

ПРОГРАММЫ. ПРОЕКТЫ. ГИПОТЕЗЫ

ЗАБЫТАЯ ВЕТВЬ: О РУССКОМ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

В школьном курсе русской литературы XX века есть большое «белое пятно» – в нем чисто отсутствует экспрессионизм. А ведь экспрессионизм был одной из самых активных и плодотворных художественных стратегий, охвативших все мировое искусство первой четверти столетия. Собственно, на имплицитном уровне своеобразие экспрессионизма затрагивается нами при изучении прозы Л. Андреева, поэзии В. Маяковского, романа Е. Замятина «Мы». А ведь без представления об экспрессионизме как об одной из ведущих тенденций в литературе 1910–20-х годов, наряду с символизмом, акмеизмом, реализмом и романтизмом, картина художественного процесса предстает неполной, а значит – искаженной. Понимание эстетического своеобразия экспрессионизма, его художественной философии, знание наиболее характерных принципов художественного претворения, свойственных этому методу, не просто обогащает культурный кругозор школьника, но – что особенно важно – дает ключ к адекватному постижению эстетического смысла произведений, созданных по экспрессионистским парадигмам.

В настоящем разделе редакция предлагает вниманию читателя две статьи: первая – о теоретических принципах экспрессионизма и его судьбах в русской литературе 1910–20-х годов; вторая – опыт школьного изучения произведения одного из лидеров русского экспрессионизма Бориса Пильняка – «Повести непогашенной луны».

Н.Л. Лейдерман

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЭКСПРЕССИОНИЗМА И ЕГО СУДЬБА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1

В искусствоведении и литературоведении давно утвердилось мнение, что в России экспрессионизм не сложился в сколько-нибудь целостную историко-литературную систему. Но обратимся к фактам. Уже в 1900-е годы Леонидом Андреевым были созданы «Стена» и «Красный смех», «Жизнь Человека» и «Анатэма», произведения, в которых экспрессионизм впервые предстал как яркий и значительный литературный феномен в прозе и драматургии. В 1910-е годы практически одновременно, а если следовать строгой хронологии – несколько раньше, чем появились первые «знаковые» произведения немецкой экспрессионистской поэзии, родился русский футуризм, который дал миру не одного только Маяковского, но и великого экспериментатора, «поэта для поэтов» Велимира Хлебникова, и целую плеяду крупных поэтов (в их числе В. Каменский, И. Севе-

рянин, А. Крученых, Е. Гуро, Б. Лившиц). В теоретическом осмыслении экспрессионизма как новой художественной стратегии русские и немецкие художники тоже шли, что называется, «параллельными курсами». И книга Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1911) почиталась наряду с трактатом В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908), который называли «евангелием экспрессионизма».

Среди тех русских писателей, кто уже в первые десятилетия XX века заложили основы экспрессионизма, особое место принадлежит Андрею Белому и Алексею Ремизову.

А. Ремизов создал оригинальный вид повествования, который можно назвать «гротескным сказом», одним из первых стал основательно разрабатывать поэтику сновидений, активно пользоваться образами фольклорного «кромешного мира» и апокрифическими мотивами. Все эти новации служили у Ремизова одновременно инструментами постижения окружающего мира и способами выражения «хаографического» восприятия повседневного существования человека (роман «Пруд», повести

Наум Лазаревич Лейдерман — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

«Часы», «Неуёмный бубен» и др.)¹ Кажется, что именно по поводу произведений Ремизова сказано: «Постоянно остро поставив тему цены жизни, <...> экспрессионизм вместе с тем, постоянно балансировал на грани высокого трагического гротеска и фарса, чего-то обнаженно низового, балаганного». А между тем, это суждение выведено из наблюдений над немецкоязычным (можно шире – западноевропейским) экспрессионизмом².

В своих эстетических устремлениях Ремизов был не одинок. В поэзии параллельно с ним вел художественный поиск в фольклорно-мифологическом материале Велимир Хлебников. Во множестве стихотворений («Скифское», «Перуну», «Пен-пан» и др.) и поэм («Лесная дева», «И и Э. Повесть каменного века» «Венера и Леший») он обращается к славянской мифологии и даже погружается в доцивилизационные пласты культуры, извлекая из них образы и мотивы с мистической семантикой, которые, помимо своей тематической функции, служили основанием для экспериментов с «заумным языком». (Нечто подобное делал и молодой Николай Асеев в лирических циклах «Зор», «Леторей», «Сарматские песни», «Повеи вояна», созданных в 1914 – 1916 гг.)

Пока еще не получила должного осмысления роль Андрея Белого как художника и как теоретика-литературоведа в истории экспрессионизма. Хотя сам Андрей Белый отрицал футуристическую теорию «заумного языка», а футуристов называл «выкидышами», однако, по существу, его идеи, высказанные в ряде работ, посвященных проблемам поэтики символизма, легли в фундамент теории и практики экспрессионизма. Это и рассуждения о феноменальности цвета («Священные цвета», 1903), и призыв к «творчеству слов» («Магия слова», 1910), и доказательства огромного эстетического значения звуковой стороны художественной речи («Глоссолалия: поэма о звуке», 1917). Что же до художественной практики самого А. Белого, то, по меньшей мере, его эксперименты в «Симфониях», в романе «Петербург» стали революционным переворотом в поэтике прозы, именно потому, что раскрыли неведомые ранее ресурсы выразительности прозаической речи – в ее мелодике, ритмике, композиционном строе. «Вся поэзия 10-х и начала 20-х годов (как и проза начала 20-х годов) немислима без теории и эксперимента Белого», – заключает

свое исследование «О воздействии “эстетического эксперимента” Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак)» Вяч. Иванов³.

Не исключено, что недооценка значения экспрессионизма в русской литературе 1917–1920 годов связана с колоссальной путаницей, которая царил в теоретических представлениях. Каждая мало-мальски организованная группа литераторов заявляла о своей «самости». Отсюда масса литературных манифестов, деклараций, хартий. Нередко за ними не стояло никакой сколько-нибудь определенной творческой практики, некоторые из них представляют собой интерес как своеобразные и вполне самоценные произведения нехудожественной словесности. Однако разбираясь в этом теоретическом Хаосе, можно заметить, что во многих декларациях заявлялись очень сходные теоретические идеи. В этом отношении очевидно сродство эстетических принципов и художественных практик футуристов (впоследствии – лефовцев) и тех, кто называл себя заумниками, имажинистами, ничевоками, фуи-стами, эмоционалистами, конструктивистами, и собственно экспрессионистами – в сущности, это весь спектр модернистских и авангардных групп, которые существовали в 1917 – 1925 годы.

Практически во всех исследованиях, посвященных немецкоязычному экспрессионизму, отмечается, что самым важным фактором, вызвавшим экспрессионистский «взрыв», стала первая мировая война – она подорвала веру в гуманистические ценности, обнажила низменные стороны человеческой природы и т. п. Но что же тогда говорить о России после 1917 года? Всеохватывающий хаос социальной революции и ни с чем не сравнимый ужас братоубийственной гражданской войны. Сама объективная реальность была иррациональнее любого экспрессионистского гротеска, сама психика человека, на глазах которого рушились все прежние символы веры, а понятие гуманизма стало и предметом глумления, подвергалась тяжелейшему испытанию. Важнейшие составляющие духовной атмосферы – это, с одной стороны, ощущение катастрофы, чувство ужаса перед воцарившимся хаосом, а с другой – неистовый разрушительный порыв, возбуждаемый жаждой обновления, жизне-творчества в социальной сфере, в государст-

¹ Козьменко М.В. Алексей Ремизов // Русская литература на рубеже веков (1890 – начало 1920-х годов). М., 2001. Т. 2. С. 345-367.

² Толмачев В.М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека // В кн.: Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003. С. 400.

³ Андрей Белый: проблемы творчества (Статьи. Воспоминания. Публикации). М., 1988. С. 366. Отметим попутно, что и влияние А. Ремизова, «без которого, за исключением Бориса Пастернака, не обошелся ни один из современных молодых русских прозаиков», – отмечала еще в 1925 году Марина Цветаева. (Цит. по: Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. С. 368).

венном устройстве, даже в масштабах всей планеты.

Потрясающая всю Россию социальная и гуманитарная катастрофа была тем непосредственным жизненным материалом, который толкал к размышлениям об иррациональности исторического развития, о хрупкости всяких устоев – от государственных до семейных – о релятивности этических законов, которые считались вечными, об ущербности человеческой природы. Словом, жестокая реальность революции и гражданской войны катализировала ту фундаментальную проблематику, которая взорвала на рубеже XIX–XX веков целую культурную эру (которую принято называть «Новое время», или «Modernity») и породила модернистский тип культуры с его фундаментальными представлениями – о Хаосе как универсальном принципе мироустройства, об онтологическом изъяне в законах природы, где все родившееся и созданное неминуемо приходит к разрушению, о роковой обреченности человека...

При таком «состоянии мира» были все основания для выдвигания экспрессионизма на авансцену литературного процесса. Но только в 90-е годы, когда были сняты цензурные запреты и стали доступны многие ранее запрещенные произведения, начали появляться работы, в которых привлекается внимание к экспрессионистской тенденции в русской литературе советской эпохи и делаются попытки определить ее место в художественном процессе 20-х годов⁴. Однако в литературной науке до сих пор господствует миф о том, что

после Октября якобы доминировала романтическая тенденция⁵.

2

А что же происходило на самом деле?

С первых же дней Октября на лидирующие позиции в поэзии вышли футуристы, переименовавшие свое объединение в ЛЕФ (Левый фронт искусств). Упоение стихией, буйство звуков, свободная игра материей слова, деформация изобразительных планов – все эти качества футуристической поэтики представлялись теми «формами времени», которые были наиболее адекватны революционному духу.

В прозе же первых лет Октября признанными лидерами были Евгений Замятин и Борис Пильняк (видимо, не случайно первый был избран председателем Петроградского союза писателей, а второй – Московского). Экспрессионистская доминанта в творчестве Бориса Пильняка очевидна. Отношения Е. Замятина с экспрессионизмом были запутаннее: утверждая, что самой современной художественной стратегией является неореализм, при характеристике поэтики неореализма он называл те художественные средства, которые давно стали «фирменными» инструментами экспрессионизма (гротеск, «кошмарность», уродливость, ирония). Но серию рассказов, созданных Е. Замятиным в 1918–1922 годы («Ловец человеков», «Дракон», «Пещера», «Мамай»), можно считать классикой экспрессионизма. А в романе-антиутопии «Мы» (1921) писатель создал монументально-гротескный образ целого государства, которое функционирует по рационально-бездушным правилам, превращающим человека в безликий «номер» – механическое существо, мыслящее по геометрически выверенным лекалам.

В прозе Б. Пильняка и Е. Замятина начала 20-х годов наметились две линии развития русского экспрессионизма. Одна с ориентацией на фольклорную традицию, корнями уходящую в архаическую поэтику национального «кромешного мира». Другая линия – с ориентацией на традицию, более характерную для европейского экспрессионизма – рационалистическую условность, экспериментальность ситуаций, «масочность» персонажей, (ее корни – в «Письмах темных людей», «Похвальном слове глупости» Роттердамского, «Путе-

⁴ Никольская Т.Л. О русском экспрессионизме // Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 173–180; Дарьялова Л.Н. Русский экспрессионизм в прозе 20-х годов: немецкие истоки, национальное своеобразие // Актуальные проблемы и перспективы филологии. Калининград, 1996; Терехина В. Бедкер по экспрессионизму // Арион. 1998. № 1; Она же: Экспрессионизм: русские реалии // Человек. 2000. № 2; Антимова Л.Н. Проза Бориса Пильняка 20-х годов: поэтика художественной целостности: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003; Раздел «Экспрессионистические тенденции» включен в учебное пособие М.М. Голубкова «Русская литература XX в.: После раскола» (М., 2001. С. 220–225). Справедливости ради следует отметить, что первым привлек внимание к экспрессионистской линии в русской литературе советской эпохи А.П. Эльяшевич. В его монографии «Лиризм, экспрессия, гротеск. (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма.)», опубликованной еще в 1975 году, экспрессионизму посвящено 8 глав из 16. (гл. VI–XIV). Однако в 70-е годы она не оказала скольнибудь заметное влияние на изменение утвердившихся в советском литературоведении представлений о литературном процессе в 20-е годы. Несомненные достоинства монографии А.П. Эльяшевича умаляются следованием официальным методологическим установкам, требовавшим любую «дозволенную» художественную тенденцию вводить под сень соцреализма, а также непроясненность теоретических принципов.

⁵ См., напр.: История русской советской литературы: В 4 т. М., 1967. Т. I. (1917–1929). С. 18–32; История русской советской литературы (1917–1941) / Под ред. А.И. Метченко и С.М. Петрова. М., 1975. С. 29 и далее; Мусатов В.В. История русской литературы первой половины XX века (советский период) / М., 2001. С. 26–34.

шествии Гулливера» Свифта, философских повестях Вольтера). Первую линию можно назвать карнавальная, а вторую – маскарадной⁶. Не вдаваясь в анализ истории каждой из линий, можно приблизительно обозначить их границы: в поэзии. Начало первой линии – «Исповедь хулигана» (1920) Сергея Есенина (маска хулигана, эпатирование разнузданностью и моральным распадом, демонстративное сочетание в образе «чистого» и «нечистого начал»⁷), а завершение – «Погорельщина» (1927) Николая Клюева (страшные картины озверения, пришедшего на смену прежнему деревенскому ладу). Вторая линия – это рассказы и повести Сигизмунда Кржижановского («Клуб убийц букв», «В зрачке», «Странствующее "странно"» и др.). Здесь же антиутопии Михаила Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце». В этом же ряду «Поручик Киж» и «Восковая персона» Юрия Тынянова, рассказы и повести молодого В. Каверина («Хроника города Лейпцига за 18.. год», «Пятый странник», «Бочка», «Большая игра»)⁸.

«Карнавальная» и «маскарадная» линии мирно сосуществовали, тесно соприкасались, порой пересекая друг друга. У Б. Пильняка и Е. Замятина есть произведения, тяготеющие то к одному, то к другому полюсу. Такое же сосуществование двух ветвей наблюдается в прозе молодого Ильи Эренбурга. В своем романе «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1922), пародирующем авантюрно-приключенческий жанр, предстает картина мироустройства, несовместимая с интеллектуальными критериями, носителем которых выступает псевдо-авантюрист Хулио Хуренито (парадоксальный образ мудрого и грустного плута). А в романе «Бурная жизнь Лазика Ройтшванца» (1928) абсурдность современного миропорядка обнажается в свете народной мудрости, которую преподносит в виде парадоксальных притч маленький портной из еврейского местечка (его предтеча – Гирш Острополер, легендарный шут и мудрец, главный герой фольклора российских евреев).

Русский экспрессионизм 20-х годов не только активно использовал формы, разработанные своими предшественниками, он их интенсифицировал и существенно обогатил. В поэзии это проявилось в куда более частом использовании «фирменных» экспрессионистских приемов – звукообразов, паронимических аттракций, в создании образов путем разъятия слова на морфемы (опыты М. Цветаевой и И. Сельвинского), в изобретении «обратных тропов», где живое уподобляется неживому, органическое – искусственному (вроде асеевского «стального солоvia»).

Особенно много открытий было сделано в прозе. Здесь ведущим принципом моделирования художественного мира становится фантазмагоричность – гротескно-гиперболическая деформация, которая поражает жуткой иррациональностью, доходящей до абсурда⁹. Если в экспрессионистской прозе 1910-х годов фантазмагория чаще всего мотивировалась «сбоем» психики субъекта сознания («Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Петербург» А. Белого), то в 20-е годы фантазмагоричность иногда мотивируется некими условно-игровыми допущениями: магическими процедурами, которые приводят к волшебным превращениям (напр.: рассказы С. Кржижановского «Странствующее “странно”» и «В зрачке», повесть В. Каверина «Хроника города Лейпцига за 18... год»), чаще – допущениями, основанными на ироническом обыгрывании модного увлечения научными утопиями и проектами (напр.: «Собачье сердце» и «Роковые яйца» М. Булгакова). Такие допущения создают «чисто лабораторные условия» для проведения определенного нравственного или психологического эксперимента.

Но чаще всего фантазмагоричность обнаруживается в самом укладе современной жизни и насаждаемых в ней нормах. Такова у Е. Замятина картина одичания жителей замерзшего города, их превращение в «драконолюдей» (рассказы «Пещера» и «Дракон»). У О. Форш – быт большого дома в Петрограде, населенного голодными литераторами (ро-

⁶ Эта «двойчатка» терминов, которая в свое время была предложена М.М. Бахтиным для дифференциации двух типов культурного сознания – народного, стихийного и светского, сознательно творимого, представляется подходящим обозначением дифференциации двух линий в русском экспрессионизме.

⁷ См. исследование, специально посвященное этой проблеме: *Сухов В.А.* Сергей Есенин и имажинизм: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

⁸ Эту линию Е.Б. Скороспелова рассматривает как одно из идейно-стилевых течений в прозе 20-х годов, в котором доминирует особый тип условности («гофманиана») (См.: *Скороспелова Е.Б.* Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М., 1979. Гл. II. С. 49-77.

⁹ Следует подчеркнуть, что гротеск, в отличие от иных способов деформации (гиперболизации или литоты, например), всегда несет в себе семантику ужасного, жуткого, того, что несовместимо с жизнью. «Мир романтического гротеска – это в той или иной степени страшный и чуждый человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. Сей мир вдруг превращается в чужой мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное», – писал М.М. Бахтин (Цит. по: *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 345). Эта характеристика совершенно точно определяет сущность гротескной фантазмагии в экспрессионизме.

ман «Сумасшедший корабль»). А в повести П. Романова «Право на жизнь, или Проблема беспартийности» – история беспартийного литератора Леонида Сергеевича Останкина, доведенного до самоубийства требованиями иметь свое политическое лицо.

Прозаики-экспрессионисты разработали разветвленную поэтику, вскрывающую фантазмагорический характер окружающей действительности и одновременно передающую то чувство иррациональности, которым поражается сознание человека, находящегося внутри этого мира. Здесь и целый каскад приемов, изобретенных Сигизмундом Кржижановским в его фантастических новеллах: «мыслеобразы» (образы одиночеств, разговоров, образы легких и тяжелых снов, щелей и «щелиной этики»), персонификация форм времени и пространства, клеток крови и нервной ткани (в рассказе «Странствующее “странно”» – «юркие и крохотные секунды», «молодой лейкоцитняк», «лес нейронов»), материализация целых идиом (в том же рассказе есть микронуелла о короле, который «игрывал в людей», а теперь сам превратился в игральную карту)¹⁰. Здесь и остроумное развертывание анекдота в абсурдные сюжетные коллизии («Поручик Киж» Ю. Тынянова), и речевой стиль, представляющий собою воляпук из советского официального новояза и простонародного низового сказа («Аристократка», «В бане» и другие рассказы М. Зощенко). А в целом, нарративная поэтика демонстративно субъективизируется – на смену повествованию приходит фиксация, нарративным эквивалентом суматохи событий становится так называемый «телеграфный стиль», фрагментированная художественная реальность упорядочивается зыбкими ассоциативными связями и мотивной композицией. Традиционные модернистские приемы приобретают в экспрессионизме 20-х годов крайнюю степень интенсивности: материализованные метафоры разрастаются в целые сюжеты, синекдохи настолько автономизируются, что «обретают пугающую самостоятельность» (Н.В. Пестова), порой один эпитет становится интегральным образом, – эмоциональной доминантой всего художественного мира. По этому поводу Виктор Шкловский то-

гда иронизировал: «Если описывать Дрезден, то, конечно, работы будет больше. Но есть выход, к которому в новой русской литературе часто прибегают. Возьмем какую-нибудь деталь Дрездена, – например, то, что автомобили в нем чистенькие и обиты внутри серой материей в полоску. Дальше все так просто, как для подъемного крана поднять одну тонну. Нужно уверять, что Дрезден весь серенький в полоску, и Эльба – полоска на сереньком, и дома серенькие, и Сикстинская Мадонна серенькая в полоску. Вряд ли это будет убедительно и очень хорошего тона»¹¹.

Поэтика, сформировавшаяся в русском экспрессионизме, служит «строительным материалом» одного из самых крайних вариантов модернистской концепции мира – мира как абсолютного Хаоса. Но сама «хаографическая» модель мира не распадается, только ее целостность создается на принципиально иных основаниях, чем в классических системах, и отличается от родственных модернистских систем (в частности, от символизма). Доминанта экспрессионистской целостности – «анти-космографичность», то есть структурирование модели мира на основах, принципиально противоположных «космографичности»: на совмещении несовместимого, на диалогическом сцеплении возвышенного и брутально низкого, на разрушении причинных связей, на возведении чрезвычайности и алогизма (если точнее – не вне-логизма, а антилогизма) в конструктивный и мотивировочный принцип. В предельно лапидарном виде экспрессионистская стратегия выражена в формуле Велимира Хлебникова: «Мой отвлеченный строгий рассудок / Есть корень из Нет-единицы». Таков модус действительности, в котором с максимальной заостренностью проявляет себя эстетическое отношение художника-экспрессиониста к социальной, бытовой, исторической и всякой иной реальности.

Экспрессионистская модель мира – это анти-мир, но его внутреннее единство мотивировано, поэтому он вполне виртуален. Здесь возможно существование драконо-людей и людей-марионеток, превращение живого человека в статуэтку («Пятый странник» и «Хроника города Лейпцига» В. Каверина), а то и полная диссоциация человека (жуткая картина развинчивания на составные части инвалида первой мировой войны по имени Иоганн Протеза, ролевого героя стихотворения А. Кру-

¹⁰ Анализ способов, которыми пользовался С. Кржижановский, создавая свои фантастические миры, дан в работе Й. Ван-Баака «Мир по Кржижановскому» (Russian Literature. 1999. XLV. North Holland. P. 361-371. См. также: Буровцева Н.Ю. Проза С. Кржижановского: проблемы поэтики: Дис ... канд. филол. наук. (М., 1998); Мусеева Е.В. Художественный мир прозы С. Кржижановского: Дис. ... канд. филол. наук. (Екатеринбург, 2002).

¹¹ Шкловский В. Zoo, или Письма не о любви // Шкловский В. Жили-были. Воспоминания мемуарные записи, повести о времени с конца XIX в. по 1962 г. М., 1962. С. 171.

ченых¹²). Здесь здание столичного банка оказывается таинственным замком ужасов (А. Грин «Крысолов»), а жилой дом в Питере, где обитают голодные литераторы, превращается в «сумасшедший корабль» (роман О. Форш). Здесь «умаленный человек» может блуждать в лесу нейронов головного мозга и поднимать бунт красных кровяных телец (С. Кржижановский «Странствующее “странно”»). Здесь бюрократический кошмар становится двигателем сюжета («Лабиринт» П. Романова, «Дьяволиада» М. Булгакова), а нечаянная травма, которую получил люмпен-гегемон в дни революционных волнений – основанием для целой цепи его претензий на особые социальные льготы (М. Зощенко «Жертва революции»).

Экспрессионистские антимирры имеют свою жанровую доминанту (метажанр) – им является фантазмагорический принцип моделирования. Он объединяет целую гроздь жанров, центральное место в ней занимают антиутопии и трагикомедии, под их влиянием обновляются и ассимилируются традиционные жанры (волшебные сказки, видения, притчи), самостоятельными жанрами становятся сны и кошмары. У экспрессионистской тенденции образовалась и своя стилевая доминанта – гротеск в самых разных его регистрах. Все это дает основания утверждать, что в России в первые годы после Октября экспрессионизм сформировался в целое литературное направление, то есть стал большой историко-литературной системой, носителем определенной художественной философии. Именно в этом качестве экспрессионизм стал той художественной стратегией, которая давала возможность наиболее адекватного постижения и выражения как «состояния мира» в годы революции и гражданской войны, так и «состояния духа» людей, ввергнутых во всеохватный Хаос и обнаруживающих, что начавшийся процесс построения «нового мира» порождает новый абсурд.

В России первого послеоктябрьского десятилетия экспрессионизм стал господствующей тенденцией творческого процесса – она охватила все виды искусства, с нею связаны самые значительные художественные достижения того времени. Это и ныне знаменитые полотна К. Петрова-Водкина, М. Шагала, П. Филонова. Это и фильмы «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» Вс. Пудовкина, театральные постановки Вс. Мейерхольда и А. Таирова, которые стали классикой мирового экспрес-

сионизма, школой для многих будущих поколений кинематографистов и театральных режиссеров.

3

В 20-е годы экспрессионизм развивался в соседстве и соперничестве с другими литературными направлениями – романтическим, реалистическим и нарождающимся соцреализмом. Между ними не могло не быть взаимодействия.

С романтизмом экспрессионизм связан генетически – он унаследовал от романтизма принцип противостояния действительности, субъективную доминанту художественного видения. Реалистическая традиция в русской литературе настолько сильна, что ее влияния не миновала ни одна художественная тенденция, родившаяся в XX веке. И при всей своей задиристости и эпатажности русский экспрессионизм оказался восприимчив к некоторым важнейшим принципам реализма. Прежде всего – это принцип психологической мотивировки характеров, даже самых фантазмагорических. И это приводит к тому, что такой важнейший принцип реалистической стратегии, как типизация, в той или иной мере воздействует на характер генерализации (принципа художественного обобщения) в экспрессионизме – экспрессионистский образ, становясь предельно общим выражением эстетического отношения к действительности, одновременно вскрывает объективную суть оцениваемых явлений. Достаточно назвать открытые посредством экспрессионистской стратегии те человеческие типы, которые стали «знаковыми образами» не только своего времени, но и целой эпохи, начавшейся после Октября. Люмпен-гегемон (Шариков из «Собачьего сердца», сказовый повествователь из рассказов М. Зощенко, Петр Присыпкин из комедии В. Маяковского «Клоп»), бюрократ новой, советской формации, демагог и чинуша (Победоносиков и Оптимистенко из «Бани» В. Маяковского, Кальсонер из «Дьяволиады» М. Булгакова), униженный интеллигент – (писатель Останкин из повести П. Романова «Право на жизнь, или Проблема беспартийности»), суетливый приспособленец к режиму (Гулячкин из комедии Н. Эрмана «Мандат»), новая ипостась традиционного героя русской классики – маленького человека (человек-«номер» из романа Е. Замятина «Мы», «умаленный человек» из рассказа Кржижановского «В зрачке», преследуемый требованиями стать жертвой во имя чужих, ничтожных интересов безобидный обыватель Подсекальников из комедии Н. Эрмана «Са-

¹² См.: Крученых А. 1914-24 гг. // ЛЕФ.1925. № 3 (7). С. 30-32. Опубликовано с подзаголовком – «вольный перевод с немецкого».

моубийца»). В лучах экспрессионистской оптики они предстали в своей сути: одни как зловещая сила, другие как жалкие существа, третьи как трагифарсовые фигуры, четвертые как трагические жертвы.

Некоторые художники создавали гротескный образ мира и сознания, сдвинутого с моральной оси, путем сплава реалистического жизнеподобия и экспрессионистского абсурда. Эта тенденция наиболее ярко выражена в рассказах М. Зощенко и трагикомедиях Н. Эрдыманова («Мандат» и «Самоубийца»). Вызывающая контаминация сугубо экспрессионистского видения мира (фиксация иррациональных явлений времени, «хаотическое» повествование) с почти документальными эпизодами, с описанием легко узнаваемых реальных личностей, творцов русской культуры, характерна для таких оригинальных произведений, как «Зоо, или Письма не о любви» (1923) В. Шкловского и «Сумасшедший корабль» (1930) О. Форш.

Влияние экспрессионизма романтический образ мира проявлялось также прежде всего в гиперболизированных способах выразительности. Так, в «поэмах в прозе» реалии окружающего мира яростно окрашены и метафорически соотношены с астральными и сакральными явлениями и знаками. Вот как, например, живописуется небосвод: «Когда

изумрудом зальется передзорное небо над двумя горбами Большого Чимгана и заплещут по нему *чуть зримые розовые светлы*, гора становится *темно-синей, резкой, огромной* и нависает над мягкой шелковистой тишиной долины» (Б. Лавренев. «Звездный цвет»); «Заря, *распустив сияющие крылья*, взлетела над темной степью» (А. Веселый. «Гуляй-Волга»); «Тонкий рог луны купал свои стрелы в черной воде Тетерева» (И. Бабель. «Сын рабби») В сущности, все эти формальные новации были органическим продолжением традиционных особенностей поэтики романтизма, но сейчас они приобрели особую интенсивность, которая семантически соответствовала крайне обострившемуся противостоянию полюсов бинарного романтического мира – полюса идеала и полюса действительности.

И однако же, в первое пооктябрьское десятилетие именно экспрессионизм стал той художественной интенцией, которая заражала все литературные направления и течения тех лет. Это объясняется тем, что в постоянной тяжбе между изобразительностью и выразительностью чаша весов склонялась к выразительности. Вздрыбленная и взбаламученная действительность вызвала острую эмоциональную реакцию, которая могла быть поначалу, без «дистанции времени», только субъективной.