

му стремятся сегодня многие крупнейшие художники Африки.

С. МАЙЗЕЛЬС

## АНТОЛОГИЯ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ ДРАМЫ

Expressionismus Dramen.  
I—II. Berlin und Weimar. Aufbau-  
Verlag. 1967.

Ейчас уже позади пространные и резкие споры, в которых экспрессионизм незаслуженно возвеличивался и столь же незаслуженно ниспровергался. Стало ясно, что экспрессионизм не совершил ни перестройки человека и мира, ни даже революции в искусстве, хотя и то и другое было написано на его знаменах; но ясно также стало и то, что существование экспрессионизма не прошло для искусства бесследно и что это преувеличенное и экзальтированное мироощущение по-своему отразило какие-то очень характерные черты духовного самосознания нашего века.

Двухтомная антология «Экспрессионистская драма», вышедшая в ГДР (составитель Клаус Кендлер), заставляет еще раз — на примере драматического жанра — осознать судьбу этого течения в литературе и в искусстве вообще.

Оно родилось в начале века, в предверии первой мировой войны, Ноябрьской революции в Германии, Великой Октябрьской социалистической революции в России — родилось как острое предчувствие близких потрясений. Поначалу экспрессионистская «революция в искусстве» — по крайней мере в ее теоретических обоснованиях — выглядела достаточно «бескровно», даже академично. Началась она на поле живописи и даже, строго говоря, не в самой Германии, а во Франции — с появлением «фовистов», — но распространилась и на литературу, прежде всего на лирику и драму. Ее идеологи, полемизируя с дотошной утонченностью и многотонностью импрессионистского и символистского искусства, отрицали его «субъективный произвол» и выдвигали взамен принцип «обнажения сущности». Все вращалось поначалу вокруг вопроса о смене художественных форм.

Немецкому экспрессионизму принадлежит заслуга и честь «очеловечения», одушевления открыто гуманным и социальным импульсом этого художественного движения. Он очень скоро вышел за пределы внутриэстетической полемики — особенно в левом своем течении, в творчестве поэтов, писателей и художников группы «Акцион» — и обнажил свою глубокую общественную подоплеку: тревогу за судьбу человека, индивида в мире империалистической машинерии. Он и самому экспрессионистскому фетишу «сущности» сразу придал гуманные черты: он объявил сутью и мерой всех вещей Человека.

Сегодня от снисходительной улыбки по

отношению к преувеличенной выпренности и риторичности многих экспрессионистских драм удерживает прежде всего эта страстная и трогательная вера в высокое предназначение человека, в то, что люди должны быть друг другу не волками, а братьями, что эта братская любовь способна сдвигать горы.

Открывающая антологию драма Эрнста Барлаха «Мертвый день», предвосхищая эту концепцию, объявляет человека родным сыном бога, прямым наследником высшей духовной субстанции — только вот жизненная повседневность обвила его бездуховным своим уютом, клейким веществом плоти: мать, символизирующая собой эту цепкую силу земного притяжения, как тигрица, обороняет своего детеныша от притязаний высшей духовной силы, и он вынужден выбрать смерть как единственный выход.

В драме Барлаха — самой ранней в сборнике — отчетливо звучит мотив, который станет одним из центральных во всей экспрессионистской драматургии: первой ступенью на пути человека к своему высокому предназначению должен быть бесповоротный разрыв с повседневностью бытия, с незыблемостью привычки, традиции, будничной стихии. На этой точке возникает характерное для раннего экспрессионизма отождествление ненавистного ему старого, традиционного мира с семейным укладом, с миром родителей. Герои первых экспрессионистских драм вымещают свою космическую ярость на наиболее близких к ним авторитетах — убивают отцов, отравляют матерей (драма Газенклевера «Сын», драма Зорге «Нищий»); жажда духовной свободы, возвышенное стремление к идеалу, бурные панегрики всеобщему братству и любви спокойно уживаются у героев Газенклевера и Зорге с бездумной жестокостью и нищенским аморализмом, и тут самое время



EXPRESSIONISMUS  
DRAMEN I

СРЕДИ КНИГ



вспомнить о том, что нашумевшие эти драмы создавались очень молодыми людьми. Они незрелы в самом прямом значении этого слова.

Лишь трагический опыт первых лет мировой войны дал для клокочущей ярости экспрессионистов более конкретную и более достойную точку приложения сил. Начиная с драмы Кайзера «С утра до полуночи», появившейся в 1916 году, экспрессионизм приобретает более отчетливо выраженный антибуржуазный характер, бурные юношеские вариации на тему «отцов и детей» совсем исчезают из его репертуара. «Антигона» Газенклевера — чуть завуалированное античным сюжетом обличение мировой империалистической войны; «Преображение» Толлера — еще один тому пример.

Экспрессионисты пошли и дальше: они попытались осмыслить революционный опыт современности. Драма Кайзера «Газ», драма Рубинера «Без насилия» прямо касаются основного социального конфликта эпохи — борьбы пролетариата с империалистической буржуазией.

Но экспрессионизм с самого начала подтачивался изнутри роковым изъяном — принципиальной, завещанной ему его идеологами абстрактностью метода. Экспрессионистское «обнажение сущности» предполагало в качестве основной предпосылки бесповоротное отсечение всего индивидуально и социально-конкретного в искусстве. Весь прошлый опыт искусства отменялся как копание в мелочах, в частности, затемняющих суть явлений. Вместо этого выдвигался принцип общего закона, поданного в виде конечной формулы — выведение этой формулы объявлялось излишним.

Но недоказанная формула не обязательно должна быть верной, обобщение, подсказанное интуицией, не всегда поднимается до ранга объективного закона. Между тем именно такие обобщения-озарения стали методом, формой и сутью экспрессионистского искусства и подавались как конечные, неизблемые истины. В результате они даже в творчестве одного и того же художника могли вступать друг с другом в разительные противоречия. Мы уже приводили в пример ранние драмы Газенклевера и Зорге. Можно вспомнить здесь и о том, что анархическая антибуржуазность некоторых экспрессионистов впоследствии легко обернулась апологией фашизма (Бенн, Йост). Но даже у наиболее революционно настроенных экспрессионистов вдохновенный лозунг «Все люди — братья» то и дело переkreшивается с паническим страхом перед массой, с мотивом мессиянства, не понятого толпой (у Газенклевера в «Антигоне», у Кайзера в «Газе»); идея революционной перестройки мира разбивается о принципиальное отрицание любого насилия (у Рубинера в драме «Без насилия»).

Сейчас трудно воспринимать всерьез те пассажи в драме Рубинера «Без насилия», где закованный в цепи герой одной силой вдохновенного слова обращает в свою веру начальника тюрьмы и надзирателей — по

очереди, — а потом в буквальном смысле по воздуху выходит из камеры на свободу. Точно так же в «Антигоне» Газенклевера «исправляется» деспот Креон, в «Газе» Кайзера уходят «в народ» сын и дочь миллиардера. Серьезнейшие индивидуальные и коллективные решения совершаются легко и мгновенно по доброй воле автора. Экспрессионизм — это царство доброго волшебника, но царство непрочное, нереальное, и в понимании этого — одно из самых весомых искуплений для наивных конструкций экспрессионистских драм: поиграв в богов, их авторы не утешают зрителей счастливой развязкой; конечные поражения их героев вносят на сцену дыхание подлинной, пусть так до конца и не понятой, исторической трагедии и делают их драмы знаменем времени и обвинением ему.

Рушатся картонные домики умозрительных построений; бледнеют в сознании читателя и зрителя безликие титаны и пророки экспрессионистских драм — не живые люди, а схемы, символы, «сущности»; но в лучших вещах остается этот ветер трагедии, остается упрямая, «назло» вера в высокое человеческое предназначение: остаются чеканные лозунги добра и справедливости, предельная страстность эмоций, жестов, поз — остается все-таки театр, действие, драма.

Экспрессионисты не скрывали откровенной агитационности и декламационности своего театра — они на нее-то и делали свою главную ставку, и тут они не ошиблись: многие их драмы часто скучно читать «про себя», но если попытаться увидеть их и услышать, то можно себе представить, что это и сейчас тебя захватит; пусть это будет та самая ненадежная реакция чувства, против которой так упорно воевал потом Брехт, но она все еще не умерла в зрительных залах. Ее, правда, давно уже не питают драмы экспрессионистов; но театр лозунга, массовых сцен, громкого слова, экспрессивного жеста — существует сегодня. Устарев в большинстве своих образцов — по материалу, по конкретному содержанию, — экспрессионизм оставил для последующих поколений какое-то особое эмоциональное измерение в искусстве — высоту тона, что ли, ключ, код.

В пределах небольшой рецензии невозможно отразить всю сложность такого явления, как экспрессионистский театр. Эти заметки во многом — лишь цепь рефлексий, вызванных девятью отобранными для антологии драмами. И тут нельзя хотя бы вкратце не коснуться принципа, положенного в основу этого отбора. Составитель, судя по всему, руководствовался не столько художественной значимостью драм, сколько образами несколько схематично понятой историчности; он отбирал, в первую очередь, то, что было новым и сенсационным для своего времени, — нашумевших первенцев, драмы, наиболее последовательно воплощавшие экспрессионистские каноны и догмы. В этом принципе есть немалые достоинства, но и невозможные утраты.



Антология впечатляет как художественная иллюстрация к теории экспрессионизма (впрочем, и здесь есть упущения — явно не хватает ранних драм Ганса Генни Яана с их противопоставлением естественной природы человека условиям его общественного бытия). Но, хотя экспрессионизм в массе своей и в самом деле грешил унифицированностью приемов и средств, все-таки в антологии даже самые талантливые из экспрессионистов оказались уж слишком все на одно лицо. Творчество Кайзера выглядело бы значительно глубже и рельефней с драмами «Коралл» и «Газ II» (невозможность поместить его «Гражданин из Кале» специально оговорена составителем). Эрнст Барлах мог бы быть представлен не первой его драмой «Мертвый день», а гораздо более значительными «Бедным кузеном», «Настоящими Сегемундами».

С другой стороны, драма Зорге «Нищий», демонстрируя все слабости «ортодоксального» раннего экспрессионизма, не вносит принципиально ничего нового в его идейную проблематику; за «Нищего» Зорге мог бы спокойно свидетельствовать один «Сын» Газенклевера. Столь же малообязательно было и включение в антологию драмы «Этот ты» Фридриха Вольфа — драматурга, сыгравшего свою роль не в обогащении художественной практики экспрессионизма, а, напротив, в развитии немецкой революционно-пролетарской драмы. При таком подборе экспрессионистская драма, не утратив ничего из своего идейно-философского багажа, предстала бы более цельным — как говорят немцы, более «профилированным» — явлением.

**А. КАРЕЛЬСКИЙ**

