорошо и правильно, что оно новое. Всякий, кто озабочен вопросами культуры, должен считать долгом противопоставить здоровый скепсис уклону в крайность «новейшей Германии», пробудить ее сомнение хотя бы по отношению к ее действиям, если скепсис против доброй воли молчит.

Говорят: молодежь всегда права. В этом будто бы залог всего мирового прогресса. Она, конечно, всегда права в своей силе, в своей воле, но ее цели всегда опрометчивы и должны меняться в силу закономерности всякого развития. В конце такого развития очень часто случается то, что хотел выразить француз Ренан своим утверждением, будто всякий консерватор потомок бандита. Итак, оставим — особенно, мы, старики — каждому бакалавру, убежденному, что нас пора убить, его иллюзию, будто свет можно изменить в один день. Будем думать вместе с Мефистофелем Гёте:

Пускай ведет себя нелепо сусло,
Все ж выйдет доброе вино.

Выравнивание прилива и отлива мировой силы, проявляющейся в человеке, мы можем считать самым точным фактом при каждой оценке юношеских стремлений, принципом, который имеет непоколебимую силу закона.

Движение, предпринятое интересующей нас молодежью, не так просто, как эти общие соображения. Эта новая «буря и натиск» готовилась дольше, чем теперь может казаться, когда она вовлечена в поток пламенной деятельности. Она родилась не с войной и не из войны. В ней проявлена перестройка духа самой молодежи, бродившая в продолжение двух поколений, духа, не заглохшего во время долгого пути культурного упадка, которым мы должны были пройти. Молодежь родилась в нем, теснимая, измученная; ей было противно смотреть на эту общую суету в погоне за выгодой, выслугой, достатком. Кругом шумели карьеристы из ее же рядов. И эта никогда не дремлющая молодежь сделалась загадкой сама для себя. Она ощущала свою жизнь прикованной к моральной вине и стремилась избавиться от нее так или иначе. Она видела, как ежегодно приносились в жертву богу времени гекатомбы ее сверстников и современников. Значит, уже тогда родился дух возмущения против господствовавших сил. Но тогда это гораздо глубже переживалось в *душе*, а дух склонился к покорности. Так образовался из чуткого самонаблюдения молодежи пролог к проявившемуся теперь бунту. Сначала она жаловалась на свою беспочвенность в обществе, где идеалы молодой души подавали повод к насмешкам, где никто не интересовался ею и не считался с ее горем и радостью. Это заставляло молодежь исполнять трудную повин-

ность; ежедневно и постоянно скрывать сокровища своего внутреннего мира и стараться показать себя равнодушной этому обществу. Наградой была широкая возможность восхождения, а целью — «достижение» обеспеченного мещанского существования. И действительно, для части молодежи, которая могла избавиться от тех загадочных настроений, наступил золотой век с благоприятной конъюнктурой в наше капиталистическое, промышленное время. Из рядов этой молодежи выходили самые энергичные промышленники, самые тонкие финансовые и коммерческие гении нашего, так называемого, восхождения в мире. Но тем, в ком дух не заснул, это не было заменой за убиение души. По лучшим романам последних тридцати лет мы можем проследить историю этой юной души. Всюду мы встречаем страдание молодых людей, историю воспитания для жизни, требования которой жестоко противоречат требованиям молодой души. Мы становимся свидетелями трагической гибели, подавленного бунта, усталой покорности, при чем жаркое пламя медленно гаснет или под мертващей золой бессильно сохраняет тихое мерцание для внутренней жизни.

Только война глубоко всколыхнула души, превратила эту усталую покорность в открыто вспыхнувшее возмущение. Катастрофу вызвала чрезмерность страдания, возмущение против принуждения к бесчеловечности на военной службе, но главным образом подавление и заглушение всякой духовности грубостью разогретых националистических страстей. Сначала, когда война вспыхнула, среди молодежи было заметно пламенно героическое настроение, чувства *Dulce et decorum pro patria mori*, вместо вынужденного отпре-

чения от полноты жизни,—весенняя буря в молодых сердцах — мы ее никогда не забудем! Но скоро, в боевой атмосфере, среди молодежи стала усиливаться идея пацифизма и сразу же вылилась в страстные формы возмущения против всякого рода насилия. Молодежь не спрашивала о возможности осуществления пацифистских идеалов. Объятая приступом новой страсти, она с ненавистью отбрасывала философское соображение, что сущность мира всегда была основана на борьбе. Она видела лишь *Теперь* и этот мир с его убийством человечности,—и Грядущее, и тот мир, освобожденный (как она думала) от последнего ослепления, умиротворенный, клятвенно отдавший идеалу. Она верила, что если бы нагромодились горы между обоими мирами, то она сдвинула бы их. Такое явление в душевной жизни потрясет всякого. В действительности горы надо не сдвинуть, а сравнять с землей. Для этого нужно было бы найти Архимедову точку и при том в окружающей нас реальности. Молодежь просмотрела это в своей пламенности. Она отдает предпочтение влияниям совершенно иного порядка. Пламенность душевных экстазов скрывает опасности этих влияний, которые при спокойном рассмотрении обнаруживаются все яснее. Я имею в виду руссофилство, которое охватило нашу «новейшую Германию». Наше молодое поколение охотно поддалось освобождающей мир силе экстаза некоторых пророчески одаренных душ этого руссизма,—который не имеет ничего общего с нашими культурными возможностями. Наследственный цорок нашего народа строить свою жизнь по чужому образцу получил *таким образом* новый простор. Воспламеняются аскетическими идеалами, потребностью

искупления, обращаются к потустороннему миру и упускают из виду, что это стремление вытекает из неспособности устроить посюсторонний мир. Это мы видим у двух великих русских людей, и еще более великих художников, у Толстого и Достоевского. Не видят националистической ограниченности одного и недостаток внутренней и внешней последовательности в устроении жизни другого. И наша душа, тронутая и восхищенная, всегда охотно преклонится перед силой экстаза в духовной форме. Но экстаз, как направляющий признак культуры или хотя бы только художественного направления, должен, в конце концов, сгореть сам в себе от жизненных противоречий. В особенности, если он облечется у художника в духовное высокомерие, вместо любви, как у Толстого и Достоевского, у обоих великих апостолов любви. Когда мы касаемся религиозной области, мы не собираемся заменить сброшенные оковы догмата новыми. Старинная привилегия поэтов и художников нашего культурного мира — свобода от всего догматического и терпимость ко всякому религиозному опыту. Мы, народ реформации, должны были бы уважать свою историю и полное жертв воспитание для свободы духовной. Слова Буссе: «нигде нет или — или, истинной или ложной религии, всюду бытие, развитие, несовершенство, стремящееся к совершенству». Мы должны серьезно смотреть на вещи и не влиять на них иначе, как только оживляя и ободряя душевную силу, бога, который в нас или вне нас, который нас создал, или которого мы себе создали, как символ нашей вечной сущности, — чтобы этого бога «сделать в себе правдой», как выражает это Лагард.

Это воскрешение метафизических стремлений и способностей мы считаем чрезвычайно ценным в нашей «новейшей Германии» и не осуждаем ее за таинственную мистику, облекающую откровение духа в каббалистическую тайну. К вооружению всех революций относится и умение делать «блѣф», и никакое движение такого рода не избавится от бесхарактерных бегущих за ним людей, единственное своеобразие которых горячность их мозга.

Итак, нет сомнения: наша «новейшая Германия» стоит под знаком революции, в ряду ее борцов. Это назначение было ей предопределено судьбой с ее первых шагов. Теперь она вместе с нами в первой фазе успеха революционизирования мира. Но к этому знанию присоединяется еще горячее желание, чтобы развитие ее сил совершалось счастливо и по возможности направлялось осмотрительностью. Главным образом нужны рассудительность и сосредоточенность. Мы не желаем новому духу и себе самим вмешательства опеки в стили государства, которое мы уже преодолели. Нам нечего было бы его бояться, но нам нечего от него и ожидать. Культурно-политический идеал Платона разбился при первой попытке осуществления о насильственную опеку такого рода, противоречившую естественному подбору сил. Платон хотел создать гарантии для призвания тех, которые желали быть культурно-политическими вождями народа: а именно гарантии возраста, зрелости и достоинства. Мы отклонили бы это. Мы даже сомневаемся, чтобы нам когда-либо, даже в свободном народном государстве, удалось умирить (не говоря уже о полном пресечении вред-

ной деятельности) шумных паразитов литературы и искусства, этих пролетариев из мира мнимо духовных и художественных промышленников, относящихся со спокойной совестью к плодам своей разрушительной деятельности. Мы также с благодарностью приветствуем и начин республиканского государственного обеспечения науки и искусства, сулящий нам золотой век. Но какую бы помощь и поддержку ни оказывали при самых свободных государственных формах правительства и коммунальные управления, — перевес всегда будет за массой пустого, ничтожного и даже негодного элемента, рождаемого нуждой каждого дня и ежедневно выбрасываемого на рынок. Тут человек и народ могут помочь себе только развитием готовности к культуре. Единственной ступенью к этому является поднятие социального уровня масс, открывающего путь к человеческому достоинству, к свободе души; социальный уровень, и именно он делает возможной культуру в духе наших великих воспитателей и, главным образом, единственного в этом отношении — Шиллера. К этому ведет исполнение долга, которого не может вызвать никакой приказ сверху извне, научить которому может лишь укоренившаяся в наших душах, как совесть — ответственность. Заповедь настоящего дня, всем нам, также и «новейшей Германии», и ее литераторам, и художникам — сознать эту ответственность. Это самое серьезное, самое важное требование к тем, кто хочет быть теперь каким-либо культурным вождем народа. При всякой склонности, при удовлетворении всякой потребности мы должны помнить, что допускать противное культуре, унижающее нас, вредное для разума и чувства, — *преступ-*

пление по отношению к нам самим и народности, где бы оно нам дерзко ни навязывалось: на улице, в витринах, в театрах, кинематографах, союзах, даже в кругу так называемого хорошего общества.

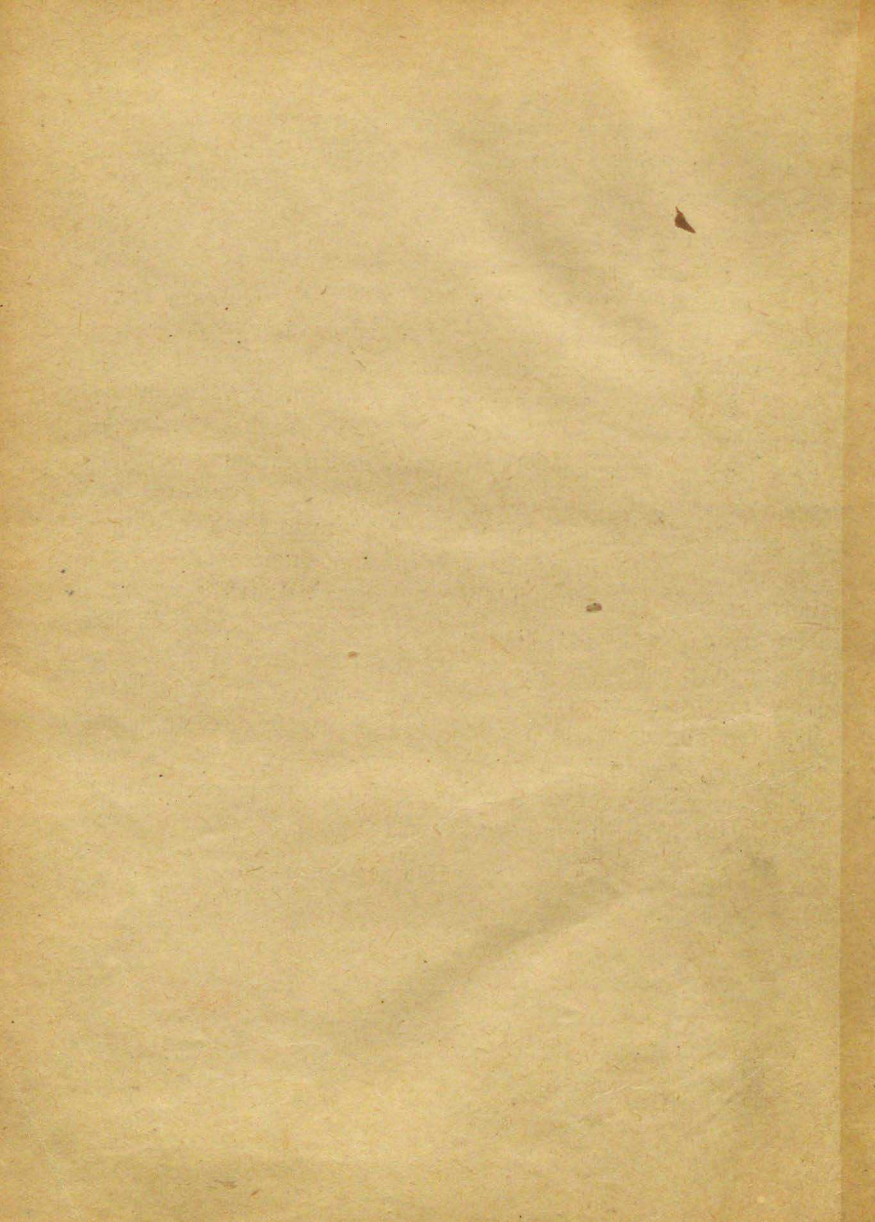
Вам неприсущего — дальше бегите,
Душу гнетущего — не потерпите,

говорит нам Гёте в Фаусте устами небесных духов.

Сейчас серьезный момент германской, даже европейской жизни. Те, кому дано много силы, духа, нравственного сознания и таланта, кого бы мы охотно хотели видеть объединенными в «новейшей Германии», должны главным образом слышать этот призыв. Время «предтеч» кончается, те, кто, перестрадав ужасы, предавался экстазам, должны превратиться в рассудительных. Никакие психозы войны и негодования не должны больше оправдывать растерянности и анархии. Все, что дух и искусство в дальнейшем дадут народу, как хлеб для души, для того, чтобы он постепенно мог облечься в достоинства, красоту, — должно быть создано и поднесено, под контролем всегда чутким и испытывающим возможность своего действия — вплоть до тончайших складок душевной сущности — под контролем сознания *вышей* ответственности.

Перевел с немецкого

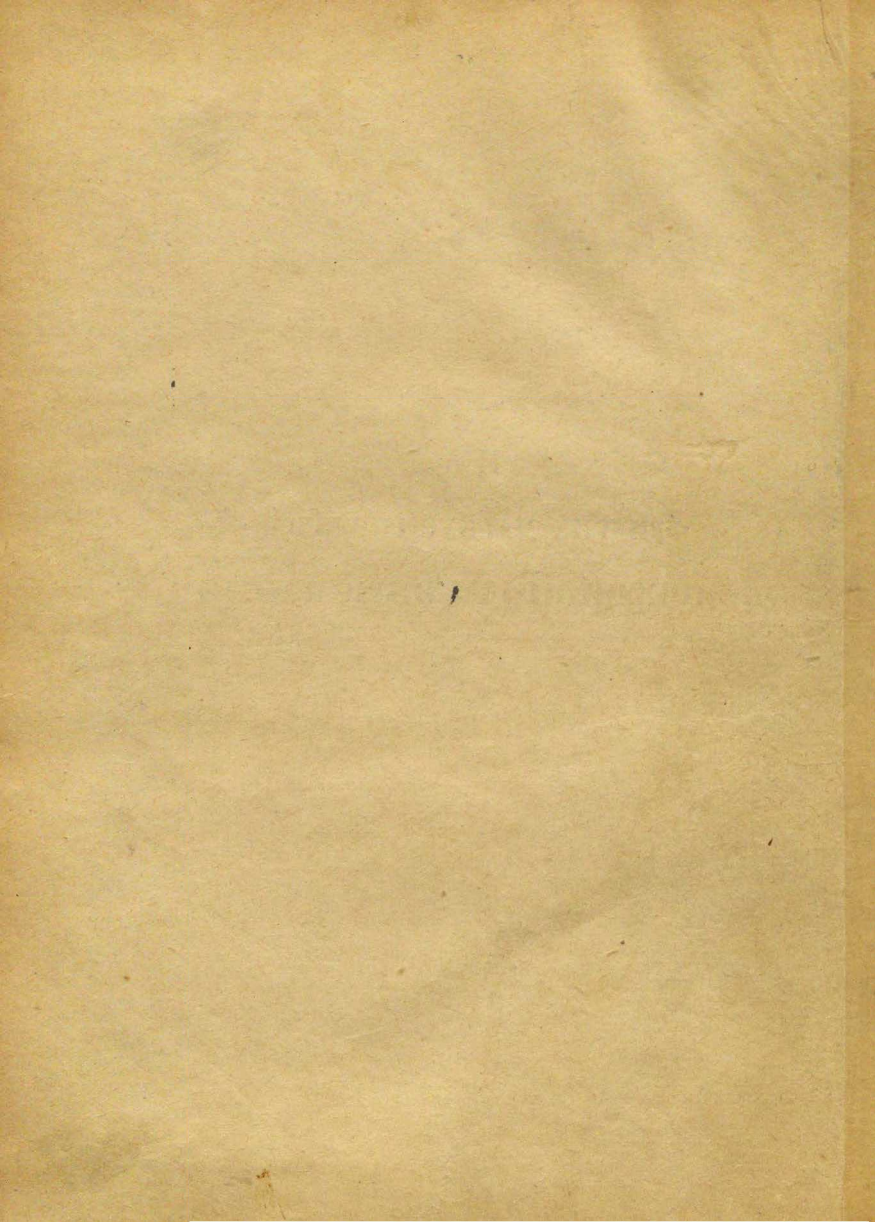
В. Гиппиус



II

ФРИДРИХ МАРКУС ГЮБНЕР

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ГЕРМАНИИ



1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Стало обычным определять и объяснять историческое происхождение искусства экспрессионизма посредством его предшественника и противоположности — импрессионизма. Прием этот позволяет проводить параллели и делать сравнения; однако, заключительный вывод будет не только неполным для импрессионизма, но и в корне ошибочным. Обе величины, противопоставляемые друг другу, в сущности говоря, совершенно несоизмеримы.

Импрессионизм есть учение о стиле, экспрессионизм же — норма наших переживаний, действий и, следовательно, основа целого миропонимания. Импрессионизм можно рассматривать как одно из сменяющихся с каждым поколением направлений искусства (классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, символизм), чередовавшихся в 19 столетии. Экспрессионизм имеет более глубокий смысл. Он обозначает собой новую эпоху. Единственно равносильным его противником является натурализм.

Натурализм — мироощущение человека 19 столетия. Природа, как действительность, природа, как превосходство

сил, как регулирующий закон, — этот принцип был так же неизблем для 1820 г., как для 1850 и 1880 гг.; три этапа отличались друг от друга лишь большей или меньшей степенью приспособляемости к реальному миру, называемому «природой».

Приспособление происходило повсюду пассивно. Природа, всю страшную силу которой человечество узнало благодаря открытиям в области техники, химии, медицины и физики, не допускала никакого бунта против нее, и человек, чтобы не быть раздавленным совершенно, должен был беспрекословно повиноваться ее законам. Таким образом, шаг за шагом, он терял чувство личной свободы, завоеванной, как думал в просвещенный 19 век, раз навсегда. Дарвиновская теория происхождения видов, марксистский анализ производственного процесса, закон биологической и моральной наследственности, показанный Генрихом Ибсеном со сцены, — все эти вычитанные в книге природы «истины» опутали личное чувство человека, связали и задушили его. Ипполит Тэн в блестящей работе показал, как возникают характер, гений, вид, — не самостоятельно, но как заранее учитываемый результат реальных сил расы окружающего мира и эпохи.

Лишившись свободы и перестав проявлять свою самостоятельную волю, человек не стал несчастнее: бесконечно большая область душевных конфликтов, область непосредственных решений между человеком и жизнью, была устранена; дарила жестокая природа, действительность, и никто не покушался на ее неограниченное могущество. Подчинение совершилось добровольно. Жизнь стала восприни-

маться просто и слагалась из отдельных частей, как машина. Такое механическое толкование жизни освобождало человека от прежних метафизических волнений. Возникавшие тем не менее конфликты разрешались чисто рассудочным путем. Не имея собственной положительной веры, подавляющей силу факта, сознание боролось с вопросами религии, любви и социального быта не с целью устранения их, а для того, чтоб в каждом отдельном случае заключить с природой мир и выработать условия канитуляции.

Фридрих Ницше считал полную швейцаризацию людей величайшим бедствием, предвидел ее лишь в очень далеком будущем. В действительности же она совпала с моментом создания Заратустры. Художники этого времени оставили украшающую жизнь иллюзию и отдали все свои творческие силы рабскому подражанию природе. Человек предоставлял свободу действия природе, а могущество последней стало расти неимоверно; человек творил, исключительно подражая природе, и вещи перестали быть его достоянием; освободившись от оков, вещественный мир в свою очередь поработил человека. Равновесие, существовавшее в век просвещения между человеческим «я» и внешним миром и обусловленное воздействием и восприятием, было нарушено не в пользу человека. Катастрофа обнаружилась полностью в 1914 году. Четырех кратких лет было достаточно, чтоб сделать ее окончательной и убедить, что Европа 19 столетия обречена на гибель.

Творческие силы в 1919 г. были еще недостаточно мощны, чтоб совершить переход к новому времени мирным путем, — казалось, они также будут увлечены в водоворот.

Однако, более чуткие улавливали уже в 1914 г., что война, чем бы она ни закончилась, — крайне ускорит для этих сил процесс развертывания и приведет к победе.

Экспрессионизм есть жизнеощущение, сообщающееся человеку теперь, когда мир превращен в ужасающие развалины, для создания новой эры, новой культуры, нового благополучия. И если за натурализмом скрывалась в качестве регулирующей нормы природа во всей ее действительности, то в экспрессионизме, как регулирующая норма, скрыта идея.

Экспрессионизм относится к природе враждебно: он признает ее превосходство в смысле силы, но сомневается в ее истинности; он установил, что и наука — только искажение истины и что она не сообщает неопровержимых открытий, а одни лишь шаткие гипотезы. Природа есть нечто объективно-неизменное и не больше человека. Для всякого рода представлений она — ничто, и лишь человек одушевляет ее, наделяя разумом и облекая формою. Она — бесконечно гибкая первоначальная материя, в которой заключены всеческие возможности.

Экспрессионизм — мировоззрение утопическое. Оно делает человека центром творения, чтобы тот по своему желанию наполнил пустоту красками, линиями, звуками, зверями, богом и собственным «я». Человек приходит к тому, откуда начал тысячелетия назад. Он свободен и наивен как поворожденное дитя, и радость жить не омрачается для него вопросами об условиях земного существования и наследственности. Он не мудрствует над проблемой личной свободы — изначальной проблемой мысли — и не пытается разрешить ее силой творческого акта.

Мировоззрение это, как сказано, не является следствием войны и в 1914 г. намечалось уже со всею ясностью. Оно родилось из шпеннгауеровского пессимизма и приняло его трансцендентное положение: «мир — наше представление», не сделав однако из него буддийско-азиатского вывода: «воля к жизни есть зло и должна быть подавлена»; в этом пункте оно, напротив, примкнуло к трагическому оптимизму Ницше, который поет жизни гимн именно за то, что она непрестанно творит нестроту иллюзии.

Мировоззрению этому грозила опасность всецело подпасть под влияние Ницше и принять творческие посылки личности как категорический императив, но тут Россия явлениями Толстого и Достоевского привила ему третью недостающую силу — мистицизм вольной веры.

II. ДОВОЕННЫЙ ПЕРИОД

Если слово «экспрессионизм» привыкли понимать почти исключительно, как понятие стиля в искусстве, а не как миропонимание вообще, то произошло это оттого, что первые явные признаки новых исканий обнаружались именно в искусстве, и для обозначения нового творчества, живописи в особенности, необходимо было создать новый термин. За живописью выступили писатели с экспрессионистскими романами, стихами и драмами, композиторы с экспрессионистскими операми, мыслители с экспрессионистской философией, политические деятели с экспрессионистскими попытками государственных реформ. И в основе всего лежали не произвол или мода, но таково было исклю-

V
чительное, на редкость закономерное сосредоточение умов в одной области, и эта область была — новая мораль.

Искание нового стиля — и ничто иное — представляют собой кубизм и футуризм. В них живопись стремилась заменить аналитические методы импрессионизма синтетическими. Пространство в кубизме, движение в футуризме — понимаются не как явление, но как бытие; взамен красочных ценностей сенсуализма выступает отвлеченность. Идеологический момент, существующий все-таки в кубизме и футуризме, скрыт за чисто формальной проблемой, взаимоотношения зрителя и картины, взаимоотношения, которое в импрессионистической живописи состояло в противопоставлении зрителя картине. Картина и зритель взаимно дополняли друг друга; одно нуждалось в другом, решающий эффект заключался во взаимодействии. В кубизме и футуризме художник вовлекает зрителя оптически — еще не духовно и не морально — в картину; картина и зритель, ее воспринимающий составляют единство; воспринимающий сам участвует в процессе возникновения произведения. Так создается, сперва формально, тот путь, в итоге которого человек становится мало-по-малу центром всего — произведения, мира, мысли, действия.

Первое немецкое свидетельство о новом искусстве появилось в Дрездене, где к началу 20-го столетия молодые художники объединились в союзе «Мост». Вскоре то же пламя вспыхнуло в Мюнхене, и здесь уже становится очевидной близкая связь экспрессионизма с Россией. В Мюнхене работали: русские — Кандинский, Бахтеев, Веревкина; поляки — Явленский и Штюкгольд. В тесном содружестве с ними работал Франц Марк.

Единомышленник Кандинского — Курт Шпер издал его теоретический трактат «Духовное начало в искусстве» и «Голубого всадника». В этих сочинениях Кандинский как ясновидец предрек революцию всех основных старых принципов и объявил войну «действительной природе». Все недостатки его манеры искупались искренней и пламенной убежденностью.

Взгляды Кандинского, подвергавшиеся неоднократно осмеянию, распространились, однако, с неожиданной быстротой. Единственная серьезная группа мюнхенских художников «Сецессион» — возникшая в эпоху воинствующего импрессионизма — разбилась на два противоположных лагеря; возникнул «Новый Сецессион», который устраивал особые выставки и для которого экспрессионистические приемы стали путеводными.

Оживилась и литература. Выразителем нового направления в Берлине явилось объединение поэтов с Георгом Геймом во главе. Их органами стали еженедельники «Буря» и «Действие» («Aktion»). Однако, задача понята была несколько рационалистически и получила окончательное освещение лишь с выступлением известных чешских поэтов, вышедших, подобно Верфелю и Максу Броду, из школы знаменитого немецкого лирика, уроженца Праги — Райнера Марии Рильке; они внесли и экспрессионистскую поэзию пафос морали. Верфель с самых первых же своих произведений явился проповедником характерного для экспрессионизма христиански-любовного отношения ко всему, что живет и дышит, и независимости творческого акта от внешних восприятий.

✓ В области романа в совершенстве предвосхитил технику экспрессионизма Генрих Манн, создав, после импрессионистических опытов своей трилогией «Богини», тип идеологического романа в эпической форме. Правда, его этика тяготеет к прошлым столетиям, и там, где он является обличителем общества, как в своих последних книгах, он дает вопросам любви и милосердия другие разрешения, нежели те, что делают Достоевского истинным экспрессионистом.

✓ Научный натурализм 19-го века особенно ярко отразился в драме. Ибсен был признанным мастером. Гергарду Гауптману, Арно Гольду и Герману Зудерману удалось многое в этой области. Как натуралисты и физиологи анализируют они социальную среду. С 1910 г. на немецкой сцене все чаще и чаще стал появляться антипод Ибсена — Август Стриндберг, которому понадобились не только пылые мимики и дикии, но и новые фантастические и живописные декорации. Одновременно со Стриндбергом появился и Франк Ведекинд; его драмы «Лулу», «Дух земли» и «Ящик Пандоры», написанные еще в эпоху натурализма, теперь, с переменой вкуса публики, возымели громадный успех и послужили прообразом для многих драматургов. Как-раз перед войной в Мюнхене предполагалось создать первый чисто экспрессионистский театр.

✓ В философии новому образу мышления почву подготовил Георг Зиммель. Он не создал самостоятельной системы, даже больше — он относился скептически ко всем предшествовавшим теориям морали и познания, — но своими определениями понятий: «форма», «я», «жизнь» —

проявил бесконечное богатство инстинкта и ярко оживил философское мышление; он дал возможность философской сущности проявить себя до известной степени самостоятельно; его личность исчезала в процессе творческой интуиции. Зиммель также отводил человеку — хотя и не этически, а динамически — центральное место в своей мыслительной философии.

В реальной политике новое направление утверждалось в протестах против существующих в стране способов школьного обучения. Свободные школьные институты, отнюдь не пользовавшиеся симпатиями министерства просвещения, приобретали все большую популярность. В государственной школе, средней и высшей, юноша становился рабом знания; новые же педагоги проповедывали независимость молодой души и зависимость учебного материала. Выучке противопоставлялся личный опыт: вместо того, чтоб перегружать себя сведениями, человек должен развивать свое «я», танищенскую и бессмертную душу.

В общем процессе мысли нации это развитие шло рука об руку с пробуждением интереса к религиозным проблемам и религиозному опыту в его первоначальном виде — к мистике. Восточные мистики Китая и Индии сделались общедоступны в изданиях Дидерихса (Иена); европейские мистики средневековья: Эккегард, Ангелус Силезиус, Сузо — появились в избранных сочинениях и в полных собраниях; натуралистическая мистика финской Калевалы, еврейская мистика под особым покровительством Мартина Бубера, величественная скорбь Альфреда Момберта — все это влияло обогащающе и поучительно в духовную работу народа.

III. 1914 — 1918 ГОДЫ.

✓ 1914 — 1918 г.г. обозначали для экспрессионизма скрытое собирание сил. Периодические издания в роде «Действие» («Aktion») совершенно не касались вопросов войны и политики: всякий раз, как новое искусство пыталось подойти к проблемам, возникавшим перед человечеством, цензура принуждала к молчанию. Лишь очень немногим писателям, как напр. Леонарду Франку, удалось переправить свою рукопись в нейтральную страну, в данном случае — Швейцарию, где «Белые Листы» (Цюрих, Рене Шикеле) оказали гонимому гостеприимство и где издательство Рашер и К^о выпустило целый ряд его «Европейских книг».

— Нет ни одного экспрессионистического произведения из числа появившихся за эти четыре года, которое оправдывало бы войну; настолько различны по существу национально-индивидуалистическая идеология 19-го века и гуманитарно-социалистическая идеология нового времени. Внешние противоречия не возникает. — произведения, вышедшие еще в 1918 г. и отражающие войну беллетристически или философски. ✓ показали, что именно война является особенно благодарной темой для экспрессионизма, т. к. никакое другое массовое переживание не соприкасается столь близко с вопросами жизни и смерти, как война.

✓ Экспрессионизм растет и питается из хаоса человеческих отношений. Неслыханные потрясения, вызванные войной, создали все органические условия для возникновения нового искусства; это искусство встало, однако,

именно на защиту человека, задавленного в 19-ом столетии природой и переставшего прислушиваться к своему демону; оно жаждет жизни, свободы и права; оно неизбежно интернационально — не в смысле скользящей по странам моды, не в смысле стяжания художественными мастерскими Парижа, Рима, Берлина и Стокгольма в известный момент за одинаковые произведения максимальной платы: экспрессионизм захватывает человека гораздо глубже и решительней; он братски сближает души и впервые делает из Европы тесную, замкнутую как в средневековье, почти религиозную общину.

Единение немецкого экспрессионизма с иностранным стало создаваться как-раз перед началом войны — крепко и ощутительно. Способствовали тому не старые институты, поставившие себе задачей культивирование международного умственного общения, не университеты или музеи, не театральные дирекции: это тесное и дружеское единение распространялось почти так же тайно и незаметно, как в прошедшие века росла какая-нибудь религиозная секта.

О тяготении к России уже говорилось. К Италии нити потянулись при посредстве немецких писателей, из которых некоторые, как напр. Жан Хегнер и Теодор Дейблер, поселились во Флоренции. С Францией связывал нас Рене Шикелё и многие немецкие художники, переселившиеся в Париж для работы с Пикассо, Леже и Дерэном. Таким образом, в немецких периодических изданиях иностранных сотрудников стало столько, сколько и туземных, а на художественном рынке — иностранцев, пожалуй, даже и больше (Ван-Гог, Гогэн, Сезанн, Боччиони, Мунк).

Во время войны нити эти почти повсюду порвались. Нескольким немцам с трудом удавалось поддерживать сношения с зарубежным творческим миром, но и тот по аналогичным причинам был оторван от своей работы или, благодаря цензуре, не мог общаться с публикой. Живой источник иссяк, и с ним все плодотворные элементы общения.

По окончании войны в Германии мятежно вспыхнули слишком долго и насильно сдерживаемые силы. Выдвинулись все работавшие с 1910 г. в одном направлении, они уже знали друг друга, но для широкой публики теперь наступил момент прозрения, и она удержала в памяти уже известные имена. Казалось, общество жаждало именно этого нового искусства. На практике это обстоятельство выразилось хотя бы теми высокими ценами, что платились, несмотря на военное поражение, за картины Кокоски, Кирхнера, Геккеля, — повторными изданиями даже таких лириков, как Иоган Бехер и Теодор Дайблер, не говоря уже о романах писателей, как Генрих Манн и Казимир Эдсмиц; — переполнением театров, когда шли пьесы Вальтера Гасенклевера, Карла Штернгейма, Георга Кайзера, Пауля Корнфельда; наконец — уличными плакатами, к которым прибегали власти во время выборов или с целью борьбы с русским коммунизмом, — даже в плакатном искусстве торжествовали новые формы восприятия. Теперь внезапно стали понятны философские теории в роде вайнингеровской «Философии того, что кажется», или Эрнста Блоха — «Дух утопии», или Освальда Шпенглера — «Гибель Запада». А события, обрушившиеся на каждого отдельного человека

и кричавшие ему «решай!», обратили многих к сочинениям философских мистиков, как к отвечающей моменту литературе. Чувствовалось, что опасность грозит не какой-либо отдельной культуре или отдельному мирозерцанию, — среди ужасов четырехлетней мировой войны выяснилась условность всех этих ценностей, — но что опасность грозит прежде всего самому личному «я» — именно робкому, узкому, цепляющемуся за природу интеллект у вчерашнего человека.

Чего требовала эпоха? Она требовала смерти изношенному человеческому «ничто», и люди ужасались. Им приходилось отдавать все, даже истины, слывшие для них непререкаемыми. Создавалось уноение отчаяния. Выростали ужасающие эгоизмы и в безобразной пляске давили баззащитное. В это время экспрессионистическое искусство являлось единственной порукой тому, что смерть — лишь залог жизни и необходима для того, чтоб начать все сызнова — от нового человеческого «я», от новой личности и новой бессознательности.

Обновленно почувствовалось, что связь, спаявшая Европу и скрепленная войной, настолько сильна, что для ее обитателей впредь нет другой судьбы, кроме общей, и что облик нового мира, возникающего из пепла, будет не русским, или немецким, или латинским, но что эта часть света породит теперь из кровавых туманов то человеческое «я», которое вырастет в ближайшие тысячелетия, разовьется, создаст культуру, насладится, отстрадает и погибнет вновь. Подготавлиется не тот век техники, который предсказывал опьяненный своими открытиями 19-ый век и который является лишь завершением нисходящей кривой, но век духа, когда человек насадит на земле своими руками благочестивый сад.

IV. ПЕРВЫЕ ДОКУМЕНТЫ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

После войны представители экспрессионизма в разных странах должны были восстановить искусственно порванную связь и согласиться относительно практических средств, необходимых новой мысли для воздействия на человека. С другой стороны, и публика стала нуждаться в указаниях, где найти книги, периодические издания и графику нового искусства.

Главным материалом для выработки нового мировоззрения являются попрежнему основанные в 1910 г. два берлинских журнала: «Буря», издаваемый Гервартом Вальденом, и «Действие», издаваемый Францем Пфемфертом. Каждый деятель нового искусства является сотрудником этих изданий. «Буря» тяготеет, главным образом, к кубизму и футуризму; своими репродукциями она знакомит немецкую публику с произведениями передовых итальянских и французских художников. В выставочных и торговых залах «Буря» почти всегда можно найти оригинальные работы Боттиони, Северини, Архипенко, Шагала; немцев — Клее, Гросса, Фейнингера. «Действие» определяет свое назначение, как широко-политическое; будучи до войны радикально-социалистическим, оно эволюционировало до коммунистических идеалов, приводя на своих страницах манифесты русских Советов, боевые статьи Ленина, Троцкого и Луначарского.

То положение, что экспрессионизм нечто гораздо большее, чем изменение стиля, было впервые выражено программно в «Новом Искусстве» (изд. Бахмайера в Мюнхене). Журнал этот,

в котором Иоганн Бехер являлся главным сотрудником, не мог однако продержаться и год спустя закончил свое существование. «Белые Листы», основанные Францем Блейем, только при Рене Шикеле превратились из сентиментального неокатолического органа в радикальный. Он занимается политическими вопросами. Руководимый Паулем Вертхеймом «Вестник Искусства» (изд. Киненгауера) служит чисто объективной передаче нового искусства; это и не боевой орган, и не тяжеловесный архив, он проникнут изысканной терпимостью и своими прекрасными репродукциями много способствовал пониманию новой живописи. Возник он перед войной. Подобное же предприятие — «Новый вестник искусства и графики», основанный в Дрездене во время войны Гуго Цедером, который был также инициатором мятежно настроенного ежемесячника «Новая сцена». Мюнхенских экспрессионистов обслуживает «Мюнхенский вестник искусства и графики». В заключение надо назвать существующее уже 20 лет «Литературное Эхо», особенно интересное для иностранных читателей. «Эхо» собирает в своем архиве разнообразные статьи, книги и журналы, выходящие по всем отраслям знания. В годовом указателе под рубрикой «экспрессионизм» можно найти все необходимое по этому вопросу.

После войны и одновременно со вспышкой идейного экспрессионизма немецкие издательства сильно полевели. В каждом мало-мальски значительном городе нашлось достаточно воодушевления и средств, чтоб отважиться на выпуск новых книг и периодических изданий. Так, в Бреславле вышла «Земля» под ред. Рилла, в Ганновере —

«Высокий берег», в Дармштадте — «Трибунал», в Цюрихе — «Вехи», в Дюссельдорфе — «Огонь», в Мюнхене — «Арабат» и в качестве органа германских интеллектуальных работников — «Возничий».

Рядом со старыми испытанными изданиями, как «Остров» Курта Вольфа, Эриха Кассирера, Ровольта, выросли новые, исповедающие экспрессионистический символ веры, и наводнили книжный рынок.

Критическим разбором экспрессионизма, как явления, занялись такие ценные журналы, как «Цель» Курта Гиллера, «Трибуна» Эдшмидта и «Восстание» Альфреда Вольфенштейна, и можно решительно сказать, что настоящее состояние экспрессионизма документально исчерпывается этими тремя изданиями.

Как уже сказано, театр также стремился примкнуть к движению. И если вначале не имелось новых оригинальных драм, то дух экспрессионизма проявился в драмах на античные темы молодых поэтов — Верфеля и Газенклевера: «Троянки» и «Антигона». Первым выступившим на новый путь театром был «мюнхенский камерный», во Франкфурте новое веяние было любовно воспринято «Городским» театром, в Берлине — целым рядом театров. Руководящие сцены стали издавать, с целью популяризации новых идей, собственные журналы. Самый значительный из них в Берлине — журнал Макса Рейхарда «Новая Германия», в котором на ряду с театральными и литературными вопросами обсуждаются вопросы философские и политические.

Пресса относится к экспрессионизму довольно сочувственно, и мода его высмеивать сохранилась только в про-

винции. Таким образом, пресса восполняет настоящую картину экспрессионизма в Германии.

Экспрессионизм, во всяком случае, есть обозначение для всего нового зарождающегося. Он образует грань между прошедшим и будущим; он определяет собой уровень стремлений умственной жизни современного общества.

В Германии экспрессионистическое движение обнаружилось ярче и интенсивнее, чем в какой-либо другой стране.

Перевела с немецкого

О. Брошниковская

III

МАКС КРЕМЬ

О НОВОЙ ПРОЗЕ

I

Мы не будем определять права или устанавливать разряд по известным критическим образцам. Тем не менее выражение «новая проза» надо понимать с известным ограничением. Основной исходной точкой должно послужить экспрессионистическое понимание, как последнее восприятие и передача понятий в современном смысле. Оно не является здесь в роли евангелия, а только методом разграничения, определяющим известное содержание в определенных рамках. И при таком сужении поля зрения видны только отдельные фигуры, из которых составляется самая игра. Опытный взор открывает не менее важные фигуры в ближайшем кругу.

Перед нами явление, получившее название экспрессионизма. Экспрессионизм вышел из бездны необходимости. От самого названия его веет необходимостью.

Столетие, отмеченное борьбою народов и хозяйственных интересов, захлопнуло за собою дверь. Романтические течения, утром окрашенные лазурью, замутились в полдень, почернели вечером от сажи огромных, самовластных фабрик. Некогда тучный луг разрезан рельсами. На отдаленной

скале зубчатая железная дорога прокусила звеньями след. Из улиц изгнана странствующая нога пешехода, т. е. движение увеличилось тысячекратно в быстроте. Отдельные часы стали измеряться материально. Организация, план, общественность, число определили места в государстве и хозяйстве. Усилились потребности желудка. Материя стала кошмаром, ревом машин, давящим спокойный и твердый дух. На искусство ополчился с последними усилиями вечный враг капитал. Конкуренция, множественность вцепились в быструю погоне даже в замыслы художника. Расстояния сгладились среди темных сумерек. Голоса заглушились голосами. Политика въелась внутрь до самых интимных глубин. В хаосе высшего порядка вооружились все на всех. Война, тоже достигшая законченного совершенства, подняла разлад до небесной высоты.

В этом пожаре чувствовалось одиночество. Старые молитвы не помогали; в их складе, выраженном образами вековой тяжести, сверкали молнии шумного напора. Молитва во время борьбы звучит лепетом. Ломаются украшения и приподнятые метафоры. Слово мчится обнаженным в экстазе обороны. Простое борется с простым. Мощь неопisanного, лишенного содержания, как неприступная твердыня не дает дышать, лишает сознания. Всякая окружность наполнена моментами священных образов. Но так как время запутывается и попадает в сети, то оно и разбивает спокойное зеркало искусств. Провидцы выходят из себя. Громко звучит молитва и падение воли пеннистого водопада. Одинокое тонет. Все стремится выплыть из души. Нет берега слишком высокого. Нигде нет мелоч-

ных сомнений. Происходит бурный подъем воды. И война, перекинувшаяся через границы, обрела свою беспредельность в этих гремучих формах выражения. И метафизика войны, еще до своего начала, уже жила в этом водовороте.

Но вот что правда: явление, называемое общим именем экспрессионизма, не есть что-то совершенно новое для нас. Оно обнаружилось в хаосе и пламени всеобщей нужды. Но время его пришло, и он был вполне признан. Труба страшного суда призвала его для мгновенного руководства, чтобы из экстракта его существа известковые крупинки уложились в высокохудожественную керамику. Его след находится в раннем папирусе, в величавых складках индийских колоссов, в постройке братьев Азамов, у Греко и в строительстве негров Центральной Африки, у Матиса Грюневальда и в цветных гравюрах Гаронобу. Всегда проявлялся экспрессионизм. Он обнаруживался в самых мелочах, понятый лишь отдельными лицами, теми, кто стремился переживать все взаимодействие в искусстве. Но известным сделался только современный экспрессионизм, выдвинувший на свет то, что бродило внутри. Если он опускается вновь, то это происходит при таких обстоятельствах: его разложение начинается тогда, когда его стали осознать. Он будет подвергнут изучению. Изучение это с любой точки зрения одинаково выиграет, будет ли она положительной или отрицательной.

Экспрессионизм есть собирательное понятие комплекса чувства и созерцания, а не программа. Есть союз активистов, но не экспрессионистов. Там цель лежит в связыв-

ванин, здесь — в освобождении. Нельзя подчинять подобной программе людей духа, художников, творцов. Программа есть тенденция, связывание. Связывание есть умрающее *я*. *Я* есть следствие душевного одиночества. Это одиночество порождает произведение.

При всем том существует общность в ощущении секунд, в напряженности мыслей. Из обширного развития внезапно возникают параллельные ряды.

Звучащий тон, взмах кисти, произнесенное слово вызывают соответственные понятия. Сознание говорит, что рядом с *я* стоит чуткое *ты*, поднимающее творческую силу. *Я* чувствую, ты также чувствуешь. *Я* мыслю, ты также переживаешь эту логическую работу. Но это не есть программа. Если тысячи людей клянутся иначе экспрессионизмом, то другие тысячи с насмешкой поведут его на распятие, если только он потускнеет. Они за него уцепились, потому что им импульсивно передалось то знание и ощущение, которое от него отсвечивает. Или же они действуют согласно другим целям. Никогда они не стояли близко к его нутру, как никогда не стояли близко к нутру художественного произведения... — Нет, это не программа, не догматически обязательный долг. Пусть это резко прозвучит, но не существует экспрессионистического *мы*. Это было бы безумием. То, что болезненно высвобождается из отдельного *я*, как реакция необходимости, никогда не может подлежать связыванию. Связует только созвучие жестов, смутное подобие образов, предполагая уравнивание стремлений и целей. Слово, знак, есть собрание многообразных понятий. Оно собирает наше время как итог вещества и необходи-

мости. Оно собирает явление, созерцание, познание того, что означает крик свободы и молитвы к освобождающему божеству. Опять пленный человек может стоять свободным над вещами и быть близким к чуду, родственным Олимпу, от богов которого он воспринял свою душу. Экспрессионизм томится о подобной свободе, об освобождении и воплощает вражду этих мгновений. Таков он есть. Выделяется его готический остов, но он среди колыхания явлений, которые, постепенно меняясь, оглядываются на протекшую форму или на минувший идеал.

Томас Мани («Размышления человека, чуждого политики») называл экспрессионизм направлением в искусстве, которое — в ярком противополжении пассивности смиренно воспринимающего и передающего импрессионизма — глубоко презирает подражание действительности, решительно отказывается от всякого обязательства перед действительностью и на ее место ставит царственное, стихийное, самодовлеющее творческое произволение духа. Между тем он должен со временем внести некоторую поправку в это определение. Здесь не презрение действительности и подражание ей, а освобождение предметов от действительности, чтобы душа и дух были ощутительными. Надо показать не видимое, а созерцаемое, не объект, а субъект, скрытый в объекте. Эдмунд измеряет отдаленный круг действий экспрессионизма. «Экспрессионизм в поэтическом творчестве». Его преимуществом перед атомизмом и частичностью импрессионистов является его великое всеобъемлющее мировое чувство. Здесь указывается направление пути. Из новой области материального, завоеванной натурализмом и импрессиониз-

мом, надо идти глубже и выше, насквозь и через материю — в одухотворенный экстракт материи.

Нового созерцания требуют тон, краски, слово. Не основное содержание природы, человека, искусства должно быть разбито и заново построено; но точка зрения и постановка требуют решительного поворота. Он расходится не только далеко с исканиями более ранних эпох, так как их центр тяжести был в созерцании. Новая постановка требует нападения на банальную атмосферу чисто-внешнего, в которой широко и убийственно царят последствия натурализма, до сих пор живущего роскошно и самодовольно. Это борьба против самодовлеющей материи, против господства реальных фактов, против физики будней. Достигается выяснение духовной структуры. К этому стремились раньше с помощью психологического аппарата: нагромождения характеров, верности в передаче наблюдений; разбора по естественно-научным рецептам, для эффекта богато и тонко переливающегося импрессионизма. Но вот в чем новизна: что всякое искусство должно признать и выдвинуть, как центральную точку, ценность всего, вернее — мировую ценность. (Должна быть протянута нить от сердца человека к космосу, к всеединству, к сверхчувственному.)

Более глубокое естественно-научное знание показывает, что из мира и души вынадевает заблудившаяся в искусстве борьба за минимальную плату и рабочее право, для которой существуют присущие ей адвокаты и платформы. Здесь выступает религия с высшими аспектами: метафизические образы вмешиваются в наш мозг. Искусство есть наглядное выражение метафизических образов и, следовательно,

живой регулятор колебаний человеческих чувств. Это как бы биржевой отчет о мире ощущений, о кризисах познания.

Столь же спорно определение Томаса Манна, что экспрессионизм есть известное «художественное направление». Экспрессионизм может быть только явлением искусства. Сплетенность искусства с временем и его духом, его торговлей, с суммой его интересов, соединяет то, что там ценится, с тем, что здесь образуется. Все области перекрещиваются диагональю взаимоотношений. Но искусство есть высшее, самое возвышенное и последнее средство выражения. Оно делает данное явление невидным; разъясняя, закругляя, выставляет оно земные заблуждения; и это подчеркивание зажигает их фосфорическим светом. Все области пошли навстречу такому пониманию и направлению. Экспрессионизм стал убедительным словом, разменной монетой. Он сглаживается слащавой и пошлой манерой, превращаясь в моду и в спорт. Так было с физиогномикой Лафатера, послужившей «поощрением человеческого знания», и человеколюбия, немедленно приведшей в движение руководящие верхи с их детскими попытками шаблонной классификации.

Полная самых разнородных элементов, проза должна здесь показать, что ей принадлежит из данных элементов и как далеко простирается ее участие в ходе развития.

II

Я начну с новелл Казимира Эдмунда. Они выросли с тропической быстротой в тот момент, когда впервые обнаружилась сущность нового мироощущения. Они сами

появились из области неведомого. Их вторжение было неожиданностью. Они собрали, как в фокусе, симптомы нового искусства и приняли участие в их закономерности.

Они были открыты всяким веяниям. Их цель, как результат последнего великого созерцания, еще неизвестна. Таким образом, экспрессионизм явился для них переходным состоянием и прозвучавшим именем. Но в том значении, которое он приобрел, выявляется, что он имеет волю к законченному созерцанию. Потoki быют ключом, приобретают силу, ломают плотины и с шумом низвергаются в великие моря. Инстинкт сбрасывает их в последнее лоно, к которому они должны притти:

Это творчество — юность. Юность — многообразный натиск. Железы заливаются соками. При малейшем прикосновении пальца, их избыток обильно проливается во все стороны. Юность есть хаос, который при напоре брожения не может удержаться в мехах и бочках, — пока не может. Дионисийский праздник еще не окончился. Мир живет лишь для творческого слова. Несдержанный произвол перестает бушевать. Предложения насыщены жаркой и сгущенной атмосферой. Их стремительность безмерна. Они горят «неистовой жизнью». Откуда она? Эта сила служит предостережением. Она нарушает уютные привычки. Стиль должен быть осознан. Выявление творчества есть стиль. И Эдмунд ставит проблему формы. В дальнейшем из стройного соединения наблюдается сращение мысли, образа, жеста, тона.

От Гёте до Ницше словообразование оставалось немым и глухим. Беллетристика в погоне за безбрежным забыла

о долге художественной обработки. Шаблонная работа вызвала застой. Фраза являлась вымученной, выражение негибким, образ стертым. Творческая работа изображала собой игру органа, которая стремится передать с беглыми оттенками и небесные, и земные голоса.

И у Эдшида, и у его последователей важным, определяющим мотивом является ненависть к установленному, к преданию, зависимости, к ходячим словам и вьевшимся понятиям, которые любовно удерживаются ленью мышления или восприятия. Он разрушает риторические фигуры. Появилась новая конструкция предложений. Слово вспомнило о своем глубинном, дремлющем понятии.

В сознании поднялось нечто поразительное: была открыта флуоресценция слова. Это повторилось, потому что великие, единственные видели ее всегда. Теперь она внезапно проявилась и стала видимой для всех. Слово получило отвечающую окраску, движение, крик, остроту, жизнь и умирание. Его способность модуляции доказала свою неисчерпаемость. Каждое слово поднялось в своей интенсивности. В слове действия был собран осязаемый процесс делания; в слове украшающего обрамления скоплялись все цвета; и то выдававшееся понятие, которому соответствовал склад слова, было мыслью, однозначным выражением, молнией. Достигнут последний предел, испускались лучи, дошедшие до белого каления. В нежном строении переданных предложений украшения расплавились. Устоял камень, светящийся внутренним светом, характер, резко очерченный. Нечего было больше искать, нечего отрицать. Душа лежала обнаженной. Громко бился пульс. Они пре-

терпевали безграничную и все же душевную муку необходимости или возможности всевидения. Они были чечевицей, из которой выпали оттенки.

Это делает подобное творчество непосредственным. Ты становишься перед массивом один. Массив нагромождается рядом с другими. Невольная угроза вызывает страх. Или: шахты открываются рядом с полями новых стремлений. Всегда жажда отступления напоминает об опасности. Селения, повидимому, царит; хотя и не служит последней заповедью. Она является средством. Ее бич не даст покоя. Так господствует страсть к жестокому, к угнетению, к пахоти и перемене.

Эта скудость, стремящаяся быть выслушанной и запечатленной, окружает сконцентрированную полноту. Обход отвергается. Презираемая, отступает психологическая помощь. Субъективное стремление пробивается твердо и наперекор сквозь стену и заросль. Это темп, который мы едва можем измерить: темп последних мирных времен.

В ту пору он возник среди шумного движения машин. И наш способ жизни переплелся с ним. Он обрисовал себя как динамику, вытекающую из источников более глубоких, чем механические: из природы и душевного состояния.

Исходя из этой точки зрения, Казимир Эдшмидт перестает заниматься только проблемой формы. Он вовлекается в экспрессионистское движение. Он почти отождествляет себя с ним и многократно был признан в качестве его вождя. В своем поучительном докладе («Новое Обозрение», март 1917 г.) об экспрессионизме в поэзии Казимир Эдшмидт выставляет его основные понятия: «Факты имеют значение

лишь постольку, поскольку рука художника улавливает через них то, что за ними кроется».

Область экспрессионизма и его темп не связываются больше с земными императивами, о которых только спорят художественные движения. Это звездный, блуждающий среди космического темн, кружащийся и носящийся позади реальностей и преследующий внутренние взаимодействия.

Это новая область в психологии, и она видит, ищет, переживает связь между человеком и растениями, горами, морем и солнцем. Она схватывает идеальную общность в реальных явлениях; то, что не видится, а только чувствуется за вещами, что даст человеку душу и крылья, а камню — тайну его броска к цели.

Это видение и только видение. Этот новый род на самом деле очень старый. Он возвращается к источнику творчества. Он ценит видимое лишь как средство, окружение, путь, за которые надо смотреть. Чувство, как бесконечная мера вещей, утверждается в своих царских правах. Но видение для писателя и есть завершение его чувства. Для прошлых эпох сострадание, религиозность, гуманность, национализм и другие признавались как сумма чувств. Автору и его собратьям эти понятия представляются частичными. Мир, как неделимое, является для него чувством. Он стремится свою полную зависимость от этого мира, как своего прообраза, тщательно исследовать.

В этом отношении Казимир Эдсмит внес целое открытие. С этой точки зрения исчезает впечатление странного, чудовищного. Напряженные очертания его новелл говорят за себя сами, органичны. Далекие люди, страны,

редкостные деревья и великие моря становятся близки им. Он схватывает их как собственность в том смысле обладания, когда «собственный» приравнивается известному. Он выбирает учуянную личность, над которой пылает тропическое солнце; он сложил ее из обломков человека и народов. Без поучающего жеста он переживает ритм истории. Человек прошлого покрыт кровью. Воспоминание вест грозою. Из могил загорается ожидание новых побед. Таковы Тимур, Юсуф, Виллон. Даже современную атмосферу он передает с героической окраской и с исторической меркой. Всегда личность или событие бросается у него в глаза своею ясностью и величиною. Только необходимое воплощается им. Его новеллы почти всегда большого формата. И вот еще: они горят и живут маскарадною жизнью, а по смерти образуются в искры пепла. Они устрашающи — не ужасны. Но, Свифта и Гофмана, потому что ужас Эдмида знает нежность, свет, небесный тон. Это ужас существующего, естественного, реальности, хаоса.

Каждая строка осознает реальность, посредствующую с видением. В собирании существенного, в убийстве промежуточного, находящегося в стадии развития, сжимается динамика жаркого, непосредственного бытия. Это ужас обнаженного лица.

Таким выказал себя автор в своих новеллах. Они послужили началом, которое расшевелило и создало мнение. Теперь они требуют исполнения, чтобы не пройти одинокими, подобно молниям страсти, за которыми не следует никакого действия. Может быть, мир и открытие границы дали бы ему более быстрое развитие, стали бы возмож-

ными необходимые путешествия, расширяющие, уясняющие, тщательно собирающие. Интуиция соединилась бы с более богатыми впечатлениями. Но и соединение далеких образов и фигур воздвигает свое видение.

III

Альфред Деблин не такая исчерпывающая сила, ломающая тона, блики, призмы всех климатов, чтобы их опять связать и отбросить посредством сильной динамомашины. Это также не трубная музыка, с пафосом, действием, несокрушающая сила, бешено гнущая все круги, выковыливающая, с помощью острых и роскошных метафор, всю землю в единое произведение пластики. Но и у Деблина есть мощь, сила и упорство. И в этом он собрат Эдшмидта.

Он пишет новеллы: это парящая фантазия, притупленное царство. Стрела белого намека метко поразила сердце. Легкими контурами выкроена живая фигура. Плотнo втиснуто тело реалистической необходимости. Мотивы из мистической области перекинули мостик между мирами и сферами. Некоторые клавиатуры были доведены до пробной игры, брезжащая полнота которых дает предчувствовать великий эпос.

Когда появились «Три скачка Ванг Луна», мы были поражены: здесь было все, у нас была первая книга, соответствующая бесконечности наших немалых желаний, — книга мудрости и высокой интуиции. Через ее фильтр прошли величайшие и пламеннейшие мысли — каждая судьба, каждый слой, также каждое счастье, явилось ли оно из страстного аккорда или из холодного фатализма. Философия этого нового мироощущения расширилась. Толкова-

лось великое видение: потусторонне действующая воля, идея духа, надо всем царящая как бог, и, возможно, сущая самим богом. В этой книге видение называется Китаем, — народ редкостных и прекрасных иносказаний был пережит с братским участием.

Мощь напоминает ранние монументы. Я видел в апулийской Барлетте бронзового колосса Валентиниана, о котором умалчивает цеховой историк: это смесь достоинства, жестокости, воинского духа и грубо воспринятой цивилизации, а за нею уже изнеженность и сумерки наступающего заката. Здесь гигантские размеры, строение, закал, многообразие всеобщего, бегло, но с поразительной интуицией подчеркнутая мистика отношений, и далее — видение целого мира.

Сперва набросок — сектантский Китай. Религия — не догматическая, но тем не менее религия выставлена как темная подземная сила народа и как демон, дающий познание. Тысячелетия, в течение которых этот народ жил, прозябал, думал, чувствовал, умирал и возвращался к жизни, являются здесь правдой одного дня. Они проходят как поколения и как все народы. Некто произносит стихи из одного предложения на эту тему, и все прошедшее молниеносно ясно. Солдат, писатель, император схвачены одним чутким штрихом. Надо заметить, что выражена правда, которая повторяется в истории всех народов, а у китайцев кажется такой древней, окостенелой и неизменной, находя себе видимую мерку и указание. Так рассеиваются туманы между народами. Производятся исследования, профессора жалуются, что мы никогда не узнаем этого народа, потому что его

душа не наша, угол его черепа не соответствует нашим, запах его желтой кожи мешает будущему родству.

А писатель был смел и набросал никогда невиданное с гениальной конкретностью. Счастье, называемое также гением, и душевная интуиция одарили его богатой способностью находить многие нити внутренних соединений и схватывать их там, где нет больше разделений между черным, желтым, белым, религией, наукой, Фаустом, Мефистофелем. Также отсутствуют страсти. Господствуют великие единственные законы духовного синтеза.

Спокойно стоит Деблин среди мирного братства всех народов, идущего от матерей, в святейшей гармонии всех стран, полей, гор, морей, не знающих неприкосновенного пограничного камня. Его сказки, с их высокой правдивостью, и его были, с их причудливой изобретательностью образов, событий, сказаний, катастроф, стали воплощением сущности, идеи, мысли и являются эпосом этого мира, не отражением одного какого-нибудь времени, а обобщением всех времен. Они нагромождены наподобие Осы и Олимпа, достигая вершиной облаков, — сети матафизических сплетений. После подобных достижений, не будем в претензии, что второй роман — гора — «Борьба Ваддека с паровой турбиной» — оказался рассыпчатым песчаником. Проекция первой книги переносится на него при всем различии их сущности. Метод, разбивающий большое на его части, был увековечен в маленьком, желающем раздуться и кинуться в водоворот метафорического изобилия. Это заблуждение поглотило массу труда и подняло искусственность, отклоняющую с настоящего пути.

IV

Да исполнится видение. Не надо забывать, что на этом основывается тон.

Борозда тянется по полю: она не только надрез, проведенный плугами, она рана на теле мира, воспринимающая новые семена, носительница, лоно вечного устремления, которое связует времена за всеобщими пределами человеческих жизней. Между бороздами, разрывающими небо, горит золото преисподней или небес, между бороздами на поле мерцает жизнь и бренность, как семя и плод, глыба и личинка. Поэт ищет и находит видение.

Для Вильгельма Лемана, автора пропитанных чувством природы романов и новелл, вещи внезапно освещаются только по присущим им внутренним, таинственным законам. Что-то в них стало прозрачным. Символы исполняются и завершаются: реальные покровы с семян отбрасываются, — не совсем так, как у Мейринка, — с цепью странных, жутких, мистических развязок, но общность всех явлений показывается в беглом образе природы. Душа заброшенного человека напоминает пущенную на ветер куколку мотылька, оторванное от почвы, затерянное создание. На это видение открыт взор поэта, с глубоким проникновением в последнее сродство человека с растением, животным, воздухом и космическим законом. Его сердце вбирает полной грудью теплые вдыхания вечных пассатов, которые разносят, оживляя с усердием пчелы, дыхание всего живущего. С французским смирением приветствует поэт братский цветок, приносящий ему первую любовь. Из этого ясно, что подоб-

ное «новое вселенское чувство» пантеистического характера. Совокупность явлений, единство всех существ — его преобладающая идея.

Если можно проводить параллели и сравнения, то они будут в пользу Вильгельма Лемана и в дальнейшей перспективе для его времени. Незачем прибегать к могучему и широкому созерцанию Гёте. У Франциса Жамма и у Райнер Марии Рильке эта великая общность жизни сделалась настолько внутренней и самостоятельной частью души, что о ней они не считают нужным и говорить. Они предоставляют ее чувствовать как скрытый фундамент. Каждый в отдельности трепетом своего инстинкта учуял мистику своей жизни. Гора фантазии усеяна цветами. Здесь сказывается слабость Лемана. Он несчастнее самого Гамлета. Цепляясь за природный образ, отчеканивая его причудливые, разросшиеся разветвления с мельчайшей отчетливостью, он совершает тем не менее принудительное, несамостоятельное углубление. Не выраженный немощью его слов, замирает крик, стремящийся к страшному переживанию, крик голода и горячей жизненности. Он настоящий немец: мечтателен, но беден живой, творческой фантазией. Болезненно растет тяжесть его книг. От них веет осенним запахом конца мира. Ему недостает того, чем обладает Франц Юнг: знания рычагов и внутренних отношений физики в такой степени, чтобы не задохнуться от их действия среди ощущения натуралистического строя. Это серая, узкая работа филолога. Неизменно летняя полнота его образов прихватывает увяданием осени. Леман — тепличный садовник в литературе северной Германии, растения которой имеют

лощенный, искусственный блеск. Здесь ничего не напоминает скитания Пана среди лесов и долин, чему поклонялся с языческой дикостью и упоением Густав Зак. Ощущается близость тумана, спускающегося из ноябрьского неба. А в его тоне слишком мало музыки. У многих новых поэтов слишком мало музыки. Это для них показательно. Но у него отсутствует внутренний ритм большинства. Его слово неподвижно, имея лишь мимолетную, мгновенную вибрацию, подверженную только механическим законам. Идея, воля, конструкция, слепота истинно внутренних натур имеют над ним преобладающую силу, и никогда он не поднимается до этики, примером могучей, существенной ценности которой служит Павел Корнфельд в «Легенде», описавшей творческую природу. Свеча гаснет, мерцая. Копоть исчезает, не образуя метафизической фигуры.

Уже будучи пожилой женщиной, Беттина писала: «Ты должен вечно оставаться ребёнком и смотреть открытым взором на прекрасное божественное. Ты не должен бояться, что, опьяненный, ты запутаешься среди того, что ты чувствуешь, но не понимаешь».

Этого недостает многим. У Эдшмида это есть. Порою также у Клубунда. Несмотря на это, последний слишком роскошествует, увлекаясь эффектами и также извлекая из вещей живое и существенное в угоду моменту. Его выразительность угасает вместе с минутой. Она не имеет под собой глубины. В основе своей она анекдотична. Вполне понятно, что когда Эдшмид в прочно воздвигнутом романе привел в единство множественность созерцаний, Клубунд уже проявил свою несостоятельность. Он проникается малень-

кими вещами. Ему доступны особые обстоятельства, но не их внутренняя связь. И хотя он показывает соки и свежесть, смелой рукой выявляя впечатление и жест, тем не менее у него нет силы крепко сплести слабую нить образов, читать божественное в отражении их существа. У него есть пыл Беттины, есть прекрасная беззаботность, остроумие, страсть, тогда как большинство других остаются вымученно прилежными отражателями душевного переживания.

Но тень есть прохлада, а сердце — машинный насос тонких жил. Образуются орнаменты поразительной красоты, в которых говорит язык архитектоники, но музыка их не издает звука. Быть может, исключениями являются только Роберт Вальсер и Мехтильда Лихновская, но еще под вопросом могут ли они быть вообще причислены сюда. Лихновская установила для модуляции своего «Настройщика» исключительную душевную ритмику и показала чувствующие нервы в их мелодическом выражении. Не только технически, но также и по звуку, жизненное содержание положено здесь в напряжение тонов и музыкальных интервалов. Напротив того, Вальсер рассказывает о маленьких вещах, как они ему открыли поразительные переживания; они полны особой простоты, безыскусственны и сродни веселому темпераменту; подобны струне инструмента, реагирующего на все штрихи и аккорды; в них разнообразно прекрасная односложность живописующего языка. Но вот что осталось нам от всех великолепных ценностей: у Лемана прозрачность земных тайн; у Деблина дикое волнение лиц; у Эдшмидта молодая бешеная буря; вечно растущая и со священным жаром схваченная материя у Генриха Манна; и в жажде

духовных вершин осознание у Рене Шикеле, — все это в великой оргии борьбы имеет уже стремление к целому. Среди потрясений воля порывалась к свету, но внезапная смерть, брошенная пулей европейского братоубийства, столкнула поэта в одиночество его начатого произведения. Он назывался Густавом Заком. Его запальчивость и вечный труд напоминают борьбу с ветряными мельницами Дон-Кихота, и это одно уже делает его прекрасным. Безумие, великое брожение, нежная любовь и немое предчувствие — возможно, таков он был, захваченный всегда вихрем отчаяния, мыслью о загадочном, неукротимом, о том, что мир таков, как и он сам.

V

Прежде всего надо заметить, что явления, выражаемые экспрессионизмом, никогда не составляют изображения определенного настоящего; что скорее их существование достигает нашего поля зрения подобно комете, эллипсообразно проносящейся из темной дали; оставляет след и впечатление, прежде чем перейти во всеобщее. Все это можно проследить в творчестве Генриха Манна. Прежде чем это явление получило свое место и поднялось в наше сознание, он пришел с цветущим искусством, насквозь насыщенным этим духом, но связанным корнями и известным духовным долгом с отходящим поколением. Можно думать, что многообразные формы выражения экспрессионистского духа накануне связались и вылились на новую землю, как бурный поток через этот канал, называемый Генрихом Манном.

Он поднялся над материалистическими волнами и веяниями натурализма. Свои святейшие мысли он довел до

основной идеи — идеи человеколюбия, как требования духа, как призыва к художникам и мыслителям; человеколюбие до такой магической связи, когда ненависть не отделима более от любви, но где протоплазма обеих должна породить новых людей. Его в благороднейшем смысле социальный дух заставил его считаться с силами, как капитализм, и буржуазное упорство, которыми современный писатель равнодушно пренебрегает, или о которых забывает как о том, что подверглось преодолению. А именно вырастание из материалистического корня, бюргерская родина его души и весь *habitus* его традиций дали ему возможность бороться с противосоциальным злом широким оружием знания. Эта работа стала такой же необходимой, как необходима подготовительная для натуралиста, — чтобы подойти ближе к центральному видению, находящемуся над нашим реалистическим представлением. Кому-то надлежало это сделать.

Рассматриваемый в раме этого исторического образа Генрих Мани есть непосредственное звено поколений. Однако, он еще исполнен обдумывания импрессионистского детализирования, и это возбуждает в нем реакцию воспринятого впечатления. Но уже погружен в абсолютную стремительность духа, которая противоборствует политике человеческого, считающей малозначущим мечтательность и любовь к голубому цветку. Жарко преследует он чрезвычайную ясность цели, метода, требовательной законченности в смысле решающей культивировки, освобождение из внутреннего хаоса, не только немецкое, но общеевропейское; и внутри этого интернационализма объят идеей человеколюбия.

Кажется, что Генрих Манн впервые стал жить этой идеей во второй, политической части своей деятельности. Но фактически он исповедывал ее всегда. «Богини» и следующие за ним образы, вплоть до улиц и площади «маленького города», еще глубже захвачены и не только в опьянении красочным миром.

✕ И здесь уже проявляется его безусловное признание интеллектуальной, первоначально формальной, но проникнутой глубокими внутренними симпатиями романской ориентации. Страна между двумя южными широтами, с южным жаром и страстью, Италия и ее галльский оттенок представляется больше рельефом или плафоном, когда открывается дальняя перспектива. Она является в особом смысле великой жаждой немца, страной лазури, моря и солнца, страной человеческой ценности, демократического образа мыслей, областью, освобожденной от неуклюжести. Генрих Манн остался прав. Не потому, что он из мрака долго не оправданного непризнания быстро кинулся на огонь многих рефлекторов. Это второстепенно. Признание должно было притти, потому что внутренняя последовательность его выраженного созерцания рано или поздно оказалась подчеркнута доводами очевидных событий. Признание пришло из войны и обесчеловечения. Оно расширилось в своем масштабе, когда война обратилась в революцию и когда из переоценки всех действительных ценностей засияла победа идей человечества, великой демократической идеи. Вспоминается его недавно появившийся роман «Верноподданный», который с несказанным подъемом вскрывает язвительное, льстивое, неприглядное, но вылившееся из жара и льда познаний и из богатства его взглядов. Здесь крючком сатирического пре-

увеличения раздирается самое сердце. Трепещущее сердце обнаружено и брошено холодной, безжалостной рукой на жаровню, которую он должен заполнить новой кровью и новым огнем. Это не имеет ничего общего с нагромождениями Золя и романтическими защитительными речами Бальзака, образуясь из интуитивных вчувствований в настоящее. Генрих Манн собрал яд для необходимого разложения ветхого здания. Он разрушил прочность укреплений, не с ибсеновской аптекарской меркой, но с настоящим достижением реальности. В итоге или минусе поднялась прочувствованная идея завтрашнего дня. Его воля ищет частью методично, частью интуитивно устремления демократической души. Здесь лежит рассчитанный шахматный ход, соединенный с гениальной догадкой, которая приносит решение, перескакивая через задачу.

Нельзя отрицать, что Генрих Манн больше любит идею, чем ее содержание, более ритм, чем мелодию, и что он уютнее себя чувствует в углу теоретического обновления, чем в действии. Это не имеет ничего общего с личным исповеданием, стоящим вне действия и всегда внутри его я. Может быть, ему препятствовала многолетняя, вначале беспросветная борьба; может быть и вероятно,—рефлексивное искусство его природы, удовлетворяющейся на первый раз документами, а затем уже предъявляющей требования. Но никогда он не бывает доступным настоящей любви. Его сердце тлеет, а не горит. Его слова точат, а не зажигают. Они ненавидят, но не издают сердечной музыки. Они, естественно, не имеют пафоса, который где-то кроется связанным, но всегда имеет боевой, часто циничный, угнетающий

жест, который должен быть активным, всегда наготове, чувственным, горьким, без юмора, чисто литературным.

Но путь кажется проложенным, ведущим его в круги молодежи: путь, идеи, а не только произведения, путь из романтики к воле, сквозь реальность в метафизику, поднимающуюся победно над жизнью и смертью. Это завязалось в «Маленьком городе», было обсуждено в несколько разочаровывающем романе «Бедняки» и блеснуло фосфорическим блеском в гневном памфлете «Верноподанный».

VI

Призыв к человеколюбию, примиренность, религиозное порывание к внутреннему обновлению проходит сквозь все новое творчество. Размозжение выжало кровь из ран. Увечный уже не имеет прежней заносчивости и не может равняться здоровому. Из воющего хора смерти вырвался призыв. Но кто прислушивался, улавливая его и раньше. Каждая катастрофа имела своих прорицателей. Таков был Леонард Франк.

«Шайка разбойников» — отнюдь не детская идиллия с опасными похождениями или поздним плодом страсти, это лицо с нашими чертами, ландшафт носит заостренные очертания. Это был протест. Повесть кричала «Протест» еще более потрясаяще и пронзительно, чем кричит его женщина легкого поведения у Макса Брода, в веселых домах. Протест! Мы были детьми. Маленький город с интригами и надорванными человеческими душами, с психически изувеченными дуэлистами заел нас. Протест! Мы не желаем! Мир велик! В подземных глубинах и неизмеримых даях он имеет роскошные сокровища. Поедем

за сокровищами! Америка! Ах, это слишком далеко, наши мускулы слишком тонки, чтобы ее достигнуть. Но кто чует близость города, имеет сокровища. Дети находят сокровище в простейшем обладании. Вон из филистерских костей! Это наивный мальчишеский коммунизм. Затем идет первая глухая жалоба против всего взрослого, против самовластного, дерзкого присвоения, против угнетения, тирании, которая, быть может, и имеет свое место, но лишь в полях со всхожими семенами свидетельствует о несчетных, роскошных плодах. Насмешки и яркий цвет бледнеют. Сто колоколов из Вюрцбурга утрачивают свою вечернюю музыку. В серый силуэт съезжился город, и то, что в многообразном переживании было юностью, кристаллизуется в единое горькое воспоминание, в «Причину». Для тысячи равнодушных это — мгновение, для одного чувствительного — колебание и суд. Из многих черт — одна черта. Из мучительных скорбей — скорбь. Из вины — тяжесть. Но нет: все это равноценно. Так бросается в глаза и читается всеобщее по отдельному образу. С нелепым, ограниченным пренебрежением обрисованный мальчик страдает от обиды привилегированных классов, от действия которой омрачается его жизненный путь, меркнет солнце, которое ведь и ему принадлежит, как и другим. Но из мрака загорается протест. Протест! Даже, если он уныл, чтожает. Знаете ли вы песню? Разве вы не слышали сегодня, вчера эту фанатически прочувствованную, звенящую идею? Люди падают под ее тяжестью. Но прорастающая идея засветилась над всем. На рассвете юности мы были застигнуты предрассудками и пренебрежением, классовой

рознь и злым умыслом. Но мы хотим подняться и потрясать людей, чтобы они осознали себя. Здесь пример, здесь перспектива целого германского народа, и это признание глубоко политично.

Но третья книга закричала просто и откровенно. «Смотрите на стигматы! Видите кровь! Христос опять распят! Вы все Христы! Вы все будете опять распяты! Филистеры вашего народа воздвигли Голгофу! Жалуйтесь на них! Но вы все ее участники! Вы забыли свою человечность. Вы забыли свою любовь!»

Леонард Франк стоит согбенный перед великой жалобой против всего человеческого рода. Глубочайшее людское несчастье — существование классов, по внешним отличиям разбивающих лучшие стороны человека по своенравным, испорченным мотивам; это несчастье должно быть уничтожено, изгнано. Осознание себя живым мясом, живым куском души заставляло человека вынуть кулаки, остававшиеся раньше в кармане, и пробудило в европейце многие слова, когда еще было опасно проявлять разум, — слова участия, страдания, раздумья, бессилия, силы. Такова святая, много-страдальная политика великих русских писателей, у которых из созвучной ненависти — любви пробуждается, как из бетховенской героической концепции человека у Шиллера, всеохватывающий гимн. Но это еще нечто другое, отличное от русских. Там был одет мистический покров на пушку гнева. Не отваживались поднять жалобу до громового обвинения. Их трагика пострадала косвенно. Франк выбросил ненависть, не прикрытую кротостью, с порывистым криком своей дикой новелистики, против гнета насиль-

ственной башни вавилонского эпоса. «Человек добр!» Однако эта книга Франка полна ненависти, как и прежние, свидетельствующие о ненависти и горящие ее кровавой краснотой. Это ненависть любви — ненависть и любовь в их продуктивном сплетении из оптимизма и пессимизма: пессимизм, как форма познания пошлого субстрата человеческих осадков, их ненавистной низости, которая льстиво принимает кроткую видимость нечестивых учреждений, — это плодотворный пессимизм, как основа нового здания.

Это еще наследство близкого натуралистического прошлого, с господством обильных деталей. Великие проблемы еще слишком часто виднеются из тесной перспективы очами политика, как творящего художника. Сильно конструктивный элемент дает образы развития, так как быстрый, ясный взор необходимее в зените. Крутизна чувства вместо простого чувства. Речь вместо слова. За этим кроется разрозненность созерцания. Созерцание столь многих поэтов располагает одновременно не одной грезой; грезы вливаются во все и в озабоченную душу современника.

Среди немногих писателей, мыслящих последовательно и своеобразно законченно, — Томас Мани в своем роде может также претендовать на признание последовательности и законченности созерцания. — Леонард Франк их достиг с самого начала. Единство созерцания — связь между *да* и *нет*. Это не стремление к *нет* ради отрицания, не пристрастие к *да* ради утверждения. Это спайка борющихся сторон в человеке. Но так как внутренняя мерка, внутренняя страсть, внутреннее разложение и внутреннее построение служат миниатюрой всеобщего, и так как теза человеколюбия Франка

обратилась к современному, также к завтрашнему, т. е. к производительному, а не историческому обществу, то это — *политическое* творчество. Это первое политическое творчество в Германии со времен Шиллера и Бюхнера, первая у нас политическая эпоха. У России всегда было свое великое политическое творчество. Германия болела своей политической индифферентностью, или же оставалась чрез это сильной для нового рождения. Беспрепятственно поднималась линия такого созерцания к центральной форме. Между гладко подстриженной эстетизирующей литературой, с широкой немецкой живописью и философским расчленением, Леонард Франк издал политический манифест к человечеству. Это был творческий плакат, возведавший грядущую революцию. Пропаганда защиты человеческой личности, высокой идеи нового времени, идеи любви, несокрушимого образа мыслей истинного смысла (не того, которым теперь каждый украшает себя), общества без предрассудков. Если революция стремится помочь победе этой основной идеи, то идеалистическая, нравственная ее защита имеет своего поборника в Леонарде Франке, как она поднялась в Альберте Стеффене с любвеобильной книгой «Сивилла Марианна» над раздором народов, вынуждая человечество к благородству идей любви. Его имя называется рассветом сверхполитического немецкого творчества, вместе с тем подъемом к общечеловеческому и целебным ответом на доктринерство активистов.

VII

У всех у них наблюдается одна черта, связующая их крепче, чем кровь общей матери. Из традиционного немецкого созерцания и твердости они поднялись до фанатизма. Они признаются в этом во время бури. Они воспламенены детским стремлением к новым ритмам вещей. Их слова звучат всегда как возмущение и призыв. Им знакомо эхо в целом свете. Они стремятся из своих местностей в духовное братство человечества. Таким образом происходит инстинктивно уклон к революционно-политической идее. Они требуют сознательной политической мысли, в них таятся адекватные цели и чувства. В этом отношении Рене Шикеле является для них символом. Но они должны были остерегаться его выбирать решительным образом и провозвестником их пути. Его особый склад препятствует этому.

Итак, Рене Шикеле стоит между расами в другом положении, чем Генрих Манн. В каждом биении пульса смешивается новая кровь двух великих народностей; брожение не пришло еще к концу. В Шикеле расы распинались рядом поколений; он страдает под новым внешним ударом народов; как эльзасец он окружен внешними врагами, а внутренне с ними не сжился. Для него война народов есть плеть, сбрасывающая земные наросты для очищающей, абсолютной ясности духа. Над морем павших в бесчисленных войнах братьев он нагромождает новую войну, в которой требуется не телесная смерть, выставляется не разрушительная жестокость сил. Он разря-

жает революцию духа против бездушия, против бюргерского бесстрастия. Он настолько воспламененный борец, что неудача только подстрекает его к успеху, падение только поднимает к творческой воле. Он безудержный фанатик как в теснинах политики, так равно и в эфирных сферах искусств и духа. Всюду рассыпает он фразы, насыщенные горячей и обильной энергией. Он не упускает никогда наступательного положения. Он весь и всегда сосредоточен на усилии — через причудливый покров реальности добраться до космического нутра души.

Проза Шикеле отражает эту ревность духа в соответствии с его фанатизмом, не согласным на уступки. Она действует субъективно и современно. Вместе с разрушением действительности, как безучастного сооружения нашего земного взгляда, разрывает он также систематично общепринятые формы поэтического творчества. На банальный взгляд его произведения кажутся слишком отвлеченными. Он властно очищает их от второстепенных подробностей. Он расчлняет с неустанно последовательным анархизмом существующие буржуазные формы. Надвигается постоянное революционирование духа. Так он стремится в глубину, где лежит хаос. Так бросает он в царство эонов то, что было воздвигнуто человеческим чувством порядка, как техническое сооружение, построенное над собой с божескими правами в страхе и принуждении. Переход через разрушение художественного мира есть дорога к ясности — как бы говорит его философия. Я не могу согласиться с его противниками, что Шикеле и с ним молодое поколение не имеют чувства всеобщего, что у них

отсутствует великое германское свойство — «выход в бога, или в мир, или всеобщее» (Отто Флакс: «О молодой литературе», «Новое Обозрение», сентябрь 1915 года). И он, и они полны стремления к этому чувству всеобщего. Они задались целью разбить стены, отделяющие от бога, и взлететь в божественное царство. Стремление возникает всегда из несовершенства. Но в то время, как они разрывают последнюю завесу храма, они уже готовы вступить во святая святых. Где же иначе, чем здесь, в цели их жаркого искания лежит всеобщность — тлеющая искра которого в самой воле этого искания. И так как они шагают как по натянутому канату, начиная на известной высоте, которая ставит цель прямо перед глазами, то их может коснуться упрек, что им недостает подъема, что «великий выход в бога» вырастает не в незыблемое, а в убогое. Но такое убожество носит на себе сияющие знаки веры.

Уже в своей самой ранней книге «Чужестранец», еще совершеннее в женском утешителе «Бенкале» Рене Шикеле подтверждает свою зависимость от писателей этого направления. Он просеивает сквозь сито все многообразие и много-содержательность бытия и воспринимает его сущность не с эстетической жадой наслаждения, но скорее с чувством панического удовольствия. Ясно, что употребительный способ построения тезы и антитезы будет безропотно уничтожен. Шикеле начал живописать окружающий его мир простыми импрессионистскими средствами. Но исподволь он срывал леса и обнажал их настоящий остов. То ядро, о котором здесь говорится, которое покоится под корой реальностей, то чувственное, порывающееся из фан-

тазии и видения, выросло и засверкало сквозь покров и стену. Активное прекратилось. То, что в видении жизнеспособно, понятно само по себе,—заняло все пространство, не теряя однако следов земных понятий. Шикеле слишком поэт для того, чтобы совершить последнее освобождение, он эмпирический обломок, с запекшейся кровью жизни и человеческой любви. Только пишущий интеллектом мог разрезать пуповину между собою и миром. Таким был Карл Эйнштейн, когда он в «Бебукэне» освободился от чувства и произвел опыт чисто мозгового творчества.

Нигде нет такой зависимости от личности как в анархической ломке старых форм. Половинчатость, как и суррогат—были бы здесь медленной смертью. Шикеле мог отважиться на писпровержение, потому что у него было могущественное видение, потому что он мог противопоставить фразе этику, суровой субстанции — пылкую душу. Тогда как Эйнштейн показывает бездну, в которую недвижный интеллект сбрасывает честолюбца, презирающего горячую кровь.

VIII

Две полярно противоположные фигуры поясняют общую картину, если только не являются решающими. Остается еще поговорить о Карле Штеригейме и Густаве Меёринке.

Когда молодой писатель стремится через проволоочные заграждения мира и человечества и в сомнении возвращается к такой же всемогущей запутанности, чтобы ее разрушить ради высших ценностей, то натывается на Штеригейма, со злорадством выступающего крестовым походом. Штеригейм изображает достойного смеха титанида, повелевающего сегодня

миром, в бюргерском облике. У этого странного сарацина он отнимает оружие и панцырь, пояс и победный крик и в таком виде выставляет его без жалости на показ. И лоскутья этой ошпаренной кожи пылают под дикой краской стыда. Правда, Штернгейм перенес редент своего драматического разоблачения бюргера и лавочника и в свою новеллистику; теми же средствами, что и в драме, ломает он ему цепко сжатые кулаки, обхватывающие ядовитые эссенции. Но сконцентрировав весь свет на этой центральной фигуре и устранив все второстепенные рефлексы, он быстро сложил образ своей новеллы. Нутро бюргера острым оком приведено в замешательство без действительного развития, узкое, простое, грубое. На поверхности появляется правдивое выражение душевных движений. Разоблачается трусливая цель, которой служит всеобщая лживость. Дерзкая заносчивость технических уверток, наживы, спекуляции, денег, роскоши — совершенно просто обнажается или освещается в своих разлагающихся эффектах. Но всегда против бездушия бюргерской души закипает беспощадная борьба. Борьба против того, что человек предоставил власть над собою вещам, вместо того, чтобы повелевать ими — что он стал игрушкой мелких подчиненных сил вместо того, чтобы предписывать им веления своего духа и сердца, — в этом заключительное слово Штернгейма. Его борьба разрешается ненавистью. Но если она вытекает из насмешки, бездонного скепсиса, горечи и добела раскаленной прони, — то божественное с его первобытной жадой веет сквозь его быстрое дыхание во всем, где может быть — нет, наверно — есть дух в его магическом воплощении.

Некоторым подобные этические усилия Штернгейма служили помехой и в том числе молодым писателям, сконцентрированная твердость его стиля обогнала всякий синтаксис и разбила железными молотами его иступления всякую избитую форму. (Керр: «Либермани прекрасно говорит: «рисовать -- значит опускать ненужное». Хорошо, но пропуски Карла Штернгейма не есть рисование. Суть в том, что именно опущено»). Штернгейм оставляет только голую теорию, — как теоретик формы, стилист, который мог бы вступить в новую эру. Он выкрикнул апостольский призыв: «Долой метафоры!» в литературных загородах и рудниках.

И тем не менее, видаясь все глубже во все тонкости метафор, он присваивает себе зависимость, против которой он неистовствовал, обличая. Однако он пропускает лишь то, что не существенно. Сквозь его произведения стоит пробраться хотя бы и с трудом, потому что конец хорош, если даже он и скрывается за причудливыми разрастаниями.

Антитеза «Штернгейм — Мейринк» легко уяснима: Штернгейм выражает собой конкретное. Он разбивает старые унаследованные образы, тощий корпус с неподвижными укреплениями. Все высказано. Только метафизический остаток должен быть осознан. Мейринк разрушает высокий колокол мистического неба, стесняющий нам знание и желание. Он проникает прямо в самую сердцевину абстрактного. И он должен толкнуться на путь, на котором Штернгейм строит, потому что расходятся не их цели, а только дороги.

Вспоминается великий образ Хидгера Грюна в «Зеленом лице». Он завершает духовность Мейринка, в которой кульминационный символ его творчества. Образно выдается

его структура над целым произведением, как массивный продукт бесчисленных легенд и культов, не искаженный их тенденциями, потому что в нем все смешалось, без преобладания (каббала, буддистская, египетская мистика), — так мир сверхчувственного не делает более различий. Взятый отовсюду, этот образ имеет и, может быть, составляет душу всего или, по меньшей мере, составляет (вместе с Гёте) «свое бытие, мыслимое в действии»; этот невидимо видный образ с желтовато-оливковой маской подобен лицам древних, он блистает в черно-зеленом золоте (зеленый цвет, говорит Мейринк, не настоящий цвет; он состоит из смешения синего и желтого. «Узнай из этого примера, что когда он тебе попадется навстречу, как человек с зеленым лицом, его, настоящее лицо, несмотря на это, никогда не будет открыто») и покрыт черной повязкой. Только избранным этот образ покровительствует; он переходит из вчерашнего дня в завтрашний, погружаясь сначала в неизведанное счастье. Пит-нер Грюн означает: — головное существо, духовную мощь недействительного, собрание того, что человеческая мечта высосала из сверхчувственного, и двигательный центр всей магии. Поэтому — что нарушает неподвижность его вечного существования — он может вести чистых к свободе, ищущих — к логосу. Ни единый показательный пример не удовлетворяет Мейринка. Он ставит целый мир в стократное преломление лучей своей чечевицы.

Из рембрандтовской тени блещет мистическая жажда: бедные обитатели, сапожники, виноторговцы, восторженные женщины, украшенные библейскими именами, ожидают рождения богочеловека. Как их, так и другой круг,

в котором острота экстаза смягчена скепсисом и покорностью, объединяет желание: «научиться видеть милые старые формы новыми глазами вместо того, чтобы видеть новые формы старыми глазами». Познание не есть еще новизна. Все сущности не утрачиваются и возвращаются назад; их закваской является изнутри исходящее, новое слово — «великое внутреннее». В довершение последовательности исполняется судьба Фортуната Гаубериссера и его возлюбленной, которые поражены острым горем: надо выплакать старые глаза прежде, чем можно будет смотреть с улыбкой на старый мир новыми глазами. Рецент этой победы следующий: вначале идет бодрствование, полное напряжение чистой воли. Пробужденные обновляются: у них нет ничего общего с царством мертвых, они не духи, их цель — «вечное бытие», если только великое внутреннее сможет вести их на последнюю высоту, по людскому мнению, через телесную и духовную смерть и бурю Гоморры, которая расщеплет под ними землю.

Хидгер Грюн бросает судьбы своих героев во все области: метафизика перекрещивается с действительным состоянием; между ними нет границ, также нет никакого разрешения затруднений, никакого опыта, чтобы кислотой действительного совершить реакцию. Понятия остаются именно там, куда они привязаны по странности железного кольца, ощутимые лишь для сверхъмирического одиночества Мейринка. Неоспоримое величие лежит в способах изображения: в футуристической игре (конкретного и абстрактного, глубокого сна и яркого солнца), которая скользит по поверхности и вдруг открывает глубину, не

заботясь об эффекте и настроении. Трансцендентные понятия восстают настолько телесно что никакой серьезный человек не может их избежать, и каждый, сомневающийся в действительности своего собственного существования, переживает духовное перерождение. Надо преодолеть тему и принять ее за то, какова она в действительности: с новым материалом огромное переживание мудрого человека, который стремится поделиться им при помощи слов, но легко терпит крушение из-за недостаточности нашего восприятия.

IX

Многие разряжают с благородным усилием горячую возбужденность своих видений. Многие творят из духа. И некоторые из них перешли за телесную границу мечты. Кафка, чья прекрасная сила заключается в том, что он целиком переживает содержание чувства или мгновения, облек духовным сумраком ту полную сладость или полную горечь, какая бывает перед смертью. Для Готфрида Бенна метафизика давным давно осуществленный, не удержанный, но доказанный мир, параллельный нашей действительности. Он относится к миру с ясностью, доходящей до грубости. Он отождествляет себя с нею. Бенн становится сам метафизическим элементом, отнимающим у реальности ее цвет и язык. Посюстороннее и потустороннее он сводит к неслышанному экспрессионизму. Обрывки старого света разлетаются у него из рук, чтобы (здесь открывается отрицательная сторона производительности Бенна) в ломаных поверхностях указать полосы повизны. В этом образе, который сам бог сотворил из вулканической глины, кроется грозное, сильное,

схватывающее микрокосм непогрешимого, т. е. автора, который предчувствовал уже первым инстинктом конечные взаимодействия.

Альфред Волькенштейн также исполнен созерцания, знания, свежести внутреннего взгляда и полной ясности над путаницей чувств. Его душа является построительным элементом его новелл; в изобретении он не укрывается в складках своего наружного плаща. Пауль Адлер проникнут религиозными веяниями. Может быть, он глубже всех понял время и обрисовал его с великой простотой своего сердца в прямых линиях. Ему подобен Макс Губер среди эссеистов. В борьбе за новую форму и новую мысль они оба освободились от сухой традиции, осветили сиянием своего света сущность и наполнили кровью и цветом, краской и творчеством свои призывные гимны.

Этот опыт есть обренок, вырвавший мгновение из его корней. Он записывает стремление, горящее пламенем священного огня воли, и принимает участие в необходимом обновлении. Могут быть другие критические установки, которые придут к отрицательным результатам. Но если при этом будет исключено сочувствие, тогда оценка отступает назад, к объективности, судящей по законам исторической критики. Не надо забывать, что экспрессионистическое движение основывается на высшем созерцании, которое находит свое оправдание в струнах субъективного чувства.

Перевела с немецкого

И. Макушева

IV

ЮЛИУС БАБ

ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ ДРАМА

Я буду говорить об экспрессионистской драме. Повод к тому — постановка во Франкфуртском драматическом театре драмы Корнфельда «Обольщение». На этом произведении в качестве примера удобно сконцентрировать внимание. То, чего ищут, что пробуют осуществить наши молодые поэты, чувствующие себя «экспрессионистами», — слишком отлично от всего, что до сих пор привыкли искать, чего до сих пор добивались на сцене; и потому посредничество между поэтом и публикою не является совсем излишним. Конечно, непосредственное воздействие произведения искусства не может быть заменено словом посредника. Но оно в состоянии устранить некоторые недоразумения, препятствующие непосредственному воздействию творческой силы поэта. В произведениях, созданных этим молодым поколением, быть может, не разглядят того, что поэт умышленно не выставил напоказ. За недосмотр примут то, что введено поэтом совершенно сознательно, с определенным намерением. Комментарии облегчат более быстрое понимание замыслов произведения.

Начнем с выяснения самого термина. Что хочет сказать молодежь, называя себя «экспрессионистами»? Слово

заимствовано из области изобразительных искусств. Главные немецких импрессионистов, Макс Либерману, как-раз недавно исполнилось семьдесят лет, и те почести, какие выпали ему на долю, показали, что это искусство держало полную победу, завоевало себе общее признание. Для предыдущего поколения импрессионизм был целой революцией. Новое, пришедшее с ним в мир, разбило вдребезги господствовавшее до того представление о «правильной» картине. Это понятие неколебимо устанавливалось определенными представлениями, принципами и идеями, которые якобы вытекали с неизбежностью из самого существа живописи, даже вообще — из представления о мире. Против этого и восстал импрессионизм. Он не желал писать предмет непременно таким, каким он будто бы обязательно должен представляться, в силу таких-то определенных принципов. Он видел предмет погруженным во всегда меняющуюся атмосферу, видел этот предмет каждый день, каждый час иным. Он отрицал, будто существуют для глаза какие-то предметы «в себе» — люди, животные, деревья. Существуют лишь явления природы, всегда по-новому освещенные. И перед импрессионизмом встала задача: собрать всю полноту этих явлений. Он писал предметы в том их мгновенном облике, какой действительно видел. Это новое художественное устремление импрессионизма отнюдь не было новшеством только техническим, — оно было продуктом внутреннего настроения эпохи. Всякая художественная форма ценна и может надеяться на то, чтобы утвердить себя, лишь в том случае, если имеет известное внутреннее значение, если в ней выражается какой-нибудь новый крупный поворот в развивающемся мирозерцании.

IV

ЮЛИУС БАБ

ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ ДРАМА

Импрессионистская живопись свидетельствовала о том, что человечество, потрясенное великими катастрофами, с громадной силой и совсем по-новому поняло свою зависимость от внешнего мира, что оно утратило свою наивную веру в то, будто оно владычествует над ним, оно ощущало себя, со всеми своими взглядами и чувствами, лишь как результат мировых сил. Импрессионизм, это — выражение зависимости человека от внешнего мира.

Живопись импрессионизма соответствовало в то время и литературное течение, которое окрещено именем «натурализм». Выражение это чрезвычайно нечетливо, оно объединяет и очевидность и бессмыслицу. Оно могло значить: назад к природе! Искусство могут творить лишь живые люди, черпающие из первоисточника жизни, из «природы», но оно недоступно тем культурным существам, которые создают произведения искусства лишь потому, что уже до них существовали и творили славные мастера. С другой стороны, «натурализм» — близорукая и ложная теория, мнившая, что можно творить искусство подражанием внешней природе. Но самый глубокий и животворящий смысл понятия был очень близок к тому, что в живописи обозначалось как импрессионизм: поэт хочет выразить то настроенье, при котором человек является лишь несвободным, подчиненным природе явлением. Таков был смысл «натурализма», и за ним крылось новое мирозерцание.

Положение поэта-натуралиста особенно трудно в драме. Драма рождается из восторга поэта перед человеком. Раз поэт решается не изливать непосредственно свое чувство в стихотворении, раз он отрекается от отчетливых средств

повествователя и целиком скрывает себя за зрелищем действительно борющихся людей, — это объяснимо лишь тем, что поэт полон безграничного восторга перед человеком, что он не может глубоко и чисто пережить в себе бога иначе, как через образ человека. Таков смысл драмы, и этим должно жить драматическое искусство. Натуралистическому миро-созерцанию, конечно, до крайности трудно притти к этому, так как натурализм отрицает живую самостоятельную силу человека. Для него человек — результат сил, действующих на него извне. И если тем не менее натурализм не остался бесплодным для немецкой драмы, этим она обязана гению одного человека, нашедшего технические средства извлечь из натурализма идею драмы. Гению Гергардта Гауптмана обязаны мы тем, что из элементов как-будто непримиримых была создана драма. Гергардт Гауптман сумел показать на сцене всемогущую природу человека, который несвободен, который в своей речи, в своем диалекте многообразно отражает внешний мир и который, при всем том, умеет дать высшее драматическое потрясение: для Гауптмана это натуралистическое переживание осталось лишь путем к цели, лишь средством произвести впечатление; то, что остается от человека, за вычетом среды, всего всемогущества природы, составляет зерно и смысл гауптмановских произведений. Невыразимыми страданиями изъе-млет он из человека все «внешнее», и в том, что затем остается, сказывается божественное всемогущество души. Такова трагедия Гауптмана, таков путь, найденный им к драме, правда, лишь к драме совершенно пассивной, где нет места «герою». Вера Гауптмана, возвышающая его творчество, заключается в том,

12
что очищение человека от всего внешнего через страдание высвобождает его душевную сущность.

Этот натурализм через гений одного поэта нашел подходящий путь к драме. Натурализм, облеченный в новые одежды и идеально заостренный, стал так называемым неоромантизмом. Неоромантизм по-венски, по-австрийски повторяет то, что натурализм сказал по-северогермански, по-берлински, то же жизнечувствование, только в более мягких тонах, в более нежных формах, облеченное в исторические одежды и музыку. Самым выдающимся поэтом этого направления был Гуго фон Гофмансталь, и его стремление к драме полно неизмеримой прелести, но и бездонной безнадежности. Его ранние произведения для сцены — почти лирика: стихи, проникнутые нигилистической меланхолией, разбиты на роли. Вся его «Электра» — не что иное, как крик отчаяния человека, который очень хотел бы верить в действие, но не может. После ряда таких напрасных усилий Гофмансталь обратился, наконец, к опере, стал создавать тексты, которые получали некоторое оправдание лишь через музыку. И в самом деле, поэт неоромантик не мог дать ничего, кроме лирики. Тот душевный остаток, то божеское, что всегда остается у Гергардта Гауптмана, уже совершенно не существует для Гофмансталя. Для него люди — «только плутня, прозрачным окутанная покровом». Такие слова отчаяния часто и охотно повторяют его герои. Нет у него никакой уверенности, что если вычесть все впечатления, от человека может остаться еще что-то. И у него не было уже никакого пути для создания живого человека. Так из неоромантизма и не выросло никакой драмы. С эпигонами Гофмансталя, более его бедными

чувствами и более пристрастными к внешнему, можно угнетающе-быстро вернуться назад к тем до-натуралистическим стихотворным поделкам, которые силились сотворить драму путем перестановки благородных шиллеровских персонажей и перегрупуировки шекспировских сцен.

Само собою понятно, что из такого положения выросла напряженная потребность — попытаться оплодотворить драматическое искусство каким-то новым духом. И уже давно зашевелились в Германии силы, противоборствующие натуралистическому или неоромантическому импрессионизму. Эти силы с чрезвычайной энергиею стремятся овладеть и драмою. Именно это направление и именуют экспрессионизмом. Воля к художественному творчеству, черпающему формы исключительно из души художника, искусство, живущее верою, что человеку присущи тайные силы и лишь они творят мир, — это и есть содержание экспрессионизма.

Экспрессионизм не является всецело созданием наиболее юных: были у него предшественники. К этой начальной истории экспрессионизма, может быть, нужно отнести этические и идеалистические устремления неоклассицизма (Пауль Эрст) и уж наверное — громадное влияние великого шведского монмана Августа Стриндберга. Самым же сильным и наиболее одаренным представителем предпоследнего немецкого поколения был Франк Ведекинд. Он создал произведения, явно запечатленные антиимпрессионизмом, антинатурализмом. В его первенце — «Пробуждении весны» — находим мы формы, заставляющие вспомнить о величайшем драматическом гении, какого когда-либо знала Германия, — о Георге Бюхнере. Люди тут ни в коем случае не создания

среды, но силовые центры. Отсюда темп пьесы, торжественность сценической речи, внезапное оживление драматической энергии, бурность движения. Конечно, в этих первых драматических произведениях уже были видны и границы, положенные искусству Ведекинда. Для Ведекинда человек — целиком продукт материальной природы. Ведекинд изображает человека, который хочет раскрыть свои телесные силы прежде всего как представитель определенного пола, он — «подлинное красивое животное». Страдания этого человека Ведекинд неоднократно изображал с чрезвычайной энергией. И хотя он хочет показать, что человека нужно понимать лишь материалистически, что нет в нем никаких иных сил и потребностей, кроме телесных, что все иное — только «бесплотная» фраза, — он в то же время с нескончаемыми вариациями жалуется на то, что не замечают духовной серьезности, идеальной правильности этой его тезы и принимают его за какого-то шута. Это смешное противоречие разрушает всю драматургию Ведекинда, и она постепенно опускается до формулирования его чрезвычайно ограниченных идей. В нем был сильный экспрессионист, но узость того, что он узнал о человеке, позволила ему давать лишь сухие и все более жалкие повторения одной и той же темы. Безгранична только душа, только она одна способна воспринимать и выражать бесконечное. Плодотворное крупное произведение не могло быть сотворено таким поэтом, как Ведекинд.

В современном драматическом творчестве есть явления, весьма с Ведекиндом схожие. Родственный случай представляет рейнский поэт Герберт Эйленберг. Он, несомненно, сентиментальнее, разбросаннее и менее широкого полета, чем Веде-

кинд, но герои Эйленберга также — центры физической силы, желающей владычествовать над миром. Они такие же дикие, такой же чувственной грузности, как создания Ведекинда. Постоянным главным персонажем Эйленберга является «дикий человек», желающий навязать свою волю миру. В произведениях Эйленберга нет столкновения активных волей, — только глухая стена, и об нее всегда колотится единственный подлинный человек. Потому его произведения отличаются неподвижностью; после второго действия всякое движение в них останавливается. И они рассыпаются фантастически — потешными, вздорными погремушками.

Материалистический экспрессионист, экспрессионист, который духовного человека принимает и изображает лишь как некое фантастическое пугало, неизбежно обречен всегда упирается в гротеск. Гротеск нашел свое наиболее острое выражение в другом поэте, который безучастно смотрит на эту борьбу, который, в отличие от Ведекинда и Эйленбурга, не вкладывает себя в свои буйные персонажи. Это автор комедий Карл Штернгейм. И его блестящие, как лед холодные комедии — произведения экспрессионистические. Голодающие пролетарии, в роде Шиппелле, которые хотят выбраться вверх, в буржуазию, кажущуюся им столь великолепной, буржуазные снобы, пробивающиеся в аристократические сферы, люди, желающие участвовать во внешних благах жизни и добывающиеся этого лишь грубою силой, — вот штернгеймовские «герои». Этот холодный, насмешливый материализм Штернгейма, конечно, еще ограниченнее в своих выразительных возможностях, чем неистово-страстный материализм Ведекинда.

Вот чем до последних четырех — пяти лет располагала молодая Германия в качестве «экспрессионистской драмы».

Но сейчас существует новое, то искусство, разобраться в котором и составляет, собственно, нашу задачу. Поднимается поколение, которое могло бы развить в этом направлении совсем новые силы. Самые юные хотят нам показать, что в человеке живут силы, каких нет ни в одном животном, силы, которым нет имени, силы, для обозначения которых создано нами слово «душа». Молодой поэт, с которым мы недавно встретились на сцене, Пауль Корнфельд, так формулирует основные идеи этого нового экспрессионизма:

«Если человек — центр мира, то он имеет такое значение не в силу своих талантов, а лишь потому, что он — зеркало и тень предвечного, что он, хотя и рожденный на земле, все-таки — носитель божественного начала. Душа его — сосуд мудрости и любви, сосуд совести, доброты и знания, веры, благочестия и познания добра, источник бесконечных бурь и бесконечного покоя. Характер человека — пристанище для тысячи различных качеств: для мудрости и лукавства, для добродушия и гуманности, для упрямства и зависти, для привязанности и отвращения, пристанище для тысячи качеств и их проявлений. Бывают люди совершенно законченные, совершенные образцы таких-то качеств, в них душа и характер счастливым образом слиты в одно, в них характер есть подлинная форма души и вместе как бы более юный ее друг, немногим больше, чем ее тень, за которой он неотлучно следует. И есть другие

люди, которые не одарены такою гармонией души и характера потому ли, что не хватает им для того вдумчивости и разумения, или еще по каким-либо иным причинам. Об этих последних людях можно бы сказать: их характер был ошибкой. Задача такого человека, раз он хочет усовершенствовать себя в границах своей природы, — добиться этой гармонии. (И дело подлинного знатока людей — угадать божественное, собственно пчеловеческое, в запутанном лабиринте чужого характера. (Равным образом дело самопознания — в том, чтобы не искать и анализировать сложности преходящего, но осознать то, что в нас невременное и таким образом переживать в себе высшее вместо того, чтобы разглядывать низшее. Потому что не хотим мы погибнуть в тине характера, не хотим затеряться в хаосе случайных особенностей и их судорог, но хотим твердо знать, что в иные священные часы наша внешняя оболочка с нас спадает, и проступает вперед более святое.)

Предоставим будням иметь характер, но в лучшие часы будем лишь душами. Потому что душа — от неба, характер же слишком от земли.

Психология говорит о существе человека столь же мало, как анатомия».

Это чувство человека, силы, дремлющей в человеке, и должно быть исходной точкой драматического действия. То божеское зерно человеческой природы, которое у Гауптмана — «последний остаток судьбы», тут ставится в самом начале, оно должно быть исходной точкой. В одном юношеском произведении Корнфельд изобразил это основное чувство драматурга очень юмористически. Произ-

ведение озаглавлено: «Разбойники, или каждый — кузнец своего счастья». Разбойники проникают в лавку редкостей, хозяйка которой — ведьма. Они похищают вздох беременной женщины, слезы доброй матери, злые взгляды человека, удрученного мировую скорбью. Приехал американский миллиардер, который очень хотел бы иметь все эти ему недостающие свойства, и нанимает шайку разбойников. Но ведьма посылает вора́м в догонку свое проклятие: то, что они украли, вселится в них самих. Так и случается. Один из разбойников вдруг начинает о всех сокрушаться, вздыхает как мать, другой начинает на все смотреть глазами мрачного разочарования, старая разбойница всхлипывает и плачет как дитя. Свойства душевного порядка проникающие в тело разбойников ясно показывают, что они — подлинно силы, правящие людьми. Но есть среди них еще четвертый; он пошел в разбойники лишь потому, что без памяти влюблен в одну женщину и хочет произвести на нее впечатление. Этот не украл себе никакого душевного свойства, потому что весь он наполнен любовью, в ней воплощается для него все другое. Он — поэт с самым будничным именем Ганс Шмидт, и с детской беспомощностью выражается так: «Бессилен я прекрасное вместить, прекрасное так грандиозно! Одно лишь знаю: теперь я ненавидеть больше не могу!». Так как мы в царстве сказки, эта сила любви Ганса Шмидта разливается по всей сцене. И когда дело доходит до суда над разбойниками, благодаря силе любви всех оправдывают, в судьи, обвиняемые, полицейские, прокуроры, судомойки — все обнимаются. Правда, так действует душевная сила только в сказке — в мире,

в котором все гармонично и который не похож — на наш реальный мир.

Если человек, подобный Гансу Шмидту, с такой безграничной потребностью любить и обнимать весь мир, будет помещен в условия нашей действительности, много горького придется ему пережить. Таков Биттерлих («горький») — герой корнфельдовской трагедии «Обольщение», о которой упоминалось в самом начале. Он — человек такой же породы, человек беспредельного стремления к любви. «Я всего хочу, но оеуществляется лишь одно», говорит он. И он выражает предельную тоску юного, полно чувствующего человека: тоску Вертера и Карла Моора. Мука никогда не достижимого осуществления томит и терзает этого Биттерлиха. «Тоска, несбыточные желания, осуществления, в которых только разочарование, вечное искание, в котором ничего не находишь, или находишь там, где находить не хотел, — все это поднимает мою ненависть, и все-таки она всегда готова обратиться в объятия мира», говорит Биттерлих. «Временем, в котором гряда золота ценится выше весеннего дня, — миром, в котором люди — не люди и не звери, не реальность, но и не мечта, — всем этим слишком удручено мое сердце». Биттерлиха приводит в отчаяние мир, лишенный духовности, т. е. существование филистера. Он душит некоего Иосифа, который «ничего ему не сделал», только потому, что видит в нем олицетворение филистера. И этот филистер для него — дьявол. Страстный человек, творящий злое, еще не самое худшее. У всех великих поэтов и мыслителей было такое чувство, что самое страшное в мире — человек без чувств,

неверующий, лишенный страстей, только целесообразно корректный, неподвижный. «Всегда оставаясь одинаковым, я — раб. Самодовольный и ленивый, я принадлежу дьяволу». Когда отпадает от меня все движущее, все страстное, все тоскующее, — во мне не остается ничего человеко-божеского.

Как-то Геббель высказал следующую парадоксальную, но глубоко серьезную мысль: «Не знаю, кто больше заслуживает смертной казни: убивший ли по страсти, или тот, кто остается холодным при чтении Шекспира». Холодное — вот содержание понятия «зло» для человека пламенного, сострадающего, наделенного силою любви; вот содержание «чорта». Корнфельд посвятил своему Иосифу особый очерк — «Чорт», в котором изображает его как корректного банковского служащего. «Он носит светлые гамашы и желтые перчатки, жемчужину в черном шелковом галстуке и по воскресеньям — смокинг. Его сила — гипнотического характера. Иногда он поглубже усаживается в кресло, закидывает ногу на ногу, и при этом виден шелковый носок в лиловую и желтую полоску и завязки кальсон, засовывает обе руки в карман панталон и позвякивает там деньгами. В таком положении он непобедим. Как-то раз я застал его в такой позе. Я высказал мысль, не хочет ли бог, через все несчетные события земной жизни, нас окружающие, испытать, можем ли мы, — им наперекор, их побеждая, — отдать себя единственно важному и единственно серьезному — метафизическому. На это он ответил: «Нет, дорогой мой, важно одно — сделаться приличным человеком. И важно лишь, чтобы ты стал серьезным человеком. Ведь мы

живем на земле только один раз; прежде всего мы должны исполнить свой долг — преуспеть в этой жизни». И во время этих немногих его слов, даже с первых же слов, наступил гипноз: потому что пока говорил я, некоторые все-таки сочувственно кивали головой, другие прислушивались, но едва заговорил он, все признали, что правда на его стороне, и сердито качали головами по моему адресу».

Таков чорт Корнфельда, и такого человека, такого Иосифа душит Биттерлих как алчное воплощение всей пошлости, всей низменности мира. Душит его и идет в тюрьму, полагая, что так осуществляет сокровенную цель своей жизни. Ему дорога печаль одиночества: «лишь во тьме постигаем мы свет». А затем дает все-таки «оболстить» себя страстной преданностью девушки, — Рут еще раз возвращается в жизнь, еще раз идет в мир, с ребяческим увлечением приветствует его на деревенском празднике в Оксендорфе, но снова попадает в сети врагов, «холодных», борется и под конец гибнет. «Зачем я не остался мудрым», говорит он в финале, «т. е. зачем я не остался там, где мое настоящее место, в моей темнице, в моем уединении, — я, которому нет места в подлинном мире».

Какими средствами изображено такое действие? Вот в чем для нас основной вопрос. Форма, своеобразие, ценность драматического произведения всегда определяются лишь практическими средствами, при помощи которых поэт заставляет свои образы говорить и действовать перед нами. Экспрессионистские средства Корнфельда прежде всего заключаются в том, что он ни в коем случае не позволяет людям говорить так, как они говорили бы в действитель-

ности: сдержанно, застенчиво, инсказательно, запинаясь, пища слов. Напротив, самые сокровенные чувства этих людей вырываются наружу с такою откровенностью, с такою четкостью, какие в обычной жизни были бы невозможны. Человек только-что увидел филистера и восклицает: «какой ты пошляк». Другой слышит, как с уст тюремщика сорвалось доброе слово, и уже говорит ему: «Приди, обними меня».

Эта лишенная переходов стремительность в выражении чувства — одна из самых характерных черт такой речи. А другая характерная черта — духовно и музыкально отчетливая ритмическая расчлененность. Диалог обращается в дуэт двух душ. Так прежде и сильнее всего — в обольщении Рут Биттерлихом. И из такой речи, непосредственной и музыкальной речи душ, — конечно, рождаются образы не от этого реального мира, но от мира чистых духов. Характерно для этого стиля, что явь непосредственно переходит в сон, что в общение с людьми живыми могут в любой момент вступить и образы, принадлежащие лишь миру сновидений. Так случается в тюрьме, где Биттерлих грезит о своих прежних возлюбленных, — и вот они уже приходят, — вот они уже здесь. Потому что все эти люди блуждают по сцене только как души. Величайший поэт, когда-либо толковавший о человеческих душах, конечно — не по-экспрессионистски, но по-гауптмановски, с христианским страданием, — на мой взгляд, русский писатель Достоевский. Ему принадлежат потрясающие слова, которые здесь могут многое уяснить: в романе «Идиот» кто-то говорит герою дурное о ближнем его. На это «идиот», князь, Христос, отвечает: «Все, что вы говорите, правда и потому —

несправедливость». В этих словах выражено признание, что всякая очевидная правда далеко отстает от незримого зерна божеской силы, живущей в каждом человеке и образующей его последнюю ценность. «Справедливость» же — самое внутреннее постижение божественной природы. Вот то, за что идет борьба в этих произведениях: степень любви, степень, в какой люди участвуют в любви, в чувстве к себе подобным, к животным, ко всему внешнему миру, — лишь одна эта степень определяет их цену, их сущность, их своеобразие. Так представлены в творениях Корнфельда ступени, где разместились люди на их пути к богу. Абсолютно мужское ощущение мира у Биттерлиха; равносильное, но лишь пассивное, женское ощущение у Рут; мать, являющая лишь олицетворение поразительной силы материнства: любовь богатая, но сосредоточенная лишь на одном, на сыне. Она стоит «у каждой двери», за которой решается судьба ее ребенка. Она мешает его гибели и преизбытком своей заботы о нем его губит. Она — земля и то, что не отпускает его от земли. Луиза, девушка, в которой тоска по любви, но нет никогда мужества дать волю своему чувству: «мое ленивое сердце всегда опаздывает». Далее — Иосиф, о котором я уже говорил и который — только «чорт». Наконец, Мария, девушка узкого эгоизма и узкой правды, которой Биттерлих говорит: «Какая ты пошлая». — Таковы эти люди. «Человек, прояви свое подлинное существо», не мудрый Силезиус. И еще: «Не мчись за моря за остроумием и мудростью, достоинство души родится лишь из души». Вот основная задача, какую поставил себе этот поэт: рисовать людей в их существенности, обнаруживать ясно достоин-

ства души. Не подлинных людей выводит он, но основные образы души, — людей, определяемых их местом на лестнице божеской любви. Их родина, говорит сам Корнфельд, — не на земле, но во всем. Словом, они — типы, но не типы, характеризованные мелко мещански и морально, — они характеризованы метафизически, они — типы религиозного порядка. Таков по Корнфельду смысл экспрессионизма.

Теперь и без дальнейших пояснений ясно, — такого рода устремление к драме в одинаковой мере включает в себе и плодотворное, и опасное. Чрез то, что выведены подобные силы души в их чистом виде, становится возможной большая драма: борьба, битва духов. Снова возвращается в мир значительность: человек уже не «слепая случайность», он — великая, бесконечная сила, из которой может родиться его судьба. В смысле образования формы, требуемой театром, экспрессионизм создает таким образом большие возможности. С другой стороны, нельзя не видеть наличности и серьезной опасности. Опасность в том, что эти большие, с значительными чертами образы окажутся слишком утонченными, слишком субъективными, слишком отвлеченными, слишком лиричными. Говоря словами самого Корнфельда, — в искусстве дело идет не о «формулирующем постулате», но о «формулировании постулата». «Существо искусства — творчество образов», существо драмы — сотворенный, как образ, человек. Конечно, его тело должен пропикать высший свет, — но самое тело должно убеждать. Отвлеченный, вольно пылающий свет — в лучшем случае, лирика, в худшем — болтовня. ✓ Чудо драматического искусства начинается тогда, когда внутренние силы так пропи-

кают материю, что мы становимся ясновидцами. Чудо каждого искусства в том, что в теле вдруг начинает светить высшее, духовное.

Потому выражение души должно проступать сквозь образ, а не являться в абсолютности. Вот та большая опасность, которая противостоит большому преимуществу, заключенному в экспрессионистском чувствовании жизни.

Это преимущество и эта опасность присущи отнюдь не только Корнфельду, мы находим их равным образом и у всех без исключения экспрессионистских поэтов. Чувствуем мы это и у Газенклевера, чей темперамент, еще никак не упорядоченный, морально - революционный, всегда грозит драматически выродиться в театральную риторику. Другой поэт, Цофф, изображает «Тюрьму и Освобождение» — изображает бурный водоворот человеческих страстей. Приходят на память слова Корнфельда: «Таким образом, человек тут (в большой драме) — лишь дух и душа, и потому эти большие образы заключают в себе нечто неистовое». Но опасность как-раз в том, что экспрессионисты дают не столько образы, сколько это неистовство.

Как-только мы перестаем чувствовать всюду основную форму жизни, — большие жесты превращаются в карикатуру. Даже в самом сильном движении не должна совсем исчезать естественная тяжесть. В этом искусстве, как и в каждом, — задача состоит в том, чтобы найти равновесие между материей и духом. К такой точке равновесия, пожалуй, ближе всего среди стремящегося к новой драме молодого поколения — Арнольд Цвейг в своей пьесе «Ритуальное убийство в Венгрии», имеющей и другое название: «Послание Семаеля».

Пьеса с силою разворачивается в бурных сценах, полных трепета жизни, но в эти сцены вплетены другие, в которых Семаель ведет диалог с светлым духом мира. Сцены божественные вырастают из земных—подобно тому, как облака образуются из паров, поднимающихся из жизни. Это соседство духа и плоти еще не дает, конечно, совершенного разрешения задачи, но в таком внутреннем содержании реальных сцен, в напряжении духовного начала уже заключен все-таки большой шаг по направлению к цели, во всяком случае—яркий пример всего того, к чему стремятся, чего добиваются в этом направлении.

Равным образом отнюдь не случайность, что Арнольд Цвейг, этот до сих пор наиболее удачливый и наиболее в себе уверенный из экспрессионистов, так сильно напоминает того поэта, который был уже выше мною назван, Георга Бюхнера, немецкого драматурга 1835 г. Этот умерший в двадцатипятилетнем возрасте юноша, несомненно, — крупнейший гений, какого когда-либо знало германское драматическое искусство. Только теперь оказал он свое влияние. Современное молодое поколение чувствует, что оно имело в нем своего предтечу. Оно призывает его как свидетеля и как классический образец, оно посвящает свои произведения его памяти. Театры теперь, через восемьдесят лет, начинают ставить его драмы. Бюхнер в своей первой драме «Смерть Дантона» изобразил судьбу революционера, который не в силах более выносить этот мир ненасытной борьбы и падает под тяжестью слишком обремененной души. Выразить эту ярость мира и еще большую силу души может только предельная сила слова, которая

в свой черед есть непреходящий показатель душевной полноты. Когда к услугам человека такое чрезвычайное обилие картин, как это было у Бюхнера, то этим может измеряться его внутреннее богатство. «И все-таки хотел бы я умереть иначе, совсем без усилий, вот как падает звезда, как затихает звук, сам давая себе смертельный поцелуй, как луч света хоронит себя в ясных волнах. Точно слезы сверкающие, прорывают звезды темноту ночи, — великая должна быть скорбь в оке, из которого они упали».

Человек, выражающий такую душу, может иметь в своем распоряжении весь мир. И Бюхнер после этой великой арии страдания создал комедию, пьесу о «Леонсе и Лене». Пьесу такой чрезвычайной ясности, свободы и красоты, равной которой нет еще на немецком языке. В этом серебряном произведении — опасная веселость, вырастающая из знания самой страшной серьезности. Наконец, Бюхнер оставил отрывок, представляющий величайшую социальную драму. Вот истинный человек, этот несчастный Воддек — человек страдания, которого обижают, на которого наступают со всех сторон. Наконец, природа заговорила в нем, сказалась убийством и разрушением. Под величайшим давлением мира будничная речь обретает глубину народной песни, библейской силы, и творятся образы несравненной жизненности.

Таков Бюхнер — величайший поэт из создававших до сих пор в Германии экспрессионистические драмы. В нем было это сочетание чрезвычайного обладания подлинностью и сверкающей душевной силы. «Кто больше всего наслаждается, тот больше всего и молится», сказал Бюхнер.

В полноте материи найти вернейшее чувство духовности — таков путь художника. И это тот путь, каким сумеет вернуться к нам большая драма, трагедия. Кого больше всего волнует жизнь, тот с наибольшею силою восстает против жизни. Но страдание, какое он всегда тут находит, в конечном счете для него легко, по сравнению с подлинною ценностью, какую открывает ему его просветленная страсть. Подъем таких трагически-светлых настроений служит для новой юности залогом большой драмы.

Ни какая-либо теория ведет драматический экспрессионизм к победе, но определенное жизненное настроение, какое прозвучало в словах одного крупного романтического произведения, посвященного германскому духу: в «Жане Кристофе» Романа Роллана герой, юный немецкий музыкант, выбегает, гонимый своим страданием и своим гением, на шумную парижскую улицу и кричит: «Что такое жизнь? Жизнь — трагедия! Ура!»

Перевел с немецкого

Н. Эфрос

V

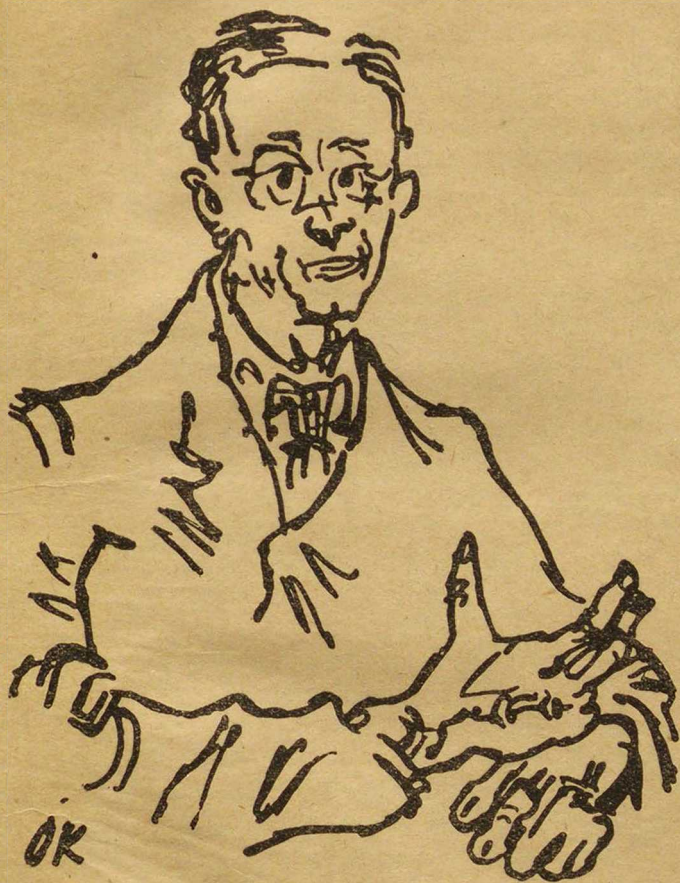
ВИЛЬГЕЛЬМ ГАУЗЕНШТЕЙН

ОБ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ В ЖИВОПИСИ

I

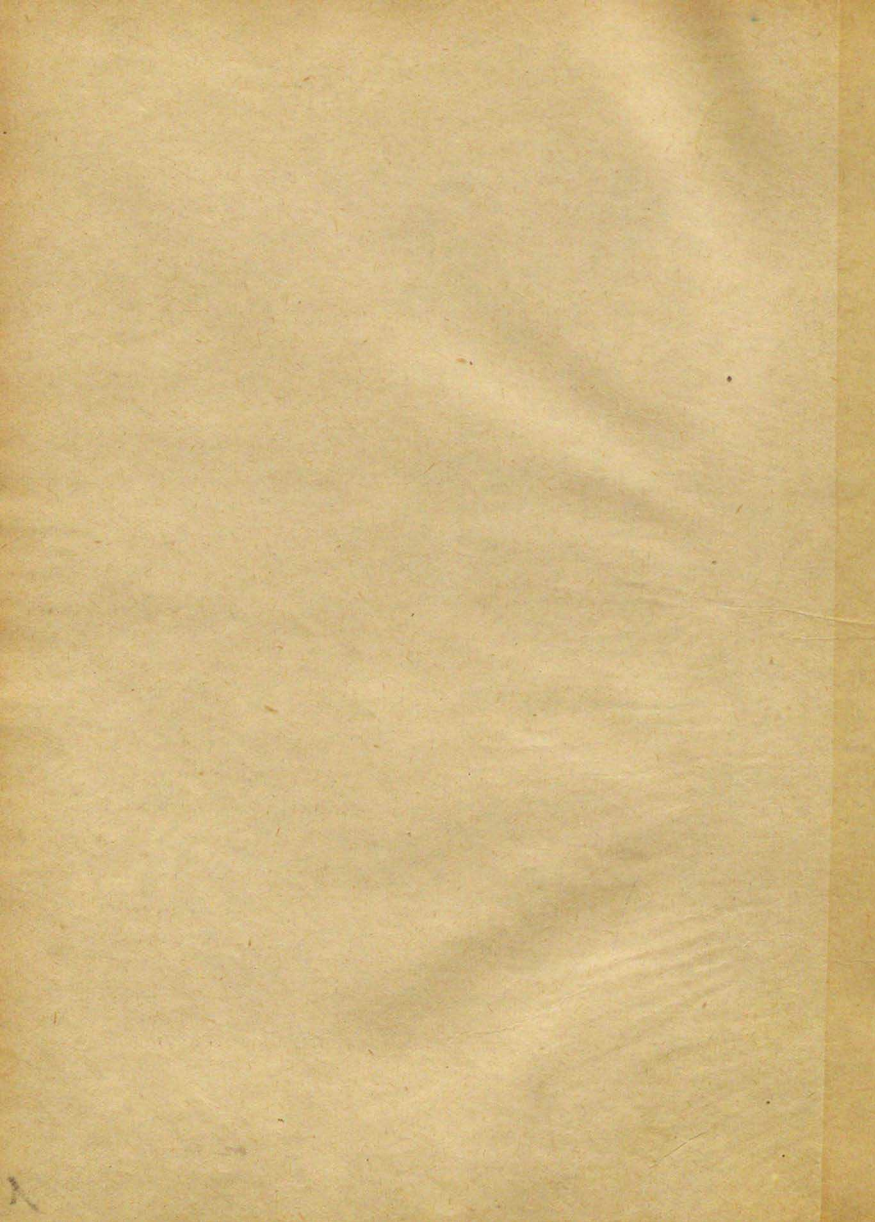
Если задаться целью определить словами экспрессионизм в изобразительных искусствах, содействовать точному изучению этого многозначительного нового слова, давно уже звучащего неприятно по вине полупонимания, непонимания, шума моды, снобизма, рекламы, тупоумия, а особенно равнодушия, по вине художников и зрителей, — то самое лучшее будет сначала просто установить экспрессионистский картинный инвентарь. Отложим поэтому объяснения, вопросы о происхождении и зависимостях и займемся простым наблюдением над всем тем, что так или иначе заявляет себя характерною особенностью экспрессионистской живописи. Аперцепция должна быть главной задачей. Но аперцепция — точнее, выразительно осуществляемая реализация чувственного восприятия — обыкновенно расплывается, если она не подкреплена таким контрастом, от которого отскакивает как от трамплина. Целесообразно поэтому не рассматривать экспрессионизм непосредственно, как нечто единичное, а противопоставить его другому миру художественных фак-

тов. На это само собой напрашивается искусство, которое видимо провозглашает себя противоположностью экспрессионизма (скажем коротко, имея в виду все оговорки) — его предшественник, импрессионизм. Пойдем, однако, дальше. Возьмем для противовеса (по мотивам, которые будут освещены позже) все искусство отцов и дедов; хотя бы то, которое создавалось между 1848 г. и концом века, может быть, и предыдущее искусство, да и все искусство 19 века. В сущности, одного этого вопроса довольно для исследования. Если бы удалось сжато и вкратце хоть отчасти разрешить эту задачу, можно (и следует) поставить второй вопрос: о происхождении или, если это слово не будет понято в условном смысле, о законнорожденности экспрессионизма. Этот вопрос делился бы на два: он говорил бы об эволюционно-исторических доводах, а затем — о специфической сущности для многих еще тревожных явлений современного искусства. Второй из этих специальных вопросов органически разрастается в третью главную проблему: в вопрос о внутреннем состоянии экспрессионистского творчества. На этот вопрос, как легко предвидеть, ответить всего труднее; но он наиболее важен, так как ведет нас от внешнего образа экспрессионизма и его происхождения, исторически все же уловимого, — к тому центру, где открывается и основное и заимствованное, и вечное и преходящее в современном искусстве. В отталкивающих фигурах силенов Симпозиона были скрыты прекрасные боги. Между уродливо искривленным спасителем, божьей матерью и святыми в изенгейпском алтаре работы Грюневальда, стоит агнец с крестом и чашей, в которую дугообразной струей, звеня как фонтан,



О. Кокошка.

Портретный рисунок.



изливается источник из сердца маленького белого животного. Я не знаю, таится ли подобная глубокомысленная красота в современных картинах, — за их искривленными линиями, за кричащими красками, меланхолическим рисунком и колебаниями между падением формы и ее новыми венушками? Так должно бы быть, и, конечно, иногда так бывает. Ясно, что вопрос необходим, как бы ни прозвучал ответ.

Таким образом, раздумье над искусством нашего времени расчлняется на целых три, правда, тесно между собой связанные проблемы: ставится вопрос о непосредственно-фактическом в явлениях живописи настоящего и вместе с тем вчерашнего дня, от которого сегодняшняя отделяется; вопрос о происхождении современной живописи и о законах ее развития; наконец, вопрос об ее вещественных доказательствах, об ее красоте и внутреннем содержании, об ее ценности и вечности.

II

Если слова «экспрессионизм» и «экспрессионистский» употребляются здесь, повидимому, как понятные сами собой и без оговорок, то это только видимость. Это делается для сокращения, временно, т. е. условно и в ожидании будущего определения. В расчете на это надо извинить и другое, такое же стенографическое выражение, заключающее в себе видимую несообразность, — выражение «до-экспрессионистское искусство». Вопрос об особенностях обоих искусств возбуждается таким образом прежде всего.

Попытаемся охарактеризовать доэкспрессионистское искусство рядом имен, за которыми — веренища продолжателей: Давид и Энгр (оба, главным образом, как портретисты), Рунге, Вальдмюллер, Коро и весь Барбизон, Ротман, Курбэ, Лейбль, Шпицвег, Менцель, Марэ, Манэ, Ренуар, Дега, Либерман, Уде, Коринт, Трюбнер, Роден, Гильдебранд. Мы бы задумали нечто совершенно невыполнимое, если бы захотели как-нибудь соединить вместе все бесконечные разветвления, связанные с этими немногими именами. Какова картина этого столетия? Правильнее спросить — какую представляется она с сегодняшней точки зрения?

Было бы безнадежной глупостью, чудовищной нечувствительностью и неслыханной клеветой признавать в этом собирательном образе что-нибудь иное, чем простую формальность.

Формальность означает: форменное, сформированное, рассчитанное на форму и формальное — безразлично, ощущается формальное в рисунке или в краске, в покое или в движении. К этому можно добавить: формальная сторона всего доэкспрессионистского искусства развивается из предметно-видимого. Это значит: из человеческого лица, из тела животного, из обнаженной фигуры, из дерева, неба, плода и цветка; также из истории и анекдота, события, ситуации, общественного впечатления, света, движения в пляске. Грубо говоря: в этом искусстве всегда можно узнать, в чем дело. Переживается преклонение перед предметным или, лучше сказать — перед формой предмета в широком смысле слова, то-есть и перед цветом, перед местом предмета, перед окружающей его средой, перед отно-

шениями его формально выделяющегося и выделенного бытия ко всему соседнему с ним, к окружающему его свету. Необходимо совершенно точно сказать, что это значит. Ни одного из названных мастеров не интересовало то, что (в понимании широкой публики) обозначается как предметное содержание. Все они занимались предметным только потому, что оно как-то было выражено в форме, и потому, что было возможно объяснить форму как границу выражения предметного, «перевести» ее (в буквальном смысле) и особыми средствами — карандашом, краской, камнем и металлом — воссоздать ее, воссоздать как нечто, что, исходя из формы, становится предметом, тогда как в природе предмет, повидимому, обнаруживает форму из своих предметных возможностей, как нечто результирующее и конечное, как границу своего вещественного бытия. Противопоставление этих примеров ясно: природа создает форму как границу своего вещественного и закономерного в своем развитии бытия; художник имеет дело с этой готовой границей, отодвигает ее, представляет ее в чистом виде, усиливает ее и дает возможность, исходя из безусловной формальности его произведения, делать заключения о предметном среди других обстоятельств. Как бы то ни было, этим запасом формального элемента в природе вдохновляются эти мастера, и ему они существенно обязаны. При этом совершенно безразлично, как они обращаются с этим запасом; обращают ли они высшее в низшее и выносят на свет всю форму предметного, — иначе откуда было бы взяться этой благородной одержимости, из-за которой и они, поклонники природы, вовлекают все всестороннее и взве-

шенное в природе в прекрасную односторонность человеческой интуиции.

Оказывается, что доэкспрессионистская эпоха отмечена относительно — предметной формой. Из этого ядра создает она свои приемы и задачи: все живописное, колоритное, тональное, нажим кисти и угля, эротику живописи, прикосновение к холсту, неистовство в гипсе и бронзе, нежность в мраморе, радость воздуха, легкость в изображении светлого, ощущение возвышенного и приподнятого — в настроении, страсть к чувственному в природе и сочно-чувственную гибкость в поисках чувственного через его образ; интимность мольберта — и монументальность дали и высоты, в краске, в рисунке, в пластической форме. Главная сущность всего этого искусства — в доказательстве чувственно-настоящего, в высшем, мощном, точном, плачущем, фривольном, полном предчувствий, мечтательном доказательстве; в подтверждении природы при помощи печати вещей, вырванной у нее насильно; в особом способе утверждать предмет путем наложения печати художника на ее самые сильные (и страстно усиленные художником) характерные черты. Да, так непомерно красен этот плод, так сильно изогнута эта щека. Весь этот мир, видимый нами, краснее, чем кажется, планетнее, чем представляется нам, богаче последствиями, чем знает сам. Еще красочнее, материальнее — воздух, еще безумнее — женский профиль, еще в более, чем этого мы ожидаем, райские цвета окрашена тень. Таково отношение прежних художников к предмету. Они начинают все с того же чувственного предмета, они порываются к нему же. Их свобода не стремится ни

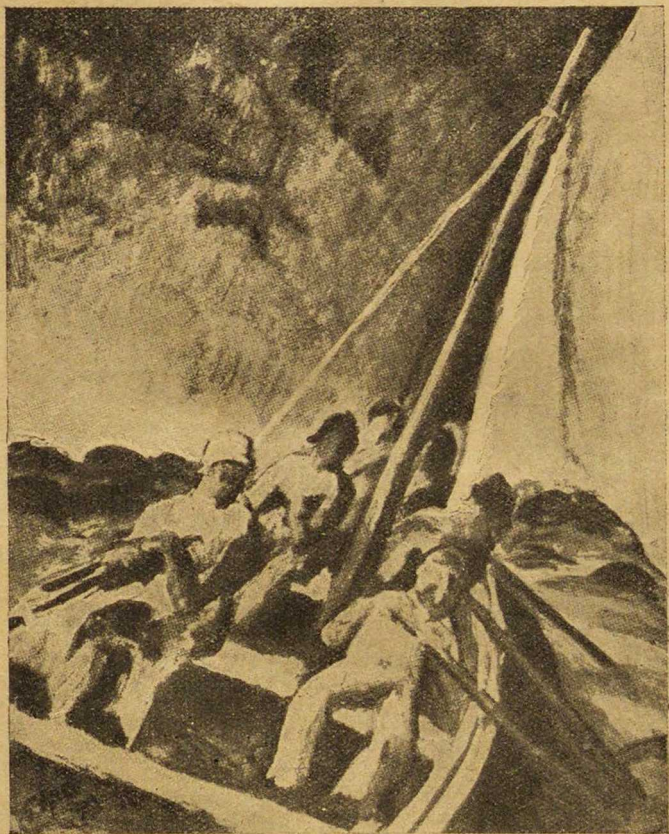
к чему высшему, чем эта вассальная зависимость; это — феодальные отношения, в которых одновременно природа зависит от художника, а художник от природы.

Этому собирательному образу надо теперь противопоставить экспрессионистскую живопись, попытавшись, насколько возможно, свести ее к одному типу.

Было бы очевидной ошибкой утверждать, что экспрессионистское искусство, — на чем настаивает не вполне ясно его учение, — в противоположность предметности доэкспрессионистского искусства, есть искусство просто непредметное. Мы попытаемся найти середину при помощи ряда имен и определяемой ими эволюции за последние 15—20 лет. Эта эволюция обращает на себя внимание со времени Сезанна, Ван-Гога, Гогена и даже, пожалуй, Ходлера. Представители этого эволюционного развития: Матисс, Делонэ, Дерэн, Анри Руссо; Нольде, Паула Модерсон; Бекман, Гросман, Кокошка, Мейднер; Пехштейн, Геккель, Кирхнер; Маке, Марк, Кандинский, Шагал, Эисор, Кубин, Пикассо, Кля. Ряд этот не упорядочен и не окончен, но из него отчасти ясно то, что требуется доказать смыслом этого соединения. Прежде всего, из облика этих (и многих других примыкающих к ним художников) становится очевидным, что и в новорожденном искусстве преобладает предметное. Анри Руссо изображает рай, Зевальд — животных, дома, горы, растительность. Пехштейн — мертвую природу, Кокошка — лица и фигуры, Дерэн — природу, Нольде — идолов и святых. Бэ — со страстью путешественника — северную Африку со львами, притонами, бедуинами. Пластика тоже живет в мире данной в природе предмет-

ности: обнаженная фигура человека такая же неизбежность для Альбикера, Лембрука, Фиори, как и для Родена. При таком взгляде положение как-будто меняется. Искусство Пикассо, Кандинского, Клэ, Шагала воспринимается как непредметное, как ребус. Перед их картинами и рисунками возникает примитивно-непосредственный вопрос: где предмет? и что здесь предмет? Вопрос расширяется, смотря по формальности или неформальности созерцающих; и если их склонность выделять формальное относительно слаба, то они и перед рисунками Бэ — в сущности, близкого к природе — и перед картиной Кокошки поставят вопрос о предметности: что это? что изображается? почему изображается не так, как мы привыкли? почему объект здесь иначе воспринят и, во всяком случае, иначе представлен, чем у Лейбля? Вопрос легко выражается в форме непоколебимого утверждения: это экспрессионистское искусство не имеет ничего общего с объективным явлением предмета, при чем масштаб для объективности предметного образа наивно определяется традицией (может быть, еще воспоминанием о картине Лейбля или Курбэ). Сблизим резко одно с другим: Берблингская сельская церковь Лейбля и Тайная Вечеря Нольде. Первая — зрителю, связанному крепкой традицией, кажется предметной, вторая — нет.

Мы формулируем вывод осторожно: доэкспрессионистское искусство является с точки зрения экспрессионизма, по меньшей мере, относительно-предметным и само хочет со своей собственной точки зрения быть столь же предметным; экспрессионистское искусство является с точки зрения так называемой реалистической традиции относи-



Макс Пехштейн.

В лодке.

2

тельно непредметным или противопредметным, — и сама экспрессионистическая доктрина провозглашает изгнание предметного, по крайней мере, предметного в традиционном, чувственно-вещественном понимании этого слова, где имеется в виду только налично данное. Предмет в таком смысле, это — человек, дерево, животное, плод, цветок, земля, вода, как непосредственно и безусловно измеряемая опытом действительность

Итак, мы пришли к некоторой противоположности: к противоположности между относительной, по крайней мере, предметностью и относительной, по меньшей мере, непредметностью.

Эта противоположность устанавливается лишь предварительно, так как она постигается из первого непосредственного, очень несовершенного отношения нашего восприятия к средней картине обеих эпох. Я теперь же предвосхищаю ответ на напрашивающийся вопрос о ценности этого различия, — вопрос, который будет точнее разрешен в третьей части и в заключении этого исследования. Теперь же, чтобы свести общие соображения с невыносимой высоты на почву разрешения, надо сказать: — это противоположение имеет лишь условную ценность или, что то же, с внешней точки зрения ложно. *Ars una*, — есть, действительно, только одно, единственное искусство. Художественность — в сущности, одна. Ибо художественность есть интеграл. Правда, она дифференцируется, и дифференцированное — подвижно и вызывает сотрясения. Но высший довод всякого искусства — его единство, — вечное тожество всего того, что должно быть названо в нем его последней сущностью.

Сейчас, однако, речь должна быть не об этом, а о дифференциальном, обо всем, что в экспрессионистском искусстве выдвигается вперед как отличное, особенное, непримиримо новое и враждебное традиции. Этого не мало.

Отличия могут быть в пределах такого обзора лишь грубо намечены. Остановимся на частностях.

Живописность — скажем острее и многозначительнее — живописная картинность доэкспрессионистской живописи исчезает. Изящной живописи хотя бы Шуха уже нет. Исчезает (и уже исчез) эмалирующий колоризм школы Лейбля. Взамен появился — сознательный варваризм красок, с полным отречением от интимной гибкости кисти, лежавшей раньше в руке художника как танцующая женщина в объятиях мужчины. Варваризм — это слово сказано здесь не из духа противоречия, это — простое обозначение факта, который сам себя считает таковым.

Нольде хочет быть варваром, потому что, в самом деле: быть варваром, дикарем, это — нечто. Широкими слоями нерасчлененная жестикულიцией кисти горит, пылает, журчит и проникает в глубину краска, доведенная до своего максимума. Таков Нольде, таков Мунк, таков Пехштейн, Геккель, Кирхнер — или таковы, по крайней мере, их устремления.

Исчезает категория света, атмосферы, тона. Исчезает далее интимность мольберта, понятие оттенка, который не находит себе места в максималистических стремлениях этой живописи, благодатный культ умеренных настроений, преданность природе, эластичность рисунка. Является далеко превосходящая прежние меры энергия в подтверждении

вещественного; нечто обобщающее во всей интуиции; пристрастие к элементарным формам вещей (шар, круг, куб, квадрат, треугольник, цилиндр), подчеркивание в сжатой форме магического чувства земли, грубая линия, неподвижный контур, твердая ось, кривая, определяющая силы вещей и художника; страсть художника, его фанатизм во имя динамики, произвол по отношению к объекту, зависимость по отношению к свободно расположенным фигурам; навязчивая, невыложенная, но не лишенная грубой красоты активность. Пассивные — правда, лучше было бы сказать пассивные на вид — достоинства доэкспрессионистской живописи расплавлены в пожаре нового. Что получается? Необузданное проявление темпераментов? Страстное или обдуманно затейливое украшение? Фанфароподобная декорация? Разгул, переступивший границы естественного и порывы пыланий, созиданий и раздумий — порывы туда, в сверхчувственное? Когда Беклин писал мифологические картины, его честолюбие — ведь он жил в век Дарвина и Дюбуа-Реймона — было направлено на то, чтобы придать своим сказочным существам биологическое правдоподобие. У экспрессиониста, рисующего в наше время — сознательно или бессознательно — противоположное стремление: превратить свой объект в нечто биологически-неправдоподобное. Он стал на совсем иную платформу, чем биология, — на платформу открытий, лихорадочно возбужденной фантазии, на почву «credo quia absurdum». Кроме того: что, в самом деле, остается делать искусству наших дней? Природа вымирает. Европейская — особенно; даже экзотической грозит опасность. Мир превратился в продукт производства, а вместе с ним, неизбежно,

так или иначе — искусство. Даже небо, прежде надежное убежище, теперь населено машинами.

Здесь мы уже задели третий и, конечно, второй главный вопрос — вопрос о происхождении и законах развития всего того, что экспрессионизм *должен* совершить, так как *должное* обнаруживается даже в таком произволе, какой мы видим повсюду в области мыслимой, а отчасти и фактической человеческой свободы.

III

Каковы же законы развития, выводящие экспрессионизм из доэкспрессионистского искусства?

Обе эпохи искусства характеризовались до сих пор как противоположности. Одна производит из себя другую по закону, видимо управляющему всяким развитием, — по законам исторической диалектики. История совершается в тезах и антитезах. Ренессанс вступает в историю, — как отпор готике, чувственность и человечность как противовес сверхчувственному и божественному готики. Относительный натурализм ренессанса заглушается сверхнатуралистическим в барокко. За Джотто следует Леонардо, за Леонардо — Греко. Из такого же стремления к отпору доэкспрессионистское искусство разрешилось рефлексивным движением экспрессионизма.

Эти приливы и отливы исторического течения освещаются теми соотношениями, посредством которых 19-е столетие и начало нынешнего связаны с разнообразными историческими аналогиями. С известной точки зрения искусство

минувшего столетия является элементом ренессанса, начинаясь ярко выраженным аффектом классицизма Давида Карстенса, Торвальдсена, Шадова, Шинкеля, Коха, Корнелиуса, Овербека, Фейта, Кленде, Ротмана. Ясно, что именно поэтому экспрессионизм должен был враждебно противопоставить себя сущности ренессанса в диалектическом смысле. Действительно, сознательнейшие симптомы и связи экспрессионизма — с другими эпохами. Они указывают на явления истекшего столетия, лежащие дальше всего от линии ренессанса и более близкие к барокко; указывают на романтику, на Делакруа, как солнце романтизма, на Гойю. Они указывают на Греко. Греко — не мода и никогда не был модой, если понимать факт его открытия, как и следует, по ту сторону всех субъективных случайностей; он стал для нашей эпохи объективной необходимостью в диалектическом смысле. Линия экспрессионизма ведет, наконец, сознательно к сверхнатуралистически настроенным, химерическим конвульсиям готики, готических примитивов, а отсюда ко всякому примитиву вообще — и к свайным постройкам и к фетишам дикарей; оттуда обратным движением с пристрастием к примитивам, обнимающим едва заподозренное еще многообразие и все же несравненно интегральным, — к китайцам и к выпуклому изогнутому барокко индийских женских фигур. Логика этих соответствий очевидна. Во всех искусствах, которые экспрессионистский дух выискивает — и по диалектическому закону должен выискивать — решающим является элемент, который можно охарактеризовать как преобладание просто-предметного, непосредственно-данного, преобладание неметафизического над метафизическим.

Нетрудно отличить эксцентрическую силу готического художника или Бернини от предметно и формально законченного спокойствия Рафаэля. Эта противоположность, понятая как контраст двух энергий обнаруживает свою власть и в отношениях между доэкспрессионистским и экспрессионистским искусством. В сущности, во всех этих антитезах борется экстаз с успокоением, избыток сил с положительностью, иррациональное с рациональным, небо и ад с землей, нездешнее со здешним. Ренессанс для этой логики — сущность всего здешнего. Все остальное вытекает само собою как следствие.

Если мы покинем почву исторических соответствий, — диалектическое противоречие между доэкспрессионистским и экспрессионистским искусством обнаружится сама собою. Противоположность обеих эпох в главном уже доказана. Предстоит только осветить ее с некоторых особых точек зрения.

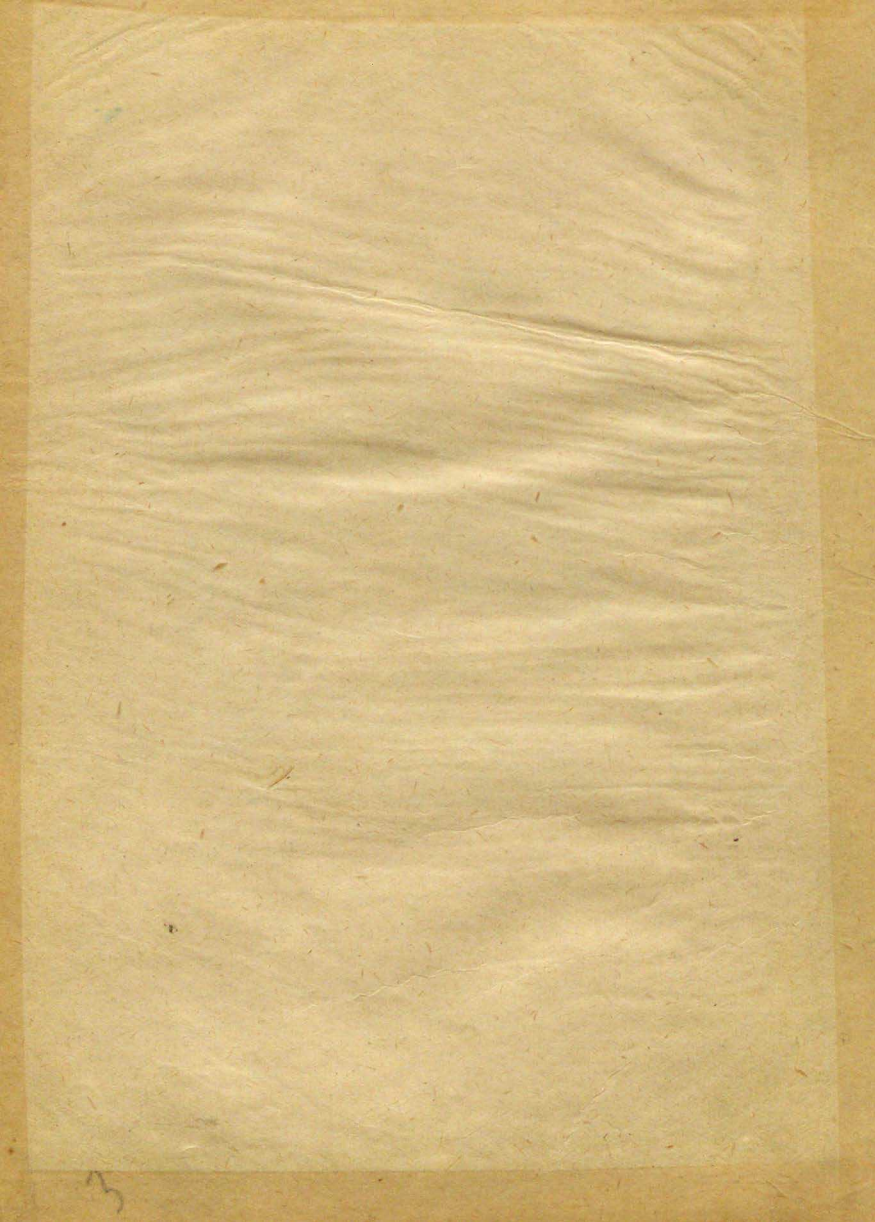
Импрессионизм усилил до последней степени относительность краски. Знаменателем дробы был свет. В экспрессионизме краска снова стала безусловной, даже локальной; линия и контур снова стали положительными. Освобожденные от всех условий света, воздуха и от всей относительности тона, они снова стали фактически уловимы и независимы как бывало. Единственными условиями краски остались взаимоотношения, определяющие соответствия простых цветов и содержащие основные законы гармонии и дисгармонии при встрече зеленых, красных, синих, желтых, белых, черных поверхностей.

В экспрессионизме — или в некоторых крайних моментах его движения — была сделана попытка противопоставить



Людвиг Мейднер.

Ожидание суда.



изображению предметной формы — изображение абсолютного средства. В этом — смысл развития от Матисса до Кандинского, от Пикассо до Клэ. До известной степени живопись и доктрина Кандинского есть не что иное, как попытка противопоставить вещи в себе не только форму в себе, но и освобожденное средство, средство в себе: абсолютную краску на основе самоопределения. То же самое создает своим внутренне-сдержанным дарованием рисовальщик и живописец Клэ. Его рисунки, исходя из отдаленно-предметного и все же прозрачного мотива, представляют собою опыт: абстрагировать все очарование, всю глубину смысла, все безрассудство, весь юмор, весь пафос и ужас простой графической линии — и удержать графическое средство на высоте такого отвлечения во всех мыслимых сочетаниях. В этом — ни с чем несравнимое значение этого художника никто еще не делал этого с такой личной необходимостью и исключительностью, как он, не считая разве Пикассо, который однако (как романец с классическими склонностями) не достигает музыкально-хаотической глубины Клэ.

Экспрессионизм внес в живопись снова центростремительный дух, в противоположность импрессионизму, писавшему центробежно, и, как например у Лотрека или Дега, с маниакальной страстью компоновал, устремляясь к краям или исходя из краев: экспрессионистская картина построена исходя от середины и направлена к середине.

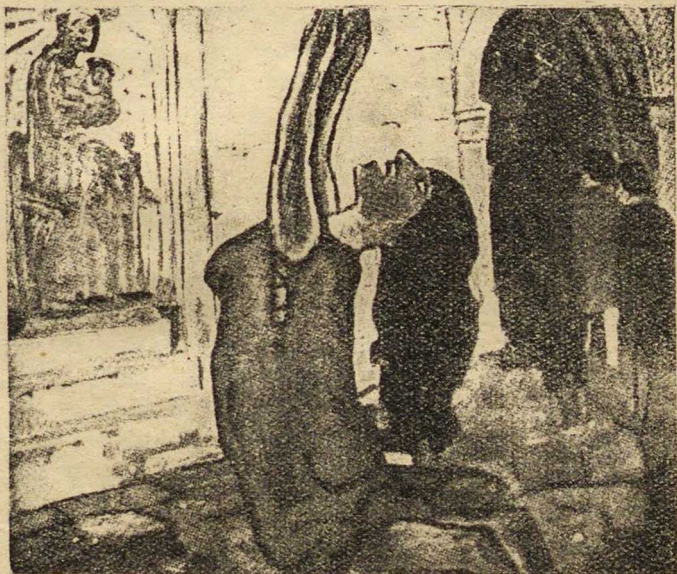
Экспрессионизм попытался противопоставить японскому чувству импрессионизма по отношению к случайному, исключительному, асимметричному — новое подчеркивание собранной в одно целое сущности и правильной симметрич-

ности. | Экспрессионизм вообще задавался целью фиксировать, соединять, укреплять положение. | Вместо колеблющегося равновесия импрессионистской картины он провозглашает стойкое равновесие своих созданий; вместо свободных мельканий эпохи Манэ и Слефохта — устойчивую связанность, большую веру и большую смелость новой картины; вместо качающегося как маятник и напоминающего компас нервного релятивизма либермановской эпохи — статическое, грубо структурное, имеющее крепкую ось, иногда построенное по законам техники и, во всяком случае, геометрии; вместо неуверенного изящества импрессионизма — достоверное утверждение, отважность, повелительность и патетическую резкость.

В противовес реализму живописи Курбэ и Лейбля, в противовес свойственному этим мастерам величавому чувству вещественного, вещественно-связанного в формальной и красочной красоте — экспрессионизм произвел соответственный отрицательный акт, который следует определить как декомпозицию, как радикальную перестройку вещественности в прежнем смысле. Разрушается форма и цвет предметного. Диалектическая оппозиция редко проявлялась в истории с такой необходимостью.

Все эти диалектические противоречия, которые мы для удобства называем почти мифологическим именем развития, нужно еще двояким образом обосновать, как происходящие по законам развития.

Развитие вряд ли было бы мыслимо, если бы речь шла о совершенно непримиримых противоположностях. На самом деле художники противники связаны друг с другом



Эмиль Нольде.

Мария Египетская.

24

взаимными толчками. Надо вспомнить, что в творчестве одного Лейбля заключалось диалектическое противоречие, перебрасывавшее мост от его мелких рисунков, округленных в соответствии с формой предмета, к его же живописи пятнами, отпугивающей импрессионистски изощренные глаза. Это противоречие у Лейбля стало проблемой развития в рамках личности. Сезанн полон импрессионистского, нерешительного мастерства. Но одновременно его занимает проблема борьбы с Пуссэном и классицизмом. Заменить живопись медленную, открытую, идущую ощупью и с колебаниями, — живописью законченной, ясно округленной и спокойной — противодействующей, не утрачивая в то же время того, что уже дифференцировалось, — вот в чем было содержание его развития и всей его долгой жизни.

То, что включает в себе единичный гений, у меньших художников становится проблемой школы. Неоимпрессионисты выхватывают психологический момент всего развития от доэкспрессионизма к экспрессионизму. Их мнение такое: так как белый солнечный свет состоит из спектральных цветов призмы, а классическая задача живописи заключается в изображении света, — живопись должна писать чистыми спектральными цветами, из которых субъективный синтез созерцающего глаза создаст образ белого света.

Легко видеть, насколько удалилось это учение и живопись Синьяка или Сёра от основной тезы об изображении формы и цвета предмета. Они хотят писать свет, с которым вещи находятся лишь в условных отношениях. Импрессионизм хочет того же, только не с такой последовательностью или не с такой односторонностью. Отчуждение

от той уверенности в вещах, которая была у так называемых реалистов, таким образом совершенно закончено уже в импрессионизме и в полной мере — в неоимпрессионизме. Экспрессионизм с этой точки зрения — только исполнитель завещания предыдущих эпох. И эта точка зрения — решающая. И здесь мы приближаемся к важному убеждению, что между экспрессионизмом и другими эпохами с точки зрения вполне формальной нет безусловной разницы.

Вступаю ли я в соприкосновение с миром при помощи света или при помощи резкого подчеркивания энергии, в которой он выражается, — в линии, цвете и форме, — как делал Ван-Гог и его экспрессионистские последователи; вступаю ли я в соприкосновение с миром, насилуя его аффектом, до крайности усиленным, но неопределенным в частности, как делает экспрессионизм в целом, — существенной разницы в этом нет, есть только смена этапов. Можно пойти и дальше: относится ли живопись к природе лирически, как у барбизонцев, или же она, настроенная драматически на образы светопредставления и страшного суда, видит и воспринимает самую силу ландшафта, — все это одно, ибо находится в сфере человеческого творчества.

Если же от чувства такого единства вернуться вновь к возможным различиям, заключенным в развитии, то можно найти второе основание для перемены. Естественный, внешний переход от ранних эпох через импрессионизм и неоимпрессионизм к экспрессионистскому неоромантизму дополняется одним глубже лежащим фактом. Его можно понять как диалектическое противоречие двух понятий — естествознания и религии.



Эрих Геккель.

Пейзаж.

Религия стала нашей проблемой, естествознание было проблемой истекшего столетия. Итак, существует разница в почве, в цели и в методе.

Так противопоставляется искусство наших дней искусству прошлого столетия. Разница слишком резкая — нет сомнений. Необходимо ее высказать — с оговоркой, что и она должна быть ограничена. Прошрое столетие определяло свой аффект предметом — позитивно понятым предметом, вещественностью чувственного мира. Верно и в то же время неверно будет сказать: наш аффект, аффект молодых поколений, творится и движется из центра, лежащего по ту сторону чувственно-вещественного, из недоступного исследования, по действенно-моторного центра. Позитивно понятая вещь снова обесценена. Интересует не ее объем, а ее энергия, ее отношения к сверхчувственному, ее причина, ее тоска о превращении. Этим затронута последняя проблема исследования. Об этом осталось сказать немного.

IV

Прежде всего попытаемся вкратце повторить и по возможности подробнее изложить, к чему стремится экспрессионистское течение в искусстве. Эта попытка должна — по крайней мере, начиная с настоящего момента — обостриться в вопрос: есть ли экспрессионизм — как часто определяется — искусство беспредметности? Может ли он им быть? Возможно ли это?

Известно, что понятие экспрессионизма в высшей степени сложно. Предварительно можно формулировать так:

Экспрессионистское искусство ищет вместо спокойной, самодовольственной и интимной предметности предшествующих художественных эпох — освобождения всей возможной силы и широты выражения предметности до крайнего произвола в передаче, до той точки, где художественное истолкование формально-обусловленного выражения вещи зависит от сильной страсти или потребности художника в перемене ее вида вплоть до самого абстрактного изобретения. На место наблюдения выступает постепенно блуждающая сила воображения. На место преклонения становится пылкость, на место набожности — буйство, на место непосредственного опыта — ожидание откровения, на место созерцания — видения, на место задушевности и надежды — экстаз, на место материальной, да и духовной красоты вещей — пламенный призыв к такому соотношению предметов, которое обещает больше, чем прекрасное бытие.

Происходит взрыв объектов *in extremis* — убийственное продвижение с их поверхности, от их одушевленного вида, от их предчувствия бога в самые внутренности предметного. Происходит взрыв, выворачивание наружу внутреннего образа мира. Вековой налет на эмоциональном бытии сдвигается: внутреннее обращается во внешнее и является настолько же более грубым, насколько внутренности тела грубее кожи и волос. Это просверливание, выворачивание, кровопускание имеет существенный временный смысл; но так как оно происходит не впервые, а переживалось и раньше в готике, барокко, экзотике, то имеет и смысл постоянный. Здесь метафизика вещей ищется и может быть в значительной мере воплощается в вещи экстазом творческого духа.

Если задуматься над тем, насколько соответствуют действительности такие попытки определения, чувствуется сразу, что они в сущности сравнительно точно подходят только к некоторым определенным явлениям: к Польде, Кокошке, Мейднеру — ко всем или к тем немногим, которые, повидимому, вышли из произведений Грюневальда, Рембрандта и романтики (т. е. Делакруа) и, отколовшись от них, восприняли одну сторону этих недостигнутых ими героев — экссесс. Этим не исчерпывается область, называемая больше в просторечии, чем точно, — экспрессионизмом. Во всяком случае, главное воплощение экспрессионизма, кажется, намечено.

Кроме этого существует и другое. Было указано на Клэ и на применение им абсолютных графических и живописных средств. Клэ — центральное явление в этой сфере экспрессионизма; он более приемлем, чем Пикассо, так как лучше его понял объём своих возможностей: рисунок и акварель. Но этим Клэ еще не определяется. В конце концов неверно, что его творчество обозначает освобождение формальных средств (линии, краски, кривой, композиционной идеи в себе). Скорее внутри его творчества заключена предметность и притом двойная. Он воспринимает мир, но воспринимает его не в момент покойного состояния объекта и собственной созерцающей личности, а в другое мгновение — когда объект начинает распадаться под впечатлением непосредственного охватывания его внимательным взором; начинают стираться основные линии и углы, и таким образом совершается, повидимому, своеобразнейшая молекулярная перегруппировка, своеобразнейший процесс фосфоресцирования, уничтожения и возрождения.

Кубизм Кля — изображение промежуточного момента между двумя состояниями кристаллизации объекта. Это одно. Другое: в ходе этого созерцания, который предполагает с своей стороны неслыханную и лишь субъективно действительную восприимчивость, переживается параллельный музыкальный аффект. Возможно, что такое явление, как Кля, вообще доступно только человеку музыкальному, и сам Кля один из лучших в мире исполнителей на скрипке Баха и Генделя. Музыка не изображает, она — фигура; она дает не середину, не бытие, не пластику вещей, а *citra* и *ultra*. У Кля, немецкого классика кубизма, музыкальная сторона мира стала спутником, а может быть, и предметом творчества, которое кажется похожим на композицию, написанную нотами.

Существенно также то, что всё музыкальное в Кля, тесно связанное с его живописью, — классического и романтического, а не вагнеровски-натуралистического духа.

Наконец, очень часто вместо чувственно-воспринятого внешнего мира рисуется субъективнейшее психомеханическое отображение его, в котором своеобразно сплетаются различные взаимно-перемежающиеся рефлексy в один собирательный образ, возникающий из хаотического смешения многих образов, припоминаемых в душе и мечте. Здесь Кля подводит нас к футуристическим проблемам.

Из всего этого ясно: почва экспрессионистского созерцания и экспрессионистский объект — не в той области относительно-непосредственного восприятия, в которой возникли классические произведения реализма, натурализма и импрессионизма. Совершился своеобразный оборот: художник

и объект стоят друг против друга, открываются оба одновременно, обнажают вместе все свое внутреннее содержание.

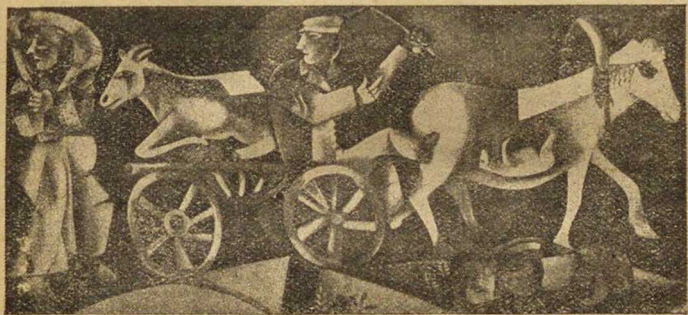
Но и этим не все еще сказано. Это абстрагирование самого сильного, самого широкого и, по крайней мере, самого действенного выражения формы и краски предмета; это освобождение музыки — в объекте и в фигурирующем средстве; это улавливание психологического мгновения, во время которого впечатление скользит в большие глубины сознания и там, как в лимбе, скрещивается с подобными себе; эти впервые в наше время выстраданные — сначала Одилоном Редоном, сильнее Джемсом Энсором и Альфредом Кубиным — усилия вывернуть «другую сторону», — все это только симптомы сильного и всеобщего исторического перелома в нашей общей ориентации. То, что экспрессионизм хочет написать, нарисовать, изваять, это — метафизический, божественный след на вещах. Даже когда он настроен на организаторское и творческое в живописи, даже повелительно выступая навстречу вещам — он стремится уловить в ближайших воспоминаниях божественный Номос мира и изобразить его. Так он приближается к религии.

Он открывает вновь христианское искусство и его мотивы. Снова называется имя бога. Конечно, этого высокого слова — высокого, независимо от того, с верой или без веры оно произнесено — следовало бы избегать тем более, чем более им злоупотребляют, чем более его затаскивают как боевой клич для нового модного богословия — дилетанты и эссеисты жизни и искусства, которых экспрессионизм производит как и всякая другая эпоха.

Несомненно одно: заветнейшее желание лучших представителей этой художественной области направлено на то, чтобы изображать не творение, а творца, или по крайней мере, раз нельзя создать его подобия, — изображать таинственный, странный отпечаток его руки и аллегории его образа, шею, склоненную его рукой, бедро, которое его рука поразила болью.

В конце концов мы в праве сказать: экспрессионистское искусство, как и всякое искусство, имеет дело с предметным. Теория и живопись Кандинского (значительное достижение для момента коренного перелома) не только стремились к абсолютным красочным средствам, но и давали в абсолютных красках параллельный агрегат к тому возбужденному состоянию души, которое не поддавалось исследованию, но несомненно было налицо. Такое искусство имеет дело с проблемой душевной гармонии. Это — тоже предмет.

Во всяком случае, все создания экспрессионизма — поскольку они имеют нравственное и художественное значение — сознательно или бессознательно перебрасывают мост к метафизике. Думали, что чем больше абстрагировать, тем ближе подойдешь к метафизике. Творчество Кля, полное взрывчатой силы, очаровывающее как некогда рококо, чувствительно безвредное как бидермейерство, пронизирующее и сложное — давало довольно убедительный пример этой возможности. Но его субъективность постигается с таким трудом, что угрожает положить конец неотъемлемой идее художественной общедоступности. Возможно, что путь искусства направлен в эту сторону. На это не надо закры-



Марк Шагал.

Продавец скота.



Франц Марк.

Кошка и лисица.

вать глаза. Однако, этого нельзя и желать. Итак, об этом нечего говорить. Но следует обдумать еще один вопрос, ответ на который должен заключить этот ход мыслей. Это — вопрос о значении экспрессионизма в отношении его к прошлому и к будущему, поскольку можно представить будущее как нечто фактическое. Говоря просто: есть ли экспрессионизм нечто большее, чем прежнее искусство?

И куда ведет от него дорога?

Он — плюс и одновременно с тем — минус. Он берет и теряет. Он дает и отказывает. Если он универсален, то он может обойтись без единичного. Если он радикален, то он не считается с традицией. Как же назвать это? Он — наше сегодня. Он — наш день, наша радость и наше страдание. Он — наша живая страсть. Это — один ответ. Другой: экспрессионистская живопись (иначе, может быть, пластика) пришла в момент исторического и объективного совершенства; положительный идеал будущего заключается, очевидно, в новом набожном смирении перед природой; порыв теологического воображения, или скорее фактическая уверенность, сумеет создать то, чего мы до сих пор не дали: положительную новую готику, положительное новое барокко, положительную — не литературную, не привлеченную только как образовательное явление — примитивность. Итак, — правозверная простота или, по крайней мере, в смысле барокко, переход за пределы всего многообразного и патуралистического с помощью инквизиторски неумолимой догмы.

С этой точки зрения мы предчувствуем самое тяжелое в современной живописи.

Она стоит и колеблется между небесами и землей. А между тем размах ее чудовищен; ее движения часто бывают резкой карикатурой, карикатурой по преимуществу, но это карикатура не в дешевом, мещанском смысле слова, а та, что идет по следам Дон-Кихота.

Двое безумствуют особенно: Кокошка и Мейднер. Пригнутые к земле Бореем, они роются в лаве. Подброшенные ввысь, отчаявшиеся и дерзкие, они борются с луной, тучами и солнцами. Бога ищут они — ищут того, чье дыхание леденит и жжет их лица. Увидели они его или нет? Они качаются на земном шаре, он низвергается, гудит, завывает, лопается; он истекает кровью; образы выскакивают и выползают из трещины как некогда дьяволы, люди, ангелы и чудовища из недр страшного суда. Создателя вещей они не находят. Они идут дальше: обратив взор к земле больше, чем к небу и «с звездным морем над головою».

Они остаются — и пишут. Насыщенные образы, изваяния, выражающие томление. Как жилы протянуты красочные змеи; спутанные, перламутровые, тучные и скрученные как внутренности. Все внезапно становится подобным природе и одухотворенным. Колесо начинает вертеться и разламывается, обода и спицы расходятся врозь от центра, как на кометных путях.

Люди, животные и вещи оказываются чрезмерно гибкими, словно их замучили в пытке.

Рожденный на туманных берегах Скандинавии и перешедший в ютландские деревни, в плодотворное уединение, Нольде пишет горячими красками, которые как-будто

выломаны прямо из грубой земли, взяты из глубины лиловых озер, выдавлены из волчьих ягод, это — скорее идолы, чем боги и божество. Если он изображал город, то это был таинственный Гамбург; открытый океану, рождающий экзотические предчувствия, гостеприимный хозяин китайских моряков, которые бредут по воскресеньям в черных шелковых куртках и белых чулках, с косами, сияющие, через площадь св. Павла, — странные фигуры жарко-желтого мира в пепельно-белом солнечном свете северного марта, близ вод, напоминающих то бледный абсент, то чернила. То скачет он по своей деревне как дикарь по своим сваям. Ремесленник и язычник, христианин и демонист; среди шлезвигского покоя он одержим, как злой страстью, воспоминанием об остро вырезанных (и еще острее нарисованных!) носках кораблей, которые столетия и тысячелетия тому назад плывя с крайнего севера на юго-запад, рассекали туманы и морскую пену.

Устремив глаза за многие мили — к полюсу, стоит в своей мастерской, с горящими светлыми глазами, высокий, широкоплечий, светловолосый Мунк. Мир для него стал — буквально, а не посредством стилистических экспериментов и передач, — резко-двойственным, черным и белым; под деревянной резьбой — черная и белая печать. Из зеленых паров выплывает воспламененное и бледное, как у нифмы, лицо рыжеволосой женщины в голубом платье, с белыми, неопределенно сложенными на груди руками, — скандинавская острота и северная тусклость; ни день, ни ночь, еще рассвет. Можно ли забыть это северное начало в искусстве наших лет, его отдаление от латинского духа?

В дыму санитарии и пушечной стрельбы, в Остенде, один из уроженцев средней Германии заставляет карандаш и кисть торопливо бежать по холсту и бумаге; на руке его повязка красного креста. Он ходит взад и вперед. Его путь пересекает Энсор; старший из художников между Кубиным и Клэ; страж у гроба Босха и Брейгеля. Между немецкими и английскими орудиями, фламандец по духу, загнанный войной на фламандскую почву, прикоснувшийся к ней и гонимый электрическими толчками вперед, Геккель проводит сильные зигзаги своих созданий в ширину, вышину и глубину. Он рисует товарищей с перевязанными руками, ногами и головой.

В другом углу мира в то же мгновение скрыто между козырьком и граверным столом склоненное лицо Бекмана, которому с его резким взглядом удастся заклеить на медной пластинке судороги раненых, гримасу дряблого трупa, ужасающее ничтожество человеческих тел, унылую тесноту лазарета, напряженную и все же механичную и тупую грушу фигур при операциях—так сказать, человеческую маску всего отвратительного в это время. Где исход? Санитарный деятель в Остенде — ищет, и под его неуверенными руками возникает образ мадонны; страшный по страстности красок, фетишеподобный по болезненной остроте контура, но до странного удавшийся, при этом легко и без усилий. Другого война гонит от островов Палау в южном море через Японию, Филиппины и Тихий океан в Америку, в угольный склад голландского парохода — в Роттердам и через родину — в бой против англичан и французов. Среди туземцев, на зеленых как попугаи,

на лазурных и коричневых островах, он стрелял дичь, рвал плоды, варил кашу, легко бороздил лазурь моря на челнах из красного дерева и огибал коралловые рифы шаткими веслами. В Манилье кое-где разбросаны деревянные фигурки, которые он вырезал, дощечки, которые он удачно разрисовал.

Он — как набожный язычник; вещи ему удаются, стрелы летят легко. Пехштейн. Его имя — самое тяжелое и темное в нем ¹⁾. Порывистость и волшебство его краски и рисунка — как природный поток. Утонченно-нервный вкус, уверенная рука, милость судьбы, дарующая освобождение; дружелюбные звезды.

Война шадит. Война отнимает. Маке и Марк погибли. Второй — с умной и тонкой человечностью, с живым талантом, сознательным духом, полный органических сил, вдали от городов, от тусклой заурядности их населения, любитель диких коз, быков и лошадей — искатель творца. Их тела он раскрашивал пестро как церковные окна и сплетал их как цветы в венок в тугие, искусно сложенные, любовно отделанные строфы, которые он посвящал неведомому богу. Первый — издали заметный среди других, в маленьких картинках красного, желтого, синего, зеленого цвета, пленительных своей гибкостью. Четыреугольник, треугольник, многоугольник и круг соединял он друг с другом как грани хорошо отшлифованного драгоценного камня. Между краями и в зеркальных поверхностях можно было видеть целый мир: стройную женщину перед окном модной лавки, деревья

¹⁾ Pechstein — значит смольный камень.

на берегу реки, гуляющих и пары, напоминавшие своей райской обособленностью человеческие фигуры Сёра. Издали вещи и люди были брошены через голову художника сквозь тонкие петли пестрых образов. Они кивали ему из глубины, погруженные в кристальные бездны, таинственно скрытые как в прошлом или будущем бытии, увиденные сквозь призму, разделенные призмой — оживленные сквозь призму как сквозь солнце, рейнской, западной веселостью.

Называют ли всех, в ком сегодняшний день? Бэ и Зевальд против того, чтобы их называли экспрессионистами.

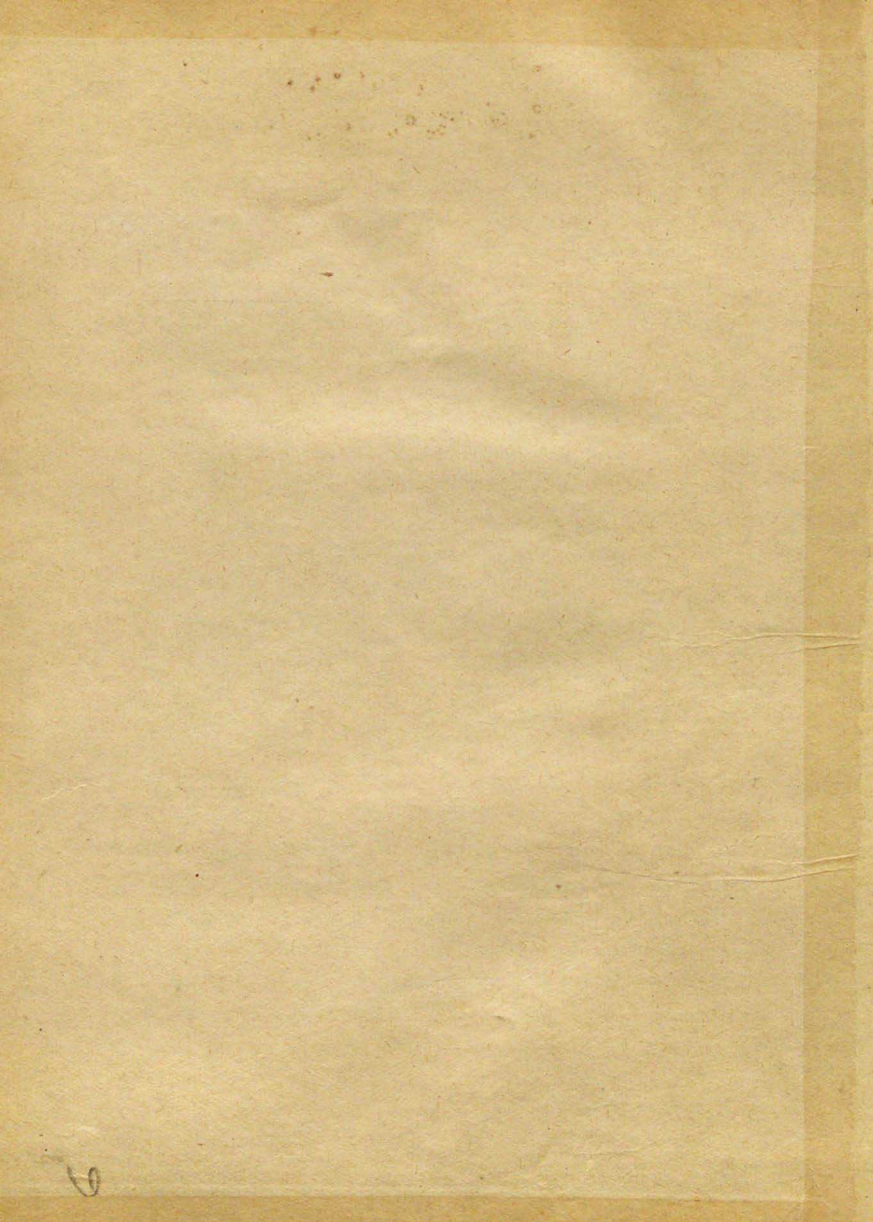
Но вообще ни один художник не переносит и не любит названий, узости художественно-политической программы. Поэтому пусть исчезнет название. Пусть исчезнет программа, как исчезала она для других, которым дано было быть значительными. Все они — в нашем времени. Они дают образ нашего времени, ткнут стеной ковер для залы нашей жизни.

Если Бэ говорит о живописи, он говорит о Марэ, Делакура, Гюисе, Сезанне, о Греко, о Рембрандте и Грюневальде. Говоря о них и о женских фигурах Бали из красного песчаника, он говорит о заключенном в них метафизическом начале. Он бы не сумел и не посмел точнее определить это метафизическое галльской остротой своего духа. Он имеет в виду форму, которая больше самой себя. Он имеет в виду то, что является как аура вокруг конечного, как безграничное вокруг вещественно-ограниченного, как балкон дома, как навес по ту сторону латинской, округленной формы. Он любит вещи и любит широту их классичности: длинный, наискось разломанный белый хлеб на столе, историчный,



Б. Кандинский.

Импрессия IV.



современный и совершенный как всякая чистая традиция; любит лежащее рядом с ним яблоко, которое раньше любили и Шардэн и Курбэ и Манэ, — красное, зеленое, бескопечно-круглое, бесконечно точное; вековую подлинность бургундской равнины и китайский горшочек с имбирем. Вся тварь собирается вместе в этом жизненном покое. Бог, — этого слова никогда не услышишь из уст его, но он любит вещи как тела, щедро брошенные в мировую свободу исполненными и нежными руками творческой силы.

Зевальд, — это имя освещает путь к видимому и ведет к нему. Он не изображает ни святых, ни бога, ни божественного, ни ангелов. Он изображает творение. Он изображает достоверность творения. Он может — и больше того — он должен его изображать, потому что невыразимо бодро ручается в его бытии. Порука для него — не только их видимость, но еще больше — бытие бога, в которого он верит; вместе с тем творение — единственно видимое, что связывает его с его богом, и потому достойно живописи. И вот он пишет крепкие, существующие вещи — дома на юге, горы, пасущихся коз, человеческие лица, растения, книги, табачные свертки на столе. Вещь, имеющую бытие. Тварь, имеющую бытие. Это изображает самый верующий и самый положительный из современных художников.

Приходит в голову, когда видишь, как верны эти художники живописным задачам: уверены они в боге или нет? Они настаивают на положительной живописи; и если верно, что религия этому не мешает, очевидно, что этому ничто не может помешать. Если бог не исключает

действительности — ничто более слабое не может исключить действительности.

Шагал — прекрасен, он трогает и влечет в глубину мистики, но еще вопрос, что художественно более ценно — его ли образы, или зримая тварь на ограниченном холсте живописца земного мира.

Эти художники — и другие одинакового или близкого к ним происхождения — сохранили пластичность всей хорошей живописи или ищут ее по образцу Ван-Гога и Сезанна иначе, чем Гогэн.

Пластичность не в смысле стереометрической перспективы внешнего пространственного образа, но в смысле формирующей полноты. Полный недоразумений культ двух пространственных измерений остался им чужд, устремление воли к живому настроению в глубину спасло их от «обойной» плоскости, которая у академиков экспрессионизма стала не только художественно-ремесленным фактом, но и нивелирующей теорией. Какое смешное противоречие: они говорят о боге и создают экспрессионистское художественное ремесло, говорят о религии и церкви и создают обойные украшения. Новые академики ждали, что сознательное и экономическое отречение от третьего измерения — ручательство за соответственный рост выразительности в двух измерениях; боязнь глубины обещает увеличение широты и вместе с тем усиление духовной высоты. Расчет оказался детским. Дело было не в двух или трех измерениях, а в пластичности мира, которая — безразлично на полотне или в стенной живописи — является выпуклой в самом духе, доказывается силой руки и напряжением рисующих мускулов;

дело было в идеальной и творческой пластичности самой живописи, которая происходит из полноты фантазии, из самой крови художника. Это заблуждение породило программную экспрессионистскую живопись второго и третьего разряда. Раздумье, углубление искусства в себя было — как артистическая интеллектуальность — заменой недостаточной чувственности, ограниченной духовной пространственной широты.

Детское — в страсти, в сюжете и фигурах выдающихся современных художников стало при посредстве экспрессионизма примитивным ремеслом, которое напоминает, как гротеск, органически стройную красоту лучших картин натурализма и импрессионизма, не превосходя ее ни в чем и не подозревая даже о ней. Одно дало другое. Но значительные не стали от этого меньше ни числом, ни силой. Они решают. Они связывают нашу эпоху с прошлым и с будущим и сохраняют глубокое единство истинного искусства под современными одеждами.

V

Было бы несправедливостью по отношению к экспрессионизму прикреплять его к манифестно-декоративному элементу, который в нем несомненно содержится — например, на пути от Пурмана и Гофера к Пехштейну и Марку. Его нельзя назвать и только орнаментальным, хотя орнаментам его невозможно отказать в глубине содержания. Экспрессионизм обозначает по отношению к доэкспрессионистскому искусству нечто большее, чем разницу между «впечатлением»

и «выражением», между механическим восприятием и пропорциональным отдаванием, между физиологией и психологией, между предметной формой и абстрактней формальным средством, между физикой и метафизикой; он обозначает некое противоречие между творческим исканием следов творца и другим, древнейшим исканием, скользящим вслед за чувственно-простым бытием творения.

Справедливо все это или нет, правильно или ложно; несомненно одно, что все эти контрасты, которые мы принуждены каким-то образом обрисовывать и выискивать, как-то, с известной точки зрения, снова сталкиваются почти до смешного. Великолепный Анри де-Бракелер, который для Бельгии был приблизительно тем же, чем Лейбль для немцев, Курбэ для французов, а именно — классиком в изображении формы естественно-вещественного бытия, вульгарно говоря — реалистом, — произнес фразу: «искусство создано для того, чтобы выражать бога и славить его в его творении». Никто не решится утверждать, с известной высоты сравнения, что так называемое натуралистическое искусство было менее душевным, что метафизический аффект, без которого вообще искусство не бывает искусством, был в нем менее сильным, что и в нем не было действия бога. И Курбэ и Лейбль были возвышенно-одержимые. Их эпоха не называла бога по имени, может быть, потому, что страшилась его, но не потому, что хотела его изгнать. Сравнивая искусства, надо соразмерять убедительность чувства с глубокой значительностью формального, размеры напряжения и силы страстей к формальному, чувство вчерашнего и завтрашнего

для вещей. С точки зрения такой крайней формальности созерцания — а какая другая точка зрения могла бы иметь значение в деле искусства? — уничтожается различие между экспрессионизмом и другим искусством; это различие приобретает подчиненное значение, кажется, что оно направлено в сторону содержания, в сторону анекдотическую и, конечно, внешнюю. Невозможно любить пейзаж Анри Руссо и не любить пейзажа Шперля. Их вообще можно разглядеть, только заметив их средство — значит поняв параллелизм формальных противоречий.

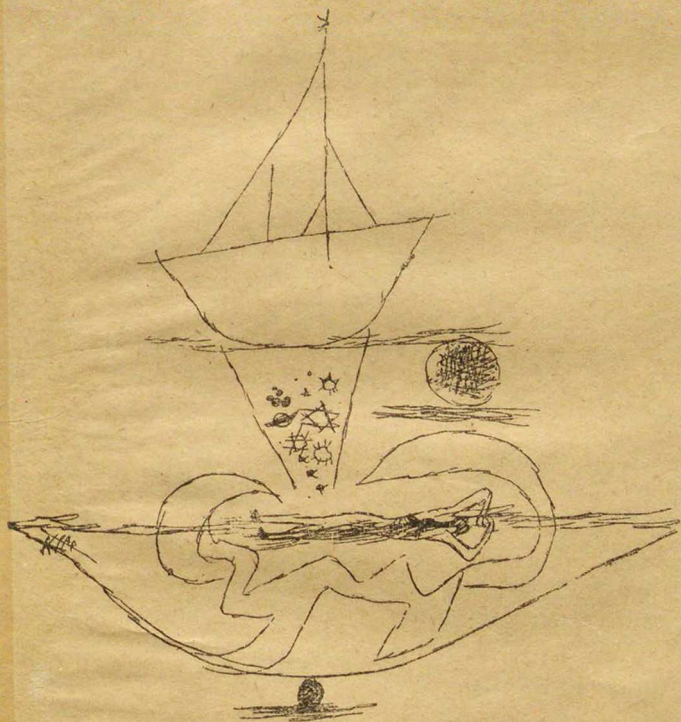
Было бы, в самом деле, безрассудством за экспрессионистскими порывами к небу и срывами в ад — забывать старое искусство. Забывающий его доказывает только, что он находится в сомнительных отношениях как к старому, так и к новому искусству. Сила аффекта — в выражении формального; в этом и ни в чем другом заключается положение искусства и художника. Эта сила всюду, где перед нами искусство, неизбежно переходит границы чувственного и само встречается с дыханием формального, направленным на сверхчувственное. Говоря более внешне: экспрессионизм не создал ничего настолько внушительного и огромного, чтобы заставить нас забыть Перуджино и Джорджоне.

Напротив. Я прошел вместе с экспрессионизмом его путь и не думаю оставаться позади его вершин и заострений; но я не видел в нем гигантов, которые в прежние эпохи назывались Грюневальдом, Микель Анджело, Рембрандтом, Делакруа. Экспрессионизм с нашей точки зрения — только начало постижения целого и вечного. И все-таки он вместе с тем является в свете всемирной истории — развитой

в систему детально их универсальности. Но ясно, что иначе начать мы не могли. Теперь мы ждем того, что приходит. Но, конечно, не академии. Мы получили — с быстротой, замечательной даже для темпа современности, и с широтой, не менее удивительной, — экспрессионистскую академию, в которой как-будто подходит одно место из Вильгельма Мейстера: «Посмотри на мальчиков, — каждый раз после того, как канатные плясуны побывают в городе, они скачут и качаются по всем доскам и бревнам, пока новое впечатление не привлечет их к другой подобной игре. Не замечал ли ты того же в кругу наших друзей? Как только появится виртуоз — всегда находится кто-нибудь, кто начинает учиться на том же инструменте. Сколько их, блуждающих на этой дороге? Счастлив, кто на своих силах убеждается в ошибочном выводе из своих желаний?»

Было бы слишком дешевым приемом свести сполна диалектическую мысль исследования к проблеме будущего, решив, что реакция против неоготики, необарокко, экзотики и экспрессионизма — стало быть, против всей области нашей художественной эпохи — будет заключаться в ренессансе ренессансов, в возвращении гуманистически-предметного, то-есть в тесном смысле слова — классического. Может быть, будет и так.

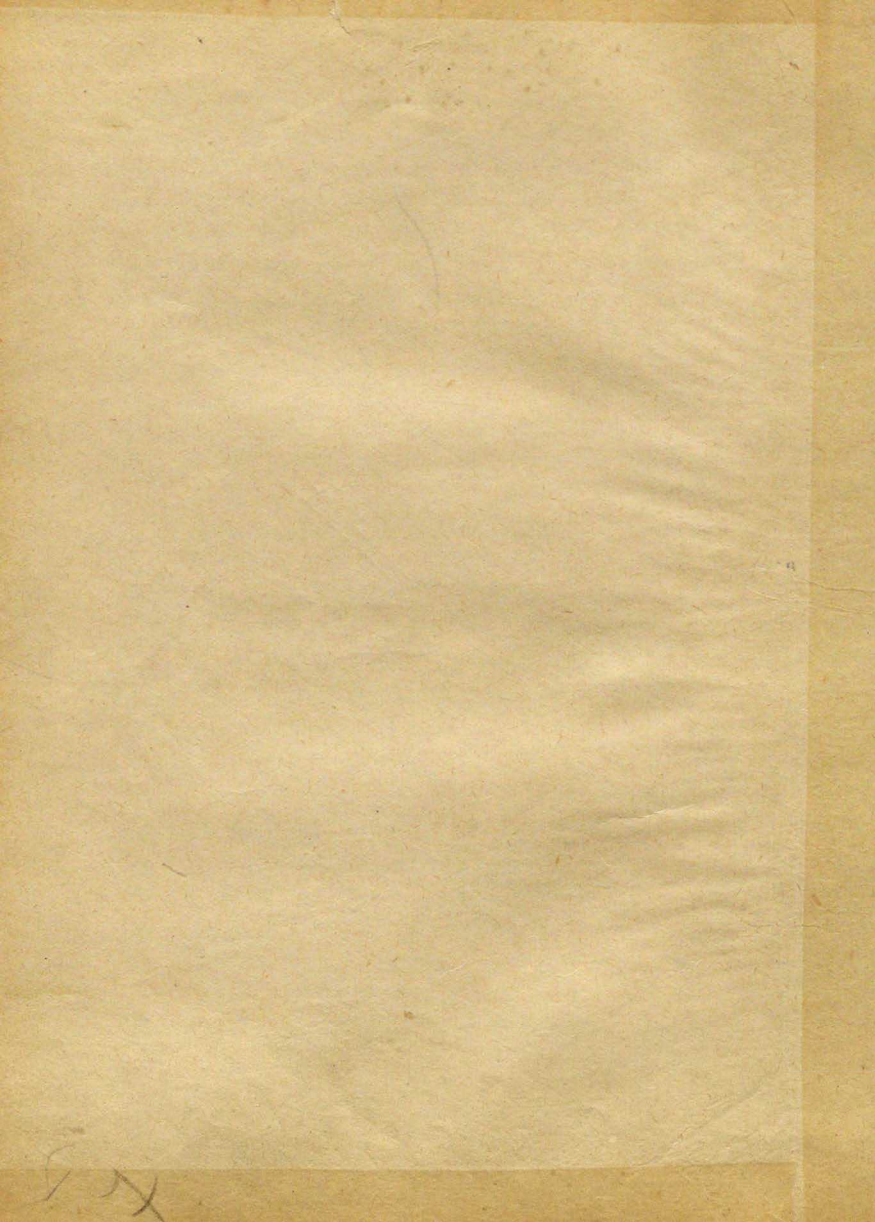
Личную персону чувствует каждый в отдельности на самом себе. Говорят, что Пикассо пишет теперь как Энгр. Все это было бы только новым обнаружением того порочного круга, который представляет наша жизнь: стремясь из данного момента подняться ввысь, к далекой, архи-



Пауль Кля.

Сон в корабле.

1915



медовой, божественной точке, мы только падаем в диалектическую противоположность момента, и так идем вслед за зигзагом нашей жизни, пока он не оборвется.

Прекраснее было бы другое — то, о чем мечтал экспрессионизм: длительная остановка искусства, как на якорь — в потустороннем. Первоначально он не хотел столь многого, но он до этого вырос. Но можем ли мы теперь желать, чтобы пришло нечто более радикальное, чем готика или хотя бы назарейцы с неоцененным еще Корнелиусом, с прекрасной ясностью Фюриха, Овербека и Фейта? Ведь мы гораздо меньше их верим, во всяком случае гораздо меньше буквально верим: не в том ли все и дело, что благочестивая живопись зависит от точности догматического представления? Не есть ли наш пылкий аффект в конце концов только защитный цвет для очень слабого фактического содержания? Где же то возрождение христианства в огромных размерах, которое в прошлом или в будущем должно бы притти и произвести новое искусство? Даже братья Эйки ограничились тем, что славили бога в точном изображении его творений. Возможно ли нам сделать больше этого?

Само собой разумеется, мы говорим все время о формальности, но она немыслима без того живого центра, формой которого она является; ее нельзя представить себе без отношения этого центра к потустороннему. Не хватает только выраженной словами догмы, вызывающей представление и искусство.

Мы стоим поэтому на такой, очень сложной точке зрения: если бога в догматическом смысле по формальному свойству его существа нельзя представить, то нельзя

и передать в живописи ни его, ни его символ; ни его сына, ни его святых — и вряд ли возможны его действия в мире.

До тех пор нам остается одно: обозреть общность эпох, преодолеть их особенности и тожества, стоять между готикой и классицизмом, снова с восхищением смотреть снизу вверх на природу, на которую так несказанно клеветали, и задумываться над фразой, которую сказал Сезанн:

«Ce qu'il faut, c'est refaire le Poussin sur nature, tout est là».

«Нужно еще раз переделать Пуссэна в соответствии с природой — это все».

Быть таким готическим, как Сезанн, и при этом заключать в себе столько античности, столько классичности, быть таким естественно-греческим, как Пуссэн, и с таким громадным метафизическим размахом, — в этой парадоксальности, быть может, главная потребность момента. Быть может, произойдет другое. Быть может, это было сказано слишком лично и безо всякой обязательности для других. Быть может, нежданное или жданное торжество религии увлечет нас в новую исключительность в которой мы будем чувствовать уже не гуманистическую всеобщность нашей точки зрения и не всемирную историю, а только бога и нас самих.

Перевел с немецкого

В. Гиппиус

VI

АРНОЛЬД ШЕРИНГ

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В МУЗЫКЕ

Говоря перед широким кругом читателей об экспрессионистском течении в музыке, приходится преодолеть ряд препятствий, поскольку вообще возможно условиться в понимании тех или иных основных проблем. Если без всяких колебаний допустить, что каждый, кто пристально вглядывается в современное искусство, находится тем самым в более или менее тесной связи с последними течениями в поэзии, живописи и скульптуре, т. е. читал соответственные поэтические произведения, рассматривал картины и пластические изображения, то в отношении музыки этого предполагать отнюдь нельзя, а если и можно, то во всяком случае в меньшей степени. То, что открыто преподносится в наших крупнейших центрах под флагом экспрессионизма, в музыке образует лишь малую долю действительно наличного, равно как и все, что изучается в этой области любителями музыки.

Это обстоятельство является далеко не второстепенным. Оно лишает тех, кто пожелал бы остановиться на избранной нами теме, ценного способа ознакомить с ней кратчайшим путем читателя. Здесь немислимо базироваться ни на ярких,

живых восприятиях, ни на данных внутреннего опыта, но в лучшем случае на случайном, поверхностном впечатлении, вынесенном из знакомства с тем или иным фортепианным произведением какого-либо молодого композитора или с оперой в роде «Дальний Звон» («Ferner Klang») Франца Шреккера. Столь мимолетное впечатление, сопровождающееся лишь ощущением чего-то необычного, странного, даже, если хотите, сумбурного, конечно, далеко недостаточно для ознакомления с творчеством данного композитора. Последний имеет полное право требовать, чтобы пытливо вдумались, осознали и поняли его творение, независимо от препятствий внешнего порядка. Зачем себя обманывать? Проникновение в музыку значительно труднее, чем понимание поэтического произведения, словесная конструкция которого может быть воспроизведена по желанию в любой момент, или творений изобразительных искусств, допускающих хотя бы приблизительное воспроизведение путем светописа. Даже наш универсальный инструмент — рояль — отказывается служить в решающих случаях, так как он лишен по причинам технического характера возможности передавать все тонкости, выдвигаемые новейшим музыкальным искусством в связи с неисчерпаемыми богатствами тембровой красочности. Ко всему изложенному присоединяются технические трудности, значительно превышающие средний уровень виртуозных возможностей как сольного, так и ансамбльного исполнения. Там, где последнее не достигло высокой степени совершенства, даже лучшие намерения, направленные к уяснению сущности целого, неминуемо обречены на неудачу.

При всем том мне думается, что освоиться с последними стремлениями в музыке все же не так уж трудно. Ибо, поскольку мы имеем дело с совокупностью духовных течений современности, речь идет о тех же предпосылках и условиях, которые уже ранее были положены в основу многочисленных исследований тех же явлений в иных областях искусства. Поэтому нет необходимости вновь выяснять и подчеркивать значение иных боевых понятий и прежде всего понятие самого экспрессионизма. Ведь сильнейшее доказательство внутренней своеобразности, основной сущности и всеобщности названного течения — если в таком доказательстве может вообще ощущаться надобность — заключается именно в том, что все элементы, составляющие ее неотчуждаемую «самость», не ограничиваются той или иной отдельной сферой искусства, но проявляют себя везде с одинаковой страстностью и стремительностью. Это единодушие молодых художников всех оттенков включает в себе нечто, преодолевающее все препятствия. Оно одно в состоянии убедить нас в неизбежности и закономерности этого периода «бури и натиска», коренищегося в самом духе времени. Таким образом все нити современного искусства так явственно сходятся в едином центральном узле, что представляется возможным, исходя отсюда, исследовать все отдельные искусства.

Поразительно глубокая симпатия вновь связует в настоящее время звукотворца с поэтом, с живописцем и с художником в области пластических искусств. Мы опять достигли предела, где эстетика должна поставить строгое требование того, чтобы родственная связь всех искусств

между собой и все более распространяемый взгляд о их слиянии не стерли бы границ между ними. Близка соблазнительная опасность привлечения одной области искусства для объяснения другой, распространение понятий из сферы живописи на музыку или наоборот; опасность, которая является тем более угрожающей, чем чаще мы наблюдаем среди молодых художников случаи наличия «двойного» или даже «тройного» дарования, чем ярче выступает тенденция считать подлинным, «богом отмеченным» художником лишь того, кто представляет собой человека, всесторонне в художественном отношении одаренного.

Но, быть может, эта опасность в конце концов вовсе и не является таковой?

Ведь давно известно, что в эпохи, подобные нашей, когда родство всех искусств начинает ощущаться столь явственно, музыка всегда играла роль праматери: мы наблюдаем это в Греции, в эпохи ренессанса, барокко, романтизма. От каждого искусства к музыке вел, по крайней мере, один путь—к единению, пусть пролежавший на первое время лишь в области гармонии или симфонии.

Так же обстоит дело и в наши дни. Говоря о новейшем искусстве, как об «искусстве выражения» в особом истолковании (экспрессионизм), мы в сущности разумеем не что иное, как его специфически музыкальный характер. Музыка не только издавна считается «искусством выражения», но постоянно олицетворяла, овеществляла собой понятие «выразительности» в его полном и действительном значении. Ибо коль скоро речь идет о художественном способе проявления творческого порыва, то этой цели должна служить

прежде всего музыка, поскольку она, в виду отсутствия смысловой значимости и по временной природе своей, максимально соответствует сущности всякого «устремления». Одна только пантомима обладает, пожалуй, в ослабленной степени подобным же качеством. Самая яркость чувственного воздействия, сопровождающая музыку, уже дает ключ к истолкованию основного призвания музыкального искусства как подлинного, действительного «искусства выражения».

Если вдуматься глубже, то окажется, что в настоящий момент все остальные искусства объаты страстным желанием достигнуть этой непосредственности, этих ярких свойств современной музыки, т. е. стать экспрессионистскими в собственном ей смысле понятия. Живописец не удовлетворяется более изображением поверхностного расположения предметов на плоскости, но ищет в то же время способа зафиксировать на полотне их взаимное проникновение и сопряженность, наподобие переплетающихся одновременно тем музыкального контрапункта. Слово «симфония красок» отнюдь не означает для него более банального символа, но нечто, реально достижимое на деле. Он рисует *adagio*, *allegro*, *prestissimo*. Поэт прельщает задача одеть в слова полновесность баховских фуг, таинственную прелесть гармонии брукнеровского *adagio*. Он пользуется для своего выражения то «фанфарами», то «кантиленами»; в его речи имеются паузы, прерывающие кадансы, ферматы, а с быстротой молнии изменяющееся значение и окраска его мысленного потока — что встречается, например, у Рильке или Верфеля — допускает сравнение с хроматизмом в музыке. Повсюду лихорадочное стремление к самостоятельности, бурной действительности,

к охвату и фиксации душевных и духовных ценностей именно в том виде, как они предстоят творческому сознанию в самый момент своего протекания — во всей своей неповторимости и своеобразии. Мы это чувствуем даже в драме «Трилогия эонов» («Aeon Trilogie») Альфреда Момберта может быть целиком понята лишь с точки зрения музыкального, «симфонически» настроенного человека, а в таком произведении, как, например, «Поколение» Фритца Уиру, между словами словно шумит от начала до конца некий бурно звучащий оркестр.

Это магическое экспрессионистское свойство музыки было присуще великим композиторам всех времен. Несмотря на это, в ее истории бывали моменты, когда подрастающее поколение разочаровывалось в этой силе музыки и прилагало усилия добиться ее возрождения, базируясь на новых духовных побуждениях.

✓ Такой поворотный пункт обозначился на исходе 14-го и в начале 15-го столетия. Музыкальное искусство той эпохи, ею самой вполне сознательно обозначенной, как *ars nova*, являет собой результат нового способа чувствования и мышления и находится, кстати сказать, в столь ярко бросающемся в глаза родстве с нашей экспрессионистской музыкой, что мы можем прямо воспользоваться свойствами первой для разгадки особенностей, присущих второй. Другой переворот, подобный этому, имел место около 1600 года, когда пресыщение тяжеловесным многоголосием и «искусничанием» палестриновской эпохи вызвало противоположную реакцию: лишенное искренности, но зато тем более страстное, выразительное сольное пение. И тогда

уже говорилось с полным сознанием о некоем музыкальном «модернизме» (*nuove musiche*). Наконец, мы позволим себе указать на середину 18-го века как на третий аналогичный момент, когда Руссо, будучи сам творцом в области музыки, обратился и к прочим музыкальным деятелям с призывом: назад, к природе. Он имел в виду освобождение от стеснительных уз современной ему манеры письма и обращение к песенной, чисто мелодической музыке.

Лозунг «назад, к природе» неизменно и явственно звучал также и в более поздние эпохи музыкальных революций: в 1838 году, когда Шуман мечтал о новой музыке и полагал, что искусство звуков, рассматриваемое как «язык души», находится еще в самом начале развития; затем, на два десятилетия позже, у Листа и Вагнера хотя бы в том же «Тристане», где этот язык душевных движений должен был, по замыслу автора, сделать новый большой шаг в смысле приближения к природе.

Сегодня со всех сторон слышится крик: «Прочь от природы!». Как это следует понимать в духе экспрессионистской поэзии и изобразительного искусства, нам уже известно: отказ от всего, что дано нам путем чувственного восприятия, стремление выйти из сферы чувственного опыта и возвыситься к постижению того, что лежит за внешней «видимостью» вещей, их духовной сущности. Но как обстоит дело с музыкой, которая ведь не имеет своего прообраза в природе, а следовательно, и не может отвернуться от него? Разве она уже сама в себе не есть «природа»? В одно и то же время и вечный прообраз и свое же отображение? Не есть ли она нечто, неизменно само из

себя вытекающее, а носему только с собой и сравнимое? *Naturans naturata*? Где можно бы искать образец для сравнения ее форм и средств выразительности, если не в ее же собственном царстве? И на какой опыт мог бы сослаться музыкант, как не на чисто музыкальный?

Говорить о «разрыве с природой» значило бы: изгнать музыку посредством музыки, лишить музыку ее «природной» музыкальной сущности, заставить музыканта выйти из пределов понятия «музыки». Возникла бы своего рода «сверх-музыка» или даже «антимузыка», где возможность всякого противоположения была бы уничтожена как в спиритическом мире «духов».

И однако, как это ни парадоксально, эта «анти- и сверх-музыка» существует. Она заранее оповещает о том, что она аритмична, агармонична, амелодична, атональна, т.-е. нарочито ставит себя вне исторических условий возникновения тем, что опрокидывает все до сего времени существовавшие понятия гармонии, ритма, мелодии, тональности и заменяет их другими. Почему? Потому что ее апологеты думают, что им удалось интуитивно постигнуть, что царству звуков присущи еще более могущественные, донные пошравшиеся закономерности, чем те, которые вытекают из законов слухового восприятия. Они считают, что дух сильнее чувства и полагают, что как глаз, так и ухо могут и должны склониться перед этими духовными требованиями. В сущности, следовало бы здесь говорить уже не о музыке, но, пожалуй, о «звуковой выразительности». Ибо с понятием музыки мы бессознательно связываем всегда понятие некоей «литературности» и становимся тем самым на путь создания

известных, уже отживших, представлений о формах, цели, ценностях, связанных с творческой личностью. Мы не привыкли воспринимать музыкальное произведение вне всяческих предпосылок, т. е. так, чтобы оно не определялось ни началом историческим, персональным, формальным, целестремительным. Равным образом, и сам композитор не был в состоянии до сих пор творить, не пользуясь аналогичными представлениями (например, без некоторого запаса, созданного его предшественниками). Другими словами, это означает следующее: никакая музыка доныне не могла являть собой *чистое выражение*, выражение глубочайшей, первоначальной творческой воли. Даже у гениальных художников последняя, сокровенная сущность ее оказывалась как бы окутанной некоей пеленой, завуалированной.

Музыкальный экспрессионист стремится разорвать эту пелену подобно юноше перед изваянием в Саппе. Его одушевляет новое великое вселенское чувство. Он смотрит на вещи и их соотношения с сверхличной точки зрения. Он не желает привнести в свое творение так называемый композиционный момент, т. е. создать объект, связанный с внешним миром элементами намеренностей и произвольности, но стремится зафиксировать в своей музыке моменты озарения, открыть мимолетные просветы в свое, охватившее его, состояние ясновидения, чтобы таким путем приобщить слушателя к переживаемому космическому состоянию. Произведения музыкантов-экспрессионистов создаются не для того, чтобы подвергнуться объективной оценке, как исторически обусловленный художественный вклад, но как непосредственное духовное откровение, явленное в доступ-

ном для чувства одеяния. В этом коренится смысл экспрессионизма, позволяющий ясно усмотреть известное влияние мистицизма.

Конечно, число лиц, которые осуществляют в музыке это значительное, свойственное духу времени, общее стремление, пока еще очень невелико, равно как и круг слушателей, в котором оно может быть уверено. Вождем крайних левых в Германии является *Арнольд Шёнберг*. Он мало-помалу превратился из подчиненного Вагнеру и враждающего в его сфере импрессиониста в представителя крайнего экспрессионизма и имеет ряд верных учеников и сочувствующих. Рядом с ним, если двигаться направо, мы насчитываем более мелкие группы композиторов немецкой и иных национальностей (русских, французов, венгров) различной степени одаренности, — сплошь проникнутых убеждением, что будущее принадлежит новым музыкальным идеалам, и расходящихся разве лишь в выборе способа достижения своих чаяний. Совсем справа музыкальные дарования упираются или в чистый импрессионизм (*Клод Дебюсси*, † 1918 г.), или, если мы еще включим в наш список умершего в 1916 г. *Макса Регера*, в немецкий неоклассицизм, продолжающий заветы Брамса.

В конечном счете дело, разумеется, не в тех или иных отдельных именах, но в общности устремлений.

Для того, кто в течение последних двадцати лет следил за творчеством этих художников звука, не подлежит сомнению, что развитие экспрессионизма до крайних пределов протекало с известной закономерностью. Многие из его составных элементов обозначились еще в те времена, когда

облик целого вырисовывался далеко не так четко. Именно поэтому нет необходимости, для того, чтобы раскрыть самое в нем существенное, обращаться всякий раз к последним творениям музыкального экспрессионизма.

В сущности, тот «символ веры», за которым, отчасти бессознательно, следовали все звукотворцы 19-го века, заключал в себе требование не «отхода», но все большего «приближения» к природе, если под природой понимать совокупность духовных сил и возможностей человечества. То, что отличает музыкальную романтику от классицизма, а неоромантику в свою очередь отграничивает от романтизма, есть не что иное, как овладение средствами выразительности с целью все более определенной, отчетливой передачи, лучше даже будет сказать, символизирования — чувств, настроений и аффектов. Конечной целью Бетховена, Шумана, Листа, Вагнера было стремление создать звуковую речь, которая располагала бы способами по возможности недвусмысленно отражать всё течение внутренней жизни со всеми ее закономерностями и случайностями. В действительности цель эта, конечно, была и останется недостижимой, так как музыка никогда не будет в состоянии побороть свою тенденцию к символизированию. И все же словно какой-то ненасытный порыв обуревает каждого композитора, побуждая его хоть на сколько-нибудь приблизиться к постоянно достигаемому, но никогда недостижимому идеалу. Насколько стремился, например, Рихард Штраус превзойти Вагнера в своем психологическом реализме! С каждым новым достижением душевного опыта, с каждым новым поколением, эта проблема всплывает опять, требуя нового раз-

решения. Так было встарь, так оно происходит и сейчас. И Шёнберг сам признался в этом, выставив своим девизом: вперед, к природе.

Сказанное может быть лучше всего оправдано на примере истории музыкальных форм. Восемнадцатое столетие находится еще целиком под властью неизменных, освященных традицией формообразований. Современность в своих последних достижениях признает только свободные формы. Нуть от классического построения моцартовской формы, которую мы можем назвать органичной, через попытки расширения ее у Бетховена к построению формы у Рихарда Штрауса и молодого поколения композиторов (ее можно противопоставить прочим, обозначив как «фантастическую»), характеризуется все возрастающим стремлением освободиться от традиционной связанности и стесненности путем постепенного удаления формальных элементов, дематериализации формы, — следовательно, посредством процесса, который стремится освободить творчество от всяческих формальных заданий. В свое время важным шагом вперед явилось нововведение Листа, противопоставившего схеме старой сонатной формы принцип «программности» в музыке: первоначальный поэтический остов, «программа», является во всяком случае одним из факторов, обуславливающих построение формы. Тем самым были открыты настежь двери субъективизму в процессе формообразования. Поэтическая программа стала теперь тем связующим средством, которое спаивало отдельные части композиции в единое целое.

Подобно тому как некогда симфоническая поэма в формальном отношении одержала верх над классической сим-

фонией, таким же образом ныне современная музыка оставляет далеко за собой принципы симфонической поэмы. Лист и его школа постоянно все же основываются на программе, в одном случае с большей, в другом с меньшей свободой действий, но всегда так, чтобы форма могла быть объяснена исходя именно из программы. Одно покрывалось здесь другим. Современная «музыка выражения» не следует уже поэтической программе, преднослаемой композиции. Она вообще не опирается на какие-либо данные внешнего мира, но повинуетя, по ее собственному выражению, лишь имманентной логике чувства и фантазии. Форма не есть уже более нечто заранее предуказанное, безусловное, во вне сущее, созерцаемое в себе, но, напротив того, нечто условное, имманентное—есть внешнее выражение внутренней сущности, простая видимость некоего духовного содержания. Поэтому она в каждом отдельном случае не может быть сведена к схеме, ни поставлена в сравнение с чем-либо. Она живет только сама в себе: она есть только звуковая плоть произведения, непосредственно излучаемая во вне путем воздействия на органы чувств. Каждое такое творение, как в отношении своей ритмической, гармонической, мелодической структуры, так и в отношении своей формы, производит впечатление единственной неповторимой данности, лишь однажды рожденной, несравнимой с какой-либо другой, смежной художественной данностью, является, словом, импровизацией в высшем смысле понятия.

Чисто внешним показателем этого служит отказ от какого бы то ни было обозначения рода произведения. Соната, симфония, рондо, и т. д. стали мертвыми поня-

тиями; говорится либо о пьесах для оркестра, фортепиано или, если и употребляют термин «симфония», то понимают под этим лишь относительно большее по размерам оркестровое сочинение. Также неохотно композиторы прибегают к старым многочастным «циклическим» построениям, но предпочитают писать все в одночастном, непрерывном последовании, исходя из правильной предпосылки, что если я сочетаю три или четыре части между собой, то это может произойти лишь на основе некоей идеи, т. е. опираясь на некоторую, заранее наличествовавшую определенную данность. Но такое предположение противоречит основному закону «искусства выражения» — отсутствию всяческих предпосылок. Мы приближаемся тем самым к сущности и способу воздействия лирической поэзии. Музыка этого рода действует подобно стихотворению в свободной форме, заглавие коего нам неизвестно. Мы охотно, вполне отдаваясь охватывающему нас впечатлению, даем себя унести влекущему нас потоку ощущений и улавливаем таким образом содержание. Это — самое главное. Для того же, чтобы осведомиться о схваченной заодно форме стихотворения, у нас обычно не хватает ни времени, ни желания, и мы эту задачу предоставляем привходящей уже позднее деятельности нашего сознания.

Таким образом, провозглашение свободной от всяких условностей формы является в известных пределах частичным ответом современности на старейший вопрос, — как возможна музыкальная символизация тока внутренней жизни человека во всей ее динамичности и безопорности. В таком случае дело сводится лишь к установлению того, что пони-

мает экспрессионистски настроенный композитор под внутренней жизнью и какие средства имеются к его услугам для осуществления поставленной им себе задачи.

Оглянемся на мгновение назад, на музыку периода классического, предшествовавшую ему эпоху и время романтизма. То, чем билось сердце великих мастеров, начиная с Баха и кончая Вагнером и Брамсом, в момент создания фуги, сонаты или симфонии, заключалось все же (наперекор Ганслику) в потребности передать течение своих душевных состояний. Аффект, который овеществляется в чувственном образе какой-нибудь главной темы хотя бы в бетховенской «*appassionata*», постепенно как бы разворачивается перед слушателем с помощью звуковых символов (противоположений ритмических, темпа, динамики и т. д.), прослеженный в своих разнообразных проявлениях до своего высшего предела и затем вплоть до последнего разряда, пока не будет исчерпана интенсивность впечатления, послужившего импульсом для выражения, или же пока к первой теме не будет присоединена вторая, созданная аналогичным путем. Вдумаемся в тот способ, каким Вагнер развивает и углубляет во вступлении к «Тристану» то, что можно обозначить понятием «томление». Как оно, возникнув едва слышно, постепенно ширится по мере своего развития и приводит к конфликту, с тем, чтобы в заключение вернуться к исходному пункту. То, что мы тут переживаем, есть до известной степени трагические перипетии вступительной темы томления. И сколько бы ни присоединилось на протяжении ее разворачивания новых, обусловленных ею представлений и побочных восприятий, у нас постоянно

сохранится впечатление, что в сущности перед нами происходит постепенное прояснение и выявление в звуковых образах и символах более или менее определенной смены аффектов. Доказательством этому служит то, что мы в конце, когда исполнение закончено, неизменно испытываем чувство «разрешения», примиренности и успокоения, как после прочтения стихотворения или рассказа.

От такого способа восприятия данностей музыкального творчества отличен метод импрессионизма. Он пользуется основной предпосылкой всякой музыки, а именно ее временным характером, не для того, чтобы развить некое внутреннее становление, проследить устремление его от одного этапа к другому и дать возможность плыть в звуках, отзвучать всей напряженности данного переживания, но применяет ее для-ради придания большей интенсивности выявлению одного единственного мотива душевного движения.

Импрессионист медлит, повторяется, начинает сызнова, с головой погружается в какое-нибудь единое впечатление, которое он, для того, чтобы предельно его исчерпать, рассматривает с самых различных сторон, окрашивая все в новые цвета, осложняя все новыми рефlekсами. Хотя его музыка неизменно пребывает в движении, он не может сдвинуться с места. Он не любит мощных импульсивных, динамических мотивов, не признает борьбы: он довольствуется исчерпанием одного единственного настроения. Настроение, а не аффект, является побудительным стимулом его творческой деятельности. Дебюсси пишет фортепианную пьесу «Reflets dans l'eau», другую «Cloches à travers les feuilles», где вос-

производится сложное впечатление от озаренного солнечными лучами уединенного лесного уголка и доносящегося издали колокольного звона — т. е. слияние оптического и акустического ощущений.

Но мыслимы и душевные потрясения, не обладающие свойством постепенного развития и не допускающие в то же время импрессионистского подхода; состояния, которые не могли быть схвачены и сообщаемы посредством наличествовавших до сего времени музыкальных средств и способов музыкального мышления. Это область, избранная экспрессионизмом. Мы назовем ее сферой, не поддающейся учету душевной экзальтации. Это — переживания, обозначаемые на границе сознательного и бессознательного и заключающие в себе, отчасти вследствие внезапности и стремительности своего появления, отчасти по причине резкости своего внедрения в сознание, нечто возбуждающее: это состояние экстазичности, в иных случаях эротики, ужасного, чудодейственного, таинственного, мистического, оптических заблуждений, боязни визионерства и галлюцинации. Кто не ощущал того или иного из этих состояний, проявляющих себя с чисто демонической силой и страстностью? Тут играют роль не только чувствования. Пробуждаются бесчисленные представления, схваченные палету образы; потоки мыслей роятся и скрещиваются между собой; воля напоена вожделем; целые круги жизненных переживаний замыкаются и пронизывают друг друга. И все это на фоне глубокого захвата и состояния напряженности всего внутреннего существа.

Не окажется ли нечто подобное доступным и музыке?

Я, скажем, путешествую ночью во время грозы. Бетховен, если бы ему представился такой сюжет в его «пасторальной симфонии», дал бы шаг за шагом выражение тех возвышенных ощущений, которые охватывают всякого идеалистически настроенного культурного человека при взгляде на это удивительное явление природы, подобно тому, как он сконцентрировал воедино пробуждение бодрых, радостных ощущений, вызванных пребыванием на лоне природы. И для такого «грозового» ноктюрна вполне уместной оказалась бы его известная ремарка: «больше чувства, чем живописи в звуках». Представим себе импрессионистски настроенного композитора, переживающего то же событие. Он занят не тем, чтобы найти отголосок тех или иных «этических» рефлексов, подобно Бетховену, но пытается удержать непосредственное мгновенное чувственное впечатление, своеобразное настроение грозовой ночи: все то темное, неопределимое, таинственно страшное, что отлагается в глубине его сопереживающей души. При этом он придавал бы значение также и возможности зафиксировать в звуках не только акустическое, но и оптическое воздействие данного явления.

Итак, в том, как и в ином случае, грозовая ночь служит непосредственным исходным пунктом, обуславливающим возникновение композиции. Можно установить прямую причинную связь между той и другой, несмотря на то, что оба музыкальных произведения окажутся совершенно различными по своей внутренней сущности.

Между тем мыслим еще третий способ художественного переживания. Можно прийти к такой композиции, —

мы называем ее экспрессионистской, — где отсутствует какая бы то ни была причинность указанного рода. Первоначальный импульс, известное явление природы, остается, правда, тем же, но в душе воспринимающего его художника оно совершенно переродилось. В продолжение немногих мгновений, будто вызванные электрическим током, от данного явления отделились чувственное, интеллектуальное, духовное, материальное, сознательное и бессознательное. Одно настолько переплелось с другим и образовало такой спутанный клубок, что фантазия чувствует себя устремленной по совершенно новым путям, оставляющим действительно воспринятое событие далеко позади, так что в конце концов оно совсем исчезает из виду. В этом случае грозовая ночь, как таковая, более не всплывает: ее роль сыграна; внутренняя катастрофа в душе художника уничтожила ценность чувственного явления или, если хотите, переоценила его. Поэтому можно допустить, что, когда запись в нотах вполне закончена, не остается ничего, абсолютно ничего, что могло бы напомнить о первоначальном толчке.

Такой процесс отнюдь не характерен только для искусства сегодняшнего или вчерашнего дня. Он мог бы иметь с одинаковым успехом место и у Баха и у Моцарта. Существенно ново то, что современный экспрессионист оттеняет всю катастрофичность такого переживания во всей его первородной яркости: путем отвержения установленных форм и отказа от всего, что могло бы, как результат условной традиции, поставить под сомнение однократность и неповторимость внутреннего события. Поэтому его музыка отстоит

неизмеримо далеко от всего, что может быть названо программной музыкальной композицией. Вот отчего немислимо приблизиться к ней путем объяснения, описания, истолкования, как это было возможно в отношении произведений Баха, Моцарта, Бетховена и романтиков, где отдельные повторяющиеся составные части звуковой музыкальной речи формального, ритмического, мелодического порядка позволяют нам хотя бы приблизительно передать смысл музыки посредством слов или сравнений.

Таким образом здесь мы встречаемся с тем, что заметно также в проявлениях внемузыкального экспрессионизма: с переходом к беспредметному, мистическому, неясному, нелогичному, случайному. Чувственное преобразуется в духовное, конечное в бесконечное, сложное в простое. Если иногда при этом от людей со стороны приходится слышать утверждение, что это происходит, главным образом, по причине пресыщения всем определенным, ясно очерченным, обыденным, т. е. просто вследствие намеренно культивируемой потребности в реакции, то мне представляется все же недопустимым присоединиться без дальнейших оговорок к такому взгляду, даже если и признать подчас его правильность. Ибо в таком случае недостаточно выделилась бы положительная сторона всего течения — его происхождение из недр подлинно ощущаемой внутренней необходимости. Я вполне искренне считаю весьма существенным отметить то обстоятельство, что это движение и в музыке не представляет собой чего-то случайного, парочитого, искусственно вызванного, но знаменует собой нечто, неизменно время от времени заявлявшее

о своем неизбежном назревании, независимо от того, станем ли мы реагировать на него в положительной или отрицательной форме.

Не подлежит сомнению, что описываемый переворот привел в волнение также и сердца реакционеров, поскольку, в связи с все растущей твердостью новейших художественных убеждений, изменилась позиция по отношению ко многим произведениям прошлого, хотя бы по отношению к Рихарду Вагнеру. Всякий, кто имел дело с нашей академической молодежью, заметил, вероятно с изумлением, с каким пренебрежением и равнодушием она высказывается теперь о Вагнере, как даже бывшие горячие почитатели его, в роде Томаса Манна, не скрывают уже более наступившего в них к нему охлаждения. Этого нельзя объяснить ни с точки зрения недостаточного знакомства с вагнеровскими произведениями, ни из того факта, что значительная доза утопичности в проявлениях его творчества вызвала известное разочарование и отрезвление, но, если оставаться в плоскости чисто музыкальной, исходя разве только из властно принуждающей определенности и однозначности его музыки. Я могу лишь едва наметить этот интересный вопрос. Современное восприятие начинает восставать против завоеванной Вагнером, путем использования всевозможных средств, определенности выражения страстей и чувствований, сведенной посредством применения лейтмотивов в законченную, цельную систему; оно чувствует себя стесненным, зашнурованным, идущим точно на привязи сквозь бесчисленные повторения, видоизменения и взаимные истолкования певцов, сцены и оркестра, при чем один и тот же

момент не только утверждается однократно, но постоянно в одно и то же время повторяется по несколько раз. Это воспринимается ныне, как стеснительное ограничение, но отнюдь не как углубление и усовершенствование звукотворческой выразительности, как это казалось некогда. Здесь отсутствует ощущение всеобщего, не хватает радующего момента беспрепятственно возникающих внутренних образов, видений, составляющих самую сущность экспрессионизма. Потому - то интерес к Брамсу не уменьшился, а предпочтение так называемой абсолютной музыки, в особенности камерной, возросло. Образованный любитель музыки наших дней не знает высшего наслаждения, чем погружение в мистику и неисчерпаемую глубину последних бетховенских квартетов. На том же основании может случиться, что музыкальному чувству ближайшего будущего будет более удовлетворять своими сонатами, фантазиями и фугами Макс Регер, чем Рихард Штраус со своими программными симфоническими поэмами. Регер принадлежит к числу немногих, подготовивших для экспрессионизма почву и не прошедших в то же время школы импрессионизма.

Но если всеобщность и полная безотносительность суть основные предпосылки экспрессионистского художественного постижения, то тем самым, помимо обычного понятия о форме, отмечается полностью или частично и ряд других: например, хотя бы тематическая разработка в духе классиков. Что мы называем темой? Допускающее точное описание и приблизительную очерченность музыкальное нечто, пластически вырисовывающаяся звуковая мысль,

кусок душевного совершенства, рассмотренный, как некое единство, и протекающий во времени. Течение во времени присуще определению понятия «темы». К ней в данном случае присоединяется вторая тема, следовательно, снова некое мысленное единство. И смысл звукового произведения будет заключаться в том, чтобы разрешить столкновение этих двух утверждающих себя единств в новом высшем единстве. Таким образом, уже в то время, когда композитор находит две темы или даже хотя бы только одну, он заранее предполагает большую или меньшую длительность продолжающей развертываться музыкальной композиции.

Как только всплывает тема, композитор теряет свою свободу и независимость, он становится ее рабом, подобно тому, как это происходит с поэтом в отношении какого-либо драматического персонажа, характер которого им установлен в первой же сцене. Ибо отныне его влекут заложенные в теме в потенциальном виде силы, им самим в нее вдуваемые, заставляя с чудодейственной энергией дать им изжить свою жизненную сущность. Его воля на протяжении дальнейшего художественного оформления свободна только в известной степени, а именно лишь до того момента, пока не явится новая тема, которая снова, с своей стороны, всей совокупностью условий внутренней закономерности, обуславливающей ее существование, повлияет на дальнейшее развитие. И совершенно неоспоримо, что сразу за этим обе темы в своем одновременном и последовательном созвучании, в своей совместной связи образуют соединение, с которым сам композитор в конце концов бывает при-

нужден вступить в борьбу, как с некими вне его наличествующими духовными сущностями — силами, напоминая этим ученика чародея, который не в состоянии отделаться от вызванных им самим духов. Таковую борьбу со своими же собственными тематическими образованиями являет нам Бетховен, а из более молодых — в совершенно подавляющих размерах Антон Брукнер в своих симфониях.

Как может при таких обстоятельствах экспрессионистски настроенный композитор остаться при старом понятии о теме, если он стремится к свободному проявлению своих галлюцинационных видений и экстазов, чувств и всех своих жизненных сил, течение и чередование которых никогда, ни на один момент не дает ограничить себя сферой некоей данности. Любая тема только в том случае имеет смысл, если она воспринимается как единство. Но таких единств «искусство выражения» (по крайней мере, в своих радикально-проводимых достижениях) не знает; ей неизменно противостоят лишь бесчисленные «множественности», которые все непрерывным потоком втекают одна в другую. В своих прежних произведениях Шёнберг работал еще тематическим способом («Камерная симфония»); в своем еще ненапечатанном сценическом произведении «Ожидание» (монодрама) он, повидимому, оставил этот способ. Будет ли такой метод когда-нибудь применен в качестве руководящего принципа в отношении более обширных композиций, предполагающих у слушателя известную экономную способность восприятия, представляется весьма спорным, но ни в коем случае не невозможным, ибо нам известны звуковые образования эпохи 14-го и 15-го сто-

летия, также обходящиеся без такой тематической работы. Экспрессионист станет пользоваться, равным образом, весьма умеренно повторениями мотивов или частей целых предложений, а именно, лишь в том случае, если повторное возвращение той же мысли действительно соответствует аналогичному процессу в душе творящего художника. Это отличает его от импрессиониста, который весь живет, едва ли не исключительно, в «повторениях» и исписывает целые страницы своей партитуры одним и тем же мотивом.

Впрочем, насколько глубоко уходят нити экспрессионизма в область бессознательного или осознанного лишь наполовину, рисует нам в настоящее время снова сильно оттеняемая и ощущаемая художником - экспрессионистом связь тональных ощущений со световыми.

Теодор Дейблер говорит в одном месте о себе и об экспрессионистах вообще:

«Мы, наряду с цветами и растениями, сообщаем миру его пестроту. Мы, подобно бесплотным бабочкам, вздымаемся высоко в надзвездные сферы, свободно пребывая в них. Мы дарим людям и лесам пурпурную прекрасность. Наша мудрость проистекает от простоты душевной, окрашенной в белое. Скачки из порывисто желтой сферы достигают голубых неотразимостей. Их цвет является творческим. Предоставленные самим себе, они одевают себя в пеструю краску надежды. Они верят в лиловые медузы, в черные стаи птиц, проносящиеся в ясной, небесной голубизне. Зеленое благоговение удивляется, как красно-приятная душа сама в себе вспыхивает ракетой». («Neue Rundschau», 1916, S. 1135.)

Не только живописец или поэт может взять объектом для переживания какой-нибудь цветовой феномен — или лучше сказать — понятие единого «чистого» цвета. Это бывает и с композитором. То, что Дейблер выражает здесь как поэт в словесных построениях — отношение цветовых ощущений к восприятию, к образованию понятий, к области чистой духовности (голубое состояние свободы, зеленое благоговение, красно-приятная душа) — это же переводит композитор, подчиняясь аналогичному внутреннему импульсу, в свой звуковой мир. Однако, в то время как импрессионист этим и ограничивается, стараясь передать определенное чувственное впечатление, будь то блеск перламутра, призирующее стекло, золотисто-коричневые крылья бабочки или заплесневелое зеленое болото — Дебюсси надписывает в одной из своих фортепианных вещей «*somme une buée irisée*», — для экспрессиониста, как утверждает Дейблер, окраска, цвет становится началом творческим, они возбуждают в нем волны своеобразных вибраций; они открывают ему широкие горизонты, вызывают кристаллизацию представлений и мыслительных процессов и в конечном итоге рождают цветное, красочное переживание столь сильное, что оно не могло бы возникнуть в результате какого-либо другого раздражения.

Шёнберг, являющийся также и живописцем, написал музыку на слова стихотворения Стефана Георге «Побеги сердца». Последнее начинается следующими словами:

Голубая застекленность моего томления
Обволакивает застарелую неопределенность горести,
Мною вкушенную
И застывшую ныне в своей дремоте.

Непередаваемое на рояле оркестровое вступление, в которое тотчас внедряются холодные звуки челесты, делает вероятным предположение, что первым толчком, возбуждившим душу композитора к творчеству, явилась волшебная ассоциация томления с голубой застекленностью. Он сам однажды признался, что написал многие из своих песен «будучи овеян начальным звучанием первых слов текста», без того, чтобы «хотя бы в малейшей степени беспокоиться о дальнейшем течении поэтических событий, даже более того, ни в малейшей степени не осознавая их в опьянении процессом сочинения», и что ему лишь несколько дней спустя пришлось в голову осведомиться о том, каково, в самом деле, поэтическое содержание его песни. Конечно, вместо элементарного представления голубой застекленности, как это было в данном случае, созидание поэтично-музыкальных образов может быть вызвано также подлинным оптически-красочным раздражением. По крайней мере, начиная с эпохи романтизма, отнюдь не считается более парадоксальным говорить о голубых, фиолетовых, красных, желтых звучаниях. Не в смысле так называемого «цветного слуха», являющегося таковым волей неволей, — это психопатологическое состояние, — но в смысле глубокой, таинственной сородственности между собой всех чувственных восприятий. У Момберта в одном месте можно читать о «красных фанфарах». Чуткие нервы художника вскрывают эти тайные соотношения много ранее и увереннее, чем это возможно доказать в науке. Мы поступим вполне правильно, если уже у Вебера, у Берлиоза, у Листа (хотя бы в его симфонии «Фауст») и у Вагнера, равно как

и в большей части неслыханно-новых созвучий новейшей музыки припишем значительную роль цветовым иллюзиям. То обстоятельство, что в этой области романские и славянские народности стоят впереди, ничего не меняет. Русский композитор Скрябин достиг здесь крайнего предела, применив в своей экспрессионистской симфонии «Прометей» (1911) световой рояль, который, воздействуя на ряду и параллельно с оркестром, погружает концертный зал постоянно в море красочных лучей. Одна тема звучит в голубовато-лиловой полутьме, другая — в ослепительно-белом сиянии, и т. д. Итак, на ряду с «звуковой» симфонией для слуха — в то же время и «цветовая» симфония для зрения.

Но до подлинного раздражения глазной сетчатки у композитора дело может и не дойти, потому что он живет сплошь в своем собственном мире красок и цветов: в мире красочных звучаний. Для импрессиониста мир звукокрасочности является в своей сущности коррелятом действительного мира красок. Его композиции — вспомним «альпийскую симфонию» Рихарда Штрауса — сводятся все в большей или меньшей степени к впечатлениям от подлинной природы. Экспрессионист же в противоположность этому дошел уже до того, что полюбил, научился ценить и использовать красочные звучности для — ради них самих, без отношения к чему-либо, вне их лежащему. Можно бы начать говорить о музыке «чистых звукокрасок» или, как полагает Шёнберг, о «звукокрасочных мелодиях». Это — звуковые последования, которые соподчинены не на основе тональной «высотности», но звуковой красочности.

Сам Шёнберг в своей третьей композиции для оркестра, ор. 16, явил нам опыт подобного эффекта, изображенного поразительно нежной «кистью»: один определенный аккорд продолжает в течение долгого времени пребывать в неизменном виде в полном *pp*, меняя, однако, непрерывно, каждые пол-такта, оттенки своей «звукочасочности». В таких случаях звуковая окраска теряет свой обычный характер вспомогательности, чего-то привходящего, по становится самоцелью, делается самодовлеющей художественной ценностью. Вместе с ее уничтожением или изменением, хотя бы при перенесении на бескрасочный рояль, уничтожается тем самым и художественное произведение. Уже у Штрауса (введение к «Альпийской симфонии», а иные места в «Саломее» и «Электре»), равно как и у Вагнера встречаются моменты, когда клавирауссуг не вызывает яркого впечатления, так как он не в состоянии передать оригинальную красочность звучаний, являющуюся здесь главной ценностью. То, что остается за вычетом этой последней, есть лишь некий шум и гул, малопонятный как в тематическом, так и гармоническом отношении.

Спрашивается, каким образом может быть оправдана в эстетическом отношении подобная чистая «звукочасочная» музыка, ибо ведь ее воздействие базируется прежде всего на раздражении подлежащих нервов. Мыслимо в конце концов предположить, что лица, отмеченные соответственными наклонностями, обладают способностью упорядочивать подобные «чувствования» в один замкнутый круг осознанных душевных переживаний и тем самым охватить их связующей лентой единства и ясности. В таком случае они

в тот же момент претворяются в элементы художественной выразительности. Такая чрезмерно утонченная музыка будущего, предвестники которой пока дают о себе знать весьма скромно, вызвала бы в нас, конечно, такое ощущение, как будто мы очутились в пустоте, были бы аматериализованы, и все волнения и стремления оказались бы атрофированными. Ибо отсутствовало бы то, что дает нам правильный критерий в отношении всякой музыки: мелодическое развитие.

Является ли музыкант-экспрессионист противником мелодии? В сущности — нет. Скорее, пожалуй, уж его старший брат, импрессионист. Если мы будем утверждать вместе с Шопенгауэром, что в мелодии овеществляется воля, стремление, некие положительные или отрицательные проявления жизненной сущности, то импрессионист должен бы пользоваться ею очень скупо. Ибо он отнюдь не заинтересован — мы это уже видели — в том, чтобы действовать, желать, к чему-нибудь стремиться, принять жизнь в борьбе, т. е. образуя мелодические последования. Он любит разве только короткие, как бы случайно вспыхивающие мелодические цветения, которые он заставляет колыхаться на фоне непрестанно сменяющихся гармоний. Все его помыслы обращены в сторону, противоположную мелодии, — в сторону гармонии, как конкретного образа никогда не приходящей в состояние покоя, взад и вперед мятущейся жизни. Именно поэтому импрессионизм привел к осуществлению лишь немногочисленных значительных оперных замыслов; его стиль противится поступательному движению драматических тенденций.

Иное дело экспрессионизм. Его девиз — борьба, утверждаемость жизни, стремление вперед, действенность, активность, натиск. Это проступает во всех его манифестах. Поэтому он не в состоянии обойтись без помощи мелодии, то вздымающейся, то ниспадающей, то толкающей вперед, то замирающей, украшенной всеми соблазнами ритмичности. Только это не есть мелодия Моцарта, — она свойственна ясному мировоззрению в полном согласии с собой пребывающего индивидуума, — но мелодия человека, который из всех сил тшится проникнуть в глубь вещей и увидеть нечто большее, чем его предшественники. Эти «вещи» рисуются ему в виде самых причудливых сущностей, спутанность и неправильность которых сильнее привлекает его, нежели упорядоченность и симметрия. Там, где другие замечают лишь наивность, покой, теплоту, там усматривает он мятеж, движение, холодность, и наоборот. Сюда примешивается в большой степени устрашающее, волнующее, томительное. Таким путем начинает его внутреннее «я» сотрясаться в странных, своеобразных, ритмических движениях. Образуются самые необычные сочетания интервалов; жесткие, зигзагообразные, прыгающие очертания линии, полные фантастического произвола; паузы и запинки, непрестанное колебание вверх и вниз; топтание на месте и порыв вперед, сверхнежное на ряду со сверхмогущественным. И все это не в одном каком-либо голосе, но одновременно в трех, четырех, пяти и более. И все это на гармоническом фоне, который подчас на протяжении одной секунды меняет свой облик раз десять, если не больше. Каденции, полные и половинные остановки, более не существуют.

Но прежде всего упразднено понятие тональности. Этот недостаток тональности, «ладового» чувства делает для нас самое понятие экспрессионистской мелодии почти в корне противоречащим себе. Быть может, лучше было бы его и не употреблять вовсе. Мелодия казалась нам до сего времени чем-то линейным — символической, движущейся линией определенного аффекта и допускала при известных условиях отделение от гармонического тела, не теряя в то же время полностью своего обаяния; мы еще в состоянии петь вагнеровские, брамсовские мелодии одноголосно, ибо они заключают в самих себе неизбежность той или иной гармонии, воспроизводящуюся в большинстве случаев мысленно вместе с ними. Новая «музыка выражения» этого не допускает; потому что она не возбуждает аффектов, но дает нам данное, наличное душевное состояние. Она не знает понятий «вверху» и «внизу», «снаружи» и «внутри». Внезапно, без всяких приготовлений, среди какого-либо душевного потрясения, появляется она; и столь же внезапно, так же стремительно исчезает. Потоки мелодий движутся и скрещиваются в непрестанной смене, и немислимо уловить, когда и какой из них одерживает в мелодическом отношении победу.

Напрашивается сравнение с видом искрящегося кристалла: с каждым следующим мгновением новые преломления лучей. Возможно, что и в отношении внутренних законов здесь имеется сходство с кристаллическим строением. Логика такой экспрессионистской «полимелодики» оказалась бы в таком случае обусловленной наличием своего рода граней, углов и ребер творческого духа и явилась бы столь же неподдающейся учету, как и игра красок в приведенном сравнении.

То, что в данном случае действительно наличествуют некие законы, в чем профаны неизменно сомневаются вследствие беспримерной необычайности такой музыки, подтверждают сами художники тем, что уверяют в постоянстве именно данной, определенной, внутренней необходимости своих созиданий. Мощная, внутренняя сила, источник которой скрыт от них самих, принуждает их к этому. Было бы оскорбительным отбросить гуртом все такие показания, сославшись, якобы, на их недостоверность, или даже бесчестность. Не впадая в стремление прикрасить тем или иным путем дилетантизм или творческое бесплодие, мы считаем возможным привлечь здесь для объяснения явления тот художественный «сомнамбулизм», о котором говорит Шопенгауер и к которому при анализе бетховенского творчества должен был прибегнуть и Вагнер, определив его как бессознательно действующего в художнике «законодателя». Если Шёнберг говорит о сопровождающем творческий процесс опьянении, то это, конечно, не будет состоянием, свойственным исключительно экспрессионизму, но также наличествующим и у Гайдна, как и у Шуберта и Гуго Вольфа, даже замеченным давным-давно и у более мелких художников; только теперь, производя чересчур одурманивающее действие в современной психике, оно распространится и на другие области музыкального мышления и представления. Многие художники, пожалуй, согласятся с тем, что в известных случаях поддаются соблазну умозрительного спекулирования и пробуют на счастье то один, то другой путь. Не будем же ставить им этого в вину. Кто из великих художников мог бы сказать, что никогда в своей

жизни не предавался экспериментированию? И если мы отнесемся к рассматриваемой области искусства с постоянным подозрением, полагая, что становимся жертвой своего рода художественной мистификации, то тем самым умышленноотрежем себе путь к пониманию его феноменов.

Тот же внутренний голос следует, покамест, признать ответственным и за гармонию у современных композиторов. Арнольд Шёнберг пишет в одном месте своего «Учения о гармонии» (стр. 446): «Решающим в сочинении я считаю лишь чувство, чувство формы. Оно подсказывает мне, что я должен написать,—всякий иной фактор исключен. Каждый помещенный мною аккорд соответствует известной внутренней потребности; принуждению моей потребности выскаться, или, быть может, давлению некоей неумолимой, но в то же время бессознательной логики гармонического конструирования». Сделать из этого признания вывод о допустимости полной беспринципности и необузданности, для незрелых начинающих композиторов было бы опасно. И все же обычные понятия «учения о гармонии», именно как «учения», здесь явно недостаточны. В том виде, в каком оно существует, учение это может иметь, если исходить из экспрессионистского масштаба, лишь пропедевтическое значение и должно бы, в соответствии с новейшими тенденциями, превратиться в своего рода учение о психологии звучания.

Именно здесь, в связи со смежным или даже полным непониманием современной гармоник, заложено главное препятствие для всех, кто приближается впервые к новейшей «выразительной» музыке. Ужасный призрак охраняет вход и испускает свое: «Lasciate ogni speranza»; чудилище это —

диссонанс: Диссонанс возведен в правило, в принцип, в основное понятие всей музыки. Мажорное и минорное трезвучия погребены окончательно, доминантсептаккорд и его приветливые сородичи отодвинуты в прошлое. В начале произведения отсутствует указание какой бы то ни было тональности: мы не можем ухватить и осознать то, чего хочет от нас композитор, напизывая один за другим—то мягкие, то пронзительные диссонансы. Нас охватывает совершенно новое гармоническое чувство, вызывающее новый подход к сущности диссонанса или, если хотите, консонанса.

Ибо следует тут же отметить, что сейчас уже не годится, как это было до сих пор принято, говорить о диссонансах и консонансах. Я отважусь, соответственно духу времени, провести следующую образную аналогию: наступила эпоха демократизации созвучий; упразднение наличествовавших до сей поры классовых различий. Различаются лишь созвучия, как таковые. Все они уравновешены в отношении их ценности: ни одно не является главенствующим или подчиненным, каждое, даже наиболее пронзительное и ужасающее, наделено правом самоутверждения. Существует отныне лишь различие в степени, коренящееся при том единственно в той духовной функции, которая в известном месте выполняется каждым из них. Старое противоположение благозвучия и неблагозвучия теперь отнесено к теоретическим воззрениям прошлого, а следовательно, и самое понятие необходимости «разрешения» переведено в иную плоскость. В связи с новым огромным миром звуковой выразительности, явленом нам в творениях таких личностей, как Малер, Штраус, Рeger, завоевано также новое

огромное царство диссонансов, вызвавшее повышенную приспособляемость нашего слуха, так что мы сегодня воспринимаем, как само собой понятные, такие явления, которые казались два поколения тому назад чудовищными. Что представлял тогда уменьшенный септаккорд и чем является он сейчас? Дело здесь совсем не в произошедшем изменении нашего слухового аппарата. Этот последний остался тем же. Дело в изменившейся духовной точке зрения на такую музыку, значит не во внешнем, а во внутреннем слухе: в том характере, который свойственен нашей деятельности музыкального *представливания*. Усложняюще влияет на нас теперь лишь то, что наше гармоническое чувство лишено тех основ, на которых имело возможность базироваться ранее. Мы ощущаем не столько чуждость диссонантности самой по себе, сколько невозможность уловить в ней присутствие разумности и логики, формулируемых старым учением о гармонии. Как смогло бы найти нормальное музыкальное ухо исход из того звукового образования, которым Шёнберг начинает третью из своих фортепианных пьес ор. 11.

Так или иначе, но имеются теории, пытающиеся научно обосновать известные области новейшей гармонии. Так, например, вместо нашей обычной гаммы, состоящей из чередования тонов и полутонов, за исходный пункт взяли теперь целотонную гамму (до, ре, ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, до) и произвели от нее множество поразительно тонких и необычных гармонических эффектов (Дебюсси, Ребиков, Шёнберг). Затем были попытки заменить терцовое построение аккордов квартовым, и отсюда пошли разговоры о квар-

товых гармониях. Эти последние также обладают преимуществом, в силу присущей им свежести и необычности, вызывать исключительные, мощные эффекты. И, быть может, только вопросом времени и привычки является утверждение за ними в будущем, независимо от приятной новизны раздражения или экзотичности их звучания, столь же сильной возможности возбуждения определенного чувственного потока, каковой признается теперь за терцовыми гармониями. Те или иные из этих квартовых гармоний уже давно потеряли для приспособившегося современного уха, в противоречие со всем прежним слуховым опытом, все ужасное, связываемое с понятием диссонанса, т. е. не требуют никакого разрешения.

Такова, напр., квартовая гармония, положенная Скрябиным в основу своего «Прометея», произведенная из поступенной последовательности до, ре, ми, фа-диез, ля, си или другая, которой Шёнберг заключает пятую из своих оркестровых пьес ор. 16:



При этом, конечно, необходимо принять во внимание, что при помощи соответственной инструментовки (смещения звуковой красочности) многие из оскорбляющих ухо

профана резкостей значительно смягчаются. Бузони вычислил, что в пределах одной октавы С-с, путем минимального повышения и понижения интервалов осуществимы 113 различных скал. Каждая из них в исследуемом случае может послужить исходным пунктом своего особенного гармонического круга. Наконец, мобилизовали и теорию обертонов для новой системы построения аккордов. Если бы последующее поколение, вращающееся уже в новых сферах экспрессионистичности (выразительности), дошло до системы четвертей тонов, научное конструирование которой, конечно, далеко не так просто, как это представляется иному практику, то возможности разнообразия гармонических образований стали бы граничить с бесконечностью.

Но экспрессионизм мало заинтересован подобными теоретическими обоснованиями. Его звуковая фантазия диктует ему сочетания, не всегда доступные отвлеченному разумению.

Сегодня положение таково, что смело можно выразиться следующим образом: любой мыслимый аккорд, даже самая чудовищная какофония, может быть разрешена к осуществлению на практике, если она оправдывается соответственной внутренней необходимостью. Вопрос же о том, насколько аккорд звучит «хорошо», является ли вообще данная музыкальная композиция «красивой», благозвучной — зависит уже от той позиции, которая будет им занята в отношении этого музыкального произведения. Художник, по выражению Шёнберга, творит не то, что считают прекрасным другие, но то, что он дол-

жен воплотить, следуя своему внутреннему, сокровенному побуждению.

Найти критерий для этой внутренней необходимости, оправдать ее наличие, далеко не всегда удастся даже самим экспрессионистам в отношении себе подобных. Они базируются на всепокоряющей убедительности живого впечатления. Тот же Шёнберг признается, говоря о следующем аккорде, который он извлек из произведения одного из своих учеников:



«Почему это так, и почему это правильно, этого я в отдельных случаях пока еще не смогу объяснить. Но в самой правильности этого аккорда я твердо убежден, равно как и ряд других лиц». Таким образом, в слушателе предполагается присутствие своего рода исправно функционирующего психометра, измерительного аппарата для подобных явлений, заложенного где-то в области бессознательного; предполагается некий музыкальный инстинкт, подобно тому, как мы говорим о моральном инстинкте, который без дальнейших обоснований, базируясь лишь на чисто чувственном впечатлении, подтверждает правильность данного сочетания.

В самом деле, ни для кого не тайна, что мы в действительности обладаем указанным свойством. Его можно бы назвать следствием непосредственного чувственного созерцания в противоположность мышлению опосредственному, оперирующему понятиями.

Если мы при первом же восприятии бесчисленных гармонических образований предшествовавшей современной эпохе музыки сознаем сразу, не обращаясь к содействию теоретических размышлений, правильность ее и неизбежность вытекания из окружающей среды, то в отношении экспрессионистской музыки нам, вне ее стоящим, недостает, повидимому, только своеобразия соответственной психической установки, известной доли психико-механической вышколенности, необходимой* для получения того же результата.

Тем самым как бы устанавливается то, что в царстве экспрессионистского мира звучаний никоим образом не должно быть анархии, позволяющей всякому и каждому отваживаться на все, что только можно желать, и становиться вниз головой.

Дело лишь в том, что законы музыкальной психологии, проявляющей себя соответственно в лаборатории ума и чувства творящего художника и раскрывающей те нити, которые ведут отсюда к возникающему художественному произведению, далеко еще не установлены. Они должны бы следовать статике и динамике нашей душевной жизни, принимая в соображение возможность реализации ее в звучания, и вместо того, чтобы учить осмысленному и осознанному сочетанию аккордов и их соединений — исследовать сущность тех внутренних сил и душевных течений,

которые влекли и могут повести к нахождению и созиданию звуковых образов. С этой точки зрения музыка должна бы рассматриваться не как нечто, раз навсегда данное, спокойно и недвижно пребывающее, объективное, но всегда лишь как становление, как вечная текучесть, как самая сущность некоей протекающей во времени игры и борьбы сил. Весьма вероятно, что именно к этому придут в конце концов, даже если экспрессионистское движение в будущем претерпело бы изменение или ослабление.

Вклад, внесенный в искусство современным течением, весьма значителен. Прежде всего, благодаря ему появилась большая восприимчивость к сильным раздражениям. Даже в тех случаях, когда современная музыка не успела пустить глубоких корней в сердца слушателей, пробудилось убеждение, что пред нами распростерта необъятная ширь духовного горизонта и что многообразие возможностей творческого воздействия мира звуков далеко еще не осознано. Это придает ее проявлениям характер многозначительности, связанной с будущими надеждами и стремлениями. Далее, она уже и теперь вызвала в нас находящееся вне всяких споров утончение средств выразительности, направленное как внутрь (в отношение строения чисто духовной звуковой организации), так и во вне (напр., в способе овладения оркестром), при чем само собою понятно, что мы должны в этом быть столь же благодарны импрессионизму, как и неоромантикам во главе с Вагнером и Листом.

Начинает проявляться и то ценное, что может быть достигнуто этими течениями и в будущем. Возможно, что

дело коснется возникновения новой звуковой системы или, по крайней мере, слияния ее со старой системой. И, во всяком случае, сделан шаг вперед в строении и звуковом облачении музыкальных произведений, техника которых, как это доказывают многие новейшие партитуры, уже и сейчас далеко не повсеместно удовлетворяет требованиям композиторского слуха. Будут запово или даже впервые поставлены на обсуждение многие научные проблемы, и к осторожно, тонко возведенной музыкальной психологии, присоединится эстетика, которая будет стремиться опередить в деле разрешения этих новых проблем прежнюю. Каково бы ни оказалось направление ее развития, уже то, что она обеспечивает за собой будущее и обращает взоры вперед, дает ей право на оправдание на ряду со многими другими пламенными явлениями нашего времени.

Чего нам до сих пор еще не дала эта музыка?

Если я и дам ответ на этот вопрос, то лишь в виде совершенно личного мнения, которое, быть может, в глазах художника является педоразумением или во всяком случае взглядом отнюдь не экспрессионистского порядка: эта музыка не дала нам подлинной, осчастливливающей жизненной радости. Я ее не замечаю, а со мной вместе и многие другие. Возможно, что мы еще не смогли возвыситься до последнего уровня этого искусства, что мы еще видим слишком много рассудочности там, где хотели бы видеть больше сердечной теплоты.

Появится ли то «осчастливливающее» свойство музыки, которое мы никак не в состоянии от нее отделить, после

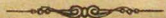
того, как улягутся первые судороги только сейчас ставшего жизнедеятельным искусства? Или свойство это вообще не входит в его программу?

Быть может, дело обстоит в данном случае так же, как и с религией: нужно уверовать, чтобы удостоиться блаженства

Искусство так же, как и вера, требует того, чтобы его пережили, внутренне завоевали. Теории и уговоры тут бесполезны. Наши размышления могут дать очень немногое в отношении догмы нового искусства. Вселить же веру в состоянии только сами художники и творимая ими музыка.

Перевел с немецкого

Р. И. Грубер



СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Макс Мартерштейг.—Новейшая Германия в литературе и искусстве	9
Фридрих Маркус Гюбнер.—Экспрессионизм в Германии.	49
Макс Крелль.—О новой прозе	68
Юлиус Баб.—Экспрессионистическая драма	109
Вильгельм Гаузенштейн.—Об экспрессионизме в живописи (с рисунками на отдельных таблицах)	133
✓ Арнольд Шеринг.—Экспрессионизм в музыке (с иллюстрациями в тексте)	189
Рисунки к статье «Об экспрессионизме в живописи»:	
О. Кокошка.—Портретный рисунок	137
М. Пехштейн.—В лодке	145
Л. Мейднер.—Ожидание суда	153
Э. Нольде.—Мария Египетская	157
Э. Геккель.—Пейзаж	161
М. Шагал.—Продавец скота	169
Ф. Марк.—Кошка и лисица	—
В. Кандинский.—Импрессия IV.	177
П. Кля.—Сон в корабле	185

„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

НОВОСТИ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

Д. Аннуцио	— Ноктюрн.
П. Бенуа	— „Атлантида“, роман.
„	— „Дорога гигантов“, роман.
С. Бржозовский	— „Зарево“, роман из эпохи народовольцев.
Г. Верфель	— „Человек из зеркала“, пьеса.
К. Гамсун	— „Соки земли“, роман.
Г. Гауптман	— „Зимняя баллада“, пьеса.
П. Гзель	— „Беседы А. Франса“.
О. Генри	— Рассказы.
„	— „Короли и капуста“, роман.
Г. Гольст	— Лирические драмы.
С. Лагерлев	— „Гномы и люди“, рассказы.
Р. Маран	— „Батуала“, африканский роман.
М. Маркс	— „Женщина“, роман.
М. Метерлинк	— „Белая невеста“, пьеса.
К. Мейринк	— „Голем“, роман.
Ж. Ромэн	— „Донгоо-Тонка“, кинематографический ром.
Р. Роллан	— „Кола Бреньон“, роман.
„	— „Пьер и Люс“, роман.
„	— „Клерамбо“, роман.
„	— „Аннет и Сильвия“, роман.
Дж. Сини	— „Герой“, пьеса.
Э. Синклер	— „Сто процентов“, роман.
А. Франс	— „Жизнь в цвету“, роман.
Л. Франк	— „Человек добр“, роман.
Г. Уэллс	— „Неугасимый огонь“, роман.
Ф. Уиру	— „Род“, „Площадь“, пьесы.
К. Эдсмит	— „Шесть притоков“, новеллы.
„	— „Тимур“, новеллы.

ПЕЧАТАЮТСЯ:

Штернейм	— Четыре новеллы.
Стру	— „Деньги“, роман.
Папалачи	— Сборник.

„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

ВЫШЛИ В СВЕТ

издаваемые „ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ“ журналы:

„СОВРЕМЕННЫЙ ЗАПАД“

книги 1-я, 2-я и 3-ья

Под редакцией Е. И. Замятина, А. Н. Тихонова,
К. И. Чуковского и Абр. Эфроса.

Печатается № 4-й.

„ВОСТОК“

книги 1-я и 2-ая.

Под редакцией академика С. Ф. Ольденбурга, академика
И. Ю. Крачковского, профессора В. М. Алексеева,
профессора Б. Я. Владимирцова и А. Н. Тихонова.

Печатается № 3-й.

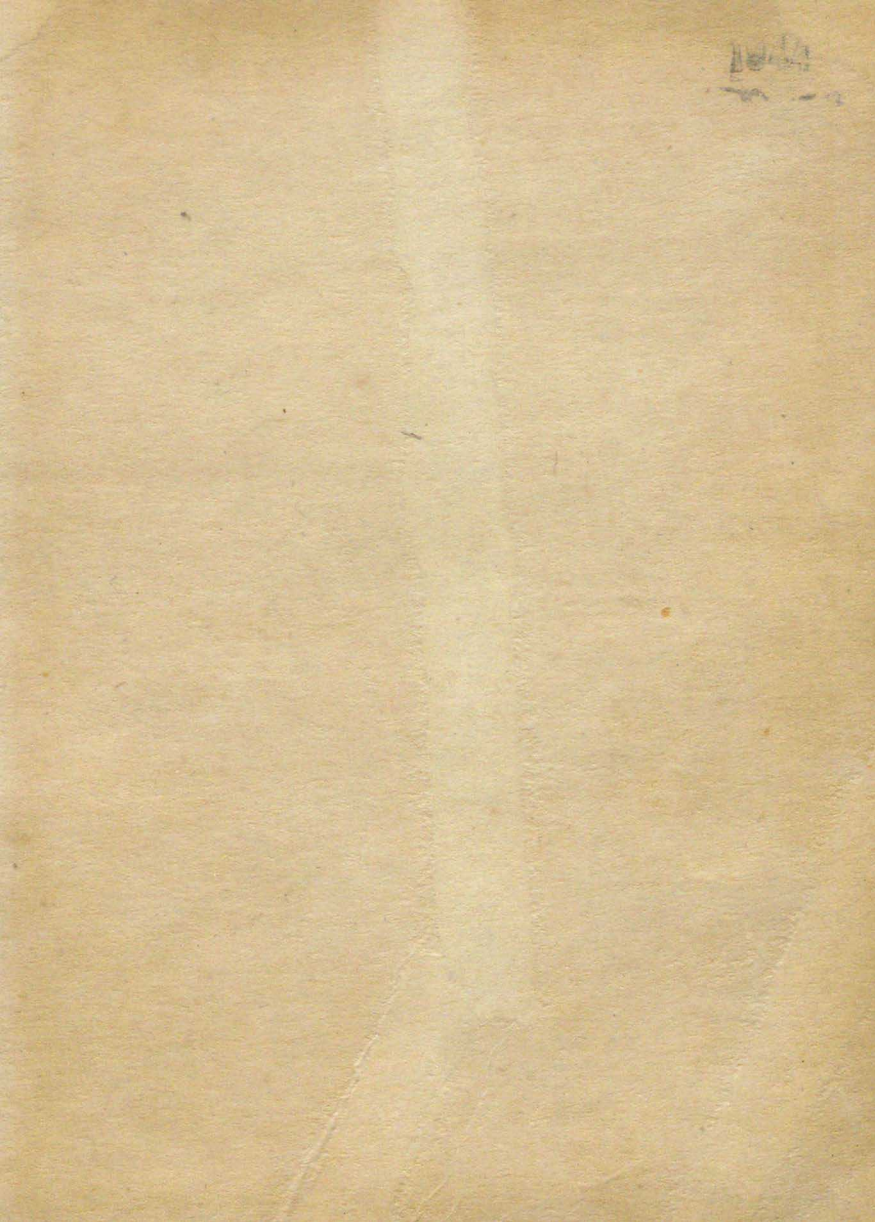
ОПТОВАЯ ПРОДАЖА

В ТОРГОВОМ СЕКТОРЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

- 1) Москва, Ильинка, Биржевая пл., уг. Богоявленского пер., № 4.
- 2) Петербург, Проспект 25 Октября, № 28. Тел. 549-32.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

В магазинах Госиздата и в др. книжных магазинах.



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“
ПЕТЕРБУРГ
Моховая № 36



2007063884