

На правах рукописи



**Радаева Элла Александровна**

**ТРАДИЦИИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI вв.**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора  
культурологии

Саранск 2023

Работа выполнена на кафедре литературы, журналистики и методики обучения ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет»

**Научный руководитель** доктор философских наук, профессор  
**Воронина Наталья Ивановна**

**Официальные оппоненты:**

**Дударева Марианна Андреевна** доктор культурологии, ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов», кафедра русского языка № 2, доцент

**Ионесов Владимир Иванович** доктор культурологии, доцент, ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры», кафедра культурологии, музеологии и искусствоведения, профессор

**Пискунова Светлана Ивановна** доктор философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический университет им. М.Е. Евсевьева», факультет иностранных языков, декан

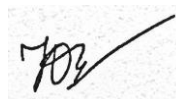
**Ведущая организация ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова»**

Защита диссертации состоится 08 февраля 2023 г. в 12 часов 00 минут на заседании диссертационного совета 24.2.338.03 при ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва» по адресу: 430005, г. Саранск, ул. Большевицкая, д. 68, корпус 1, ауд. 706.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке имени М. М. Бахтина ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарёва» и на сайте университета: <https://mrsu.ru/ru/sci/diss/d-212-117-10/defense/45197/>

Автореферат разослан «    » января 2023 г.

Ученый секретарь диссертационного совета



Ю.В. Кузнецова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

«Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»<sup>1</sup> – эти слова М.М. Бахтина послужили «альфой и омегой» данного исследования, **актуальность** которого связана с многообразием определений тех или иных явлений современной культуры, вызывающих трудности их толкования, поиска их генезиса, особенно учитывая потребность каждой творческой личности сказать «новое слово» в истории искусства. Современный человек теряется в попытках установления связи как между параллельно существующими направлениями, течениями и стилями искусства, так и между прошлым и настоящим культуры, забывая, что «каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»<sup>2</sup>. Подобное замешательство чревато разрушением связи между историей и современностью, конфликтом восприятия мира и себя в этом мире.

Кроме того, в свете глобализации и мультикультурализма «на повестку дня встает необходимость создания пространства «осцилляции» между культурами вне рамок наций, в котором может быть открыта новая продуктивность атональных созвучий, освоен опыт приграничных зон во всей своей противоречивости»<sup>3</sup>.

Как справедливо утверждает профессор Н.И. Воронина, «лицо» культуры сегодня – это коллаж, составленный из взаимоисключающих компонентов. При отсутствии единой концепции каждая сторона культуры обладает своей частной идеей реальности, которая не претендует на всеохватность»<sup>4</sup>. И это дает нам определенную исследовательскую свободу, которая подкрепляется также позицией П.М. Топера о том, что «в экспрессионизме не было программной заданности»<sup>5</sup>, «внутри экспрессионизма не было единства ни в общественных взглядах, ни в эстетической программе»<sup>6</sup>. Данное обстоятельство оправдывает и неравномерность (в количественном отношении) освещения объектов исследования: уход в сторону спонтанности выбора шедевров культуры призван обнаружить закономерность: экспрессионизм может реализовывать себя, с большей или меньшей степенью явственности, везде. Главной задачей стало выявить сами его коды и обозначить направление дальнейших исследований в данной парадигме.

На сегодняшний день, рассматривая феномен немецкого экспрессионизма, можно различить два аспекта. Первый из них определяется движением времени,

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 373.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 25.

<sup>3</sup> Мурашковски С.Р. Мультикультурность современной английской литературы // Проблемы филологии, культурологии, искусствознания. – 2007. – №2. – С. 93.

<sup>4</sup> Воронина Н.И. Введение / Концептосфера современной культуры: монография. Под общ. Ред. Н.И. Ворониной. – Саранск: Издательство Мордовского университета, 2019. – С. 6.

<sup>5</sup> Топер П.М. Понятие и термин «экспрессионизм» / Энциклопедический словарь экспрессионизма / Под ред. П. М. Топера. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 5.

<sup>6</sup> Там же. С. 7.

вызывающего определенные метаморфозы культуры. За сто лет с момента зарождения этого явления тексты (и здесь мы понимаем как литературные, так и театральные, музыкальные и кинопроизведения, полотна живописи), с одной стороны, являются откликом на современную им действительность и рассчитаны в своем воздействии на соответствующего зрителя, с другой – создают модель повести или романа, драмы, музыки, картины экспрессионизма, закрепляя определенные приемы поэтики и вселив в эту модель тип мировидения. И, совершив своего рода революцию в искусстве, экспрессионизм вызвал к жизни новые нюансы поэтики и продолжает жить в своих генетических наследниках, причем достаточно продуктивно. Поэтому проблема экспрессионизма на данный момент и становится проблемой формосодержания его кодов в искусстве.

Базой исследования в работе остается концепция человека и мира в экспрессионизме, обозначенная Ю.Б. Боревым: «смятенная хаосом мира индивидуальность»<sup>1</sup>. Кодами же послужили категории, обозначенные Н.В. Пестовой: «...«крик», «воплъ», «деформация», «бунт», «пророчество», «человечность», однако, важнейшим художественным концептом «экспрессионистского десятилетия» стал концепт отчуждение («Entfremdung») (оппозиция «свое и чужое»), а его поэтика словно «сдвинулась» в зону очуждения, или остранения («Verfremdung»)»<sup>2</sup>. Со своей стороны, мы дополнили этот список «хронотопом петли», детализируя циклический хронотоп, поэтикой карнавала, мотивом всепоглощающего огня.

Как следствие, проблематика творчества экспрессионистов, реализующаяся в соответствующей ей особой поэтике, сводится к ощущению «сиротства» человека в этом мире, враждебности по отношению к личности и давящем характере индустриальных сил, государственной машины и постоянно обновляющейся системы общественных ценностей. И эта философия отчуждения делает экспрессионистское мировидение актуальным и для современного человека. Экспрессионизм сначала в Австро-Венгрии и Германии, а затем и во всей Европе изменил систему координат, отказавшись от мимесиса и уже не изображая мир, а отражая его, преломленным в сознании художника, вызвав к жизни и новую поэтику.

Знакомясь с художественными произведениями тех или иных видов искусства, нельзя не обнаружить тенденции, которые имели место в прошлом и которые вызвали к жизни конгениальные исторической ситуации продукты творчества. В этой связи проявляются коды старой традиции (здесь – эстетики экспрессионизма начала XX в.), о которой многие говорят, но редко рассматривают детально, тогда как «не может сколь-нибудь ценной теории культуры, которая не придерживается

---

<sup>1</sup> Борев Ю.Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – С. 344.

<sup>2</sup> Пестова Н.В. Экспрессионизм – взгляд 100 лет спустя (montag, 28. april 2008). [Электронный ресурс]. – URL: <https://archive.prostory.net.ua/de/expressionismus/56----100--> (дата обращения: 14.09.2022).

конкретики и не стремится без конца проверять собственные допущения и методики во всем, что касается производимых текстов»<sup>1</sup>.

Усиление в мире как процессов глобализации и мультикультурализма, так и тенденции к замкнутости и заикленности на развитии национального самосознания средствами культуры, грозит вытеснением общечеловеческих культурных ценностей, несоответствием современных и традиционных оценок исторического наследия, создаёт **проблемную ситуацию** культурной преемственности. На сегодняшний день много говорится о традициях экспрессионизма в современной литературе и культуре в целом, однако мало работ с анализом конкретных проявлений поэтики данного направления у того или иного автора.

Поэтому **цель данного исследования** – восполнить этот пробел: проследить в истории культуры, начиная со второй половины XX в. и кончая сегодняшним днем, рецепцию такого масштабного когда-то явления, как экспрессионизм, который, согласно расхожей точке зрения, окончил свое существование в 1920-х гг. Достижение данной цели потребовало решения ряда **задач**:

- определить саму возможность имплицитного включения кейсов экспрессионизма начала 1910-1920-хх гг. в современное меняющееся искусство, оценить их «живучесть», не провозгласить их наличие, а указать на конкретные детали их бытования;

- проследить траекторию развития экспрессионистского мировидения в художественном мышлении авторов;

- проанализировать характер влияния социально-политических условий на экспрессионистское мировидение художника вне угрозы мировой войны (1960-е гг.);

- выявить ценностный аспект произведений авторов, в творчестве которых прослеживается влияние экспрессионистской эстетики;

- обозначить коды экспрессионизма, рецепция которых обнаруживается в современной культуре;

- выявить аспекты влияния экспрессионистской эстетики на творчество писателей, драматургов, художников и музыкантов;

- наметить перспективы бытования экспрессионистских кодов в дальнейшем развитии искусства.

**Объектом исследования** послужила в первую очередь литература, т.к. изначально экспрессионизм наиболее полно, по сравнению с другими видами искусств, реализовался в ней, поэтому наше внимание главным образом уделено развитию экспрессионистского мировидения в творчестве писателей. Родиной экспрессионизма считается Германия и Австрия, в последней экспрессионизм «осел» особенно прочно, поэтому акцент делался на развитии экспрессионистской

---

<sup>1</sup> Britton A. 'In Defense of Criticism' / Britton of Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton. – Wayne State University Press, 2009. – P. 373.

стратегии в современной австрийской культуре. Кроме того, объектом изучения стали произведения иных видов искусства, где экспрессионизм универсален для всей мировой культуры: драматургия, кино, живопись и музыка.

Соответственно **предмет исследования** – коды экспрессионистского мировидения и экспрессионистской поэтики в художественных произведениях второй половины XX – начала XXI вв. В зависимости от вида искусства рассматриваются разные кейсы экспрессионизма.

**Степень изученности проблемы.** При достаточно высоком, начиная с 60-х годов, интересе к экспрессионизму низка степень его изученности «по персоналиям» в разных видах искусства. За рубежом экспрессионизмоведение отличается большей разножанровостью (заметки, публицистические статьи, монографии). В особенно преуспевшем экспрессионизмоведении за рубежом можно выделить работы Д. Гордона, Дж. Рассела, Л. Ришара, Р. Хаммана и Дж. Херманда.

В отечественной же науке еще в середине прошлого века было отмечено обострение научного интереса к экспрессионизму как к одному из самых влиятельных модернистских явлений, и этот интерес реализовывался сначала в марксистском ключе – с целью использования исследований данного феномена в идеологической борьбе (Н.П. Абрамов, В.Д. Конен, Л.З. Копелев, Г.А. Недошивин, В. Турова и др.), затем – комплексное изучение: в 2008 г. вышел «Энциклопедический словарь экспрессионизма» под редакцией П.М. Топера, где рассматривалось «новое прочтение» данного направления в искусстве, уже без «марксистского анализа» фактов, на котором делали акцент предыдущие авторы.

Теоретической базой данного исследования послужили как ранние отечественные труды по экспрессионизму в литературе (Л.З. Копелева, Г.А. Недошивина), так и более поздние работы (Ю.Б. Борева, Г.В. Макаровой, О.С. Мартыновой, А.А. Мацевича, Н.В. Пестовой, В.А. Пронина и С.П. Толкачева, Дж. Рассела), по экспрессионизму в драматургии и театре – Г.В. Макаровой, О.С. Мартыновой. Особую актуальность приобретает для настоящего диссертационного исследования точка зрения В.Л. Топорова, который считает, что литература Австрии (и Западной Германии) началась в 1945 г., «с того места, на котором ее в 1933 г. насильственно остановили нацисты, – то есть с экспрессионизма»<sup>1</sup>.

Апеллируя к А. Дёблину, утверждавшему, что экспрессионизм – это не направление, а нечто вроде «ненаправленного брожения», «эпохального течения»<sup>2</sup>, в своей работе мы чаще прибегаем к понятию «явление», «экспрессионистская эстетика», воздерживаясь от более четких определений.

Обращаясь к современной живописи, мы опирались на труды по экспрессионизму в изобразительном искусстве Т.Г. Кондратенко, Ю.П. Маркина,

<sup>1</sup> Топоров В.Л. Поэзия эпохи перемен / В. Топоров / Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма / сост. В.Л. Топоров, А.К. Славинский. – М.: Моск. рабочий, 1990. – С. 16.

<sup>2</sup> Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920 / Hg. Th. Anz und M. Stark. – Stuttgart, 1982. – S. 69.

А.В. Рыкова, О.Б. Элькана, Л. Ришара (важным здесь также представляется философское осмысление А.А. Сычёвым природы акционизма в отечественной культуре); в исследовании кино – к Л. Айснер, Ж. Делёзу, Д. Дж. Скалу, Д.Е. Комму, М.И. Туровской; в музыке – к Г.В. Крауклису, Е.М. Таракановой.

Поскольку экспрессионизмоведа единокорны в том, что основой данного мировидения является учение о гештальт-психологии, резонно было для детального рассмотрения реализации этой базы в траектории развития литературного героя обратиться к трудам П. Гудмена, К. Левина, Ф. Перлза, и Р. Хефферлина.

Изначально отметим, что касательно традиций экспрессионизма в работе детально не рассматриваются такие явления, как неоэкспрессионизм и постэкспрессионизм, и здесь мы апеллируем к позиции А.П. Лободанова – о том, что «все термины, содержащие эти приставки («нео-» и «пост-» – Э.Р.), отражали отношение к конкретному виду искусства, а не проявление тенденции общего стиля»<sup>1</sup>.

**Теоретико-методологические основания исследования.** В работе использовался историко-культурный, а также системно-культурологический подход, в соответствии с которым культура представляется открытой системой и предполагает интеграцию исследовательского материала из различных областей знания. При изучении литературных произведений целесообразно было прибегнуть к целостному филологическому анализу текстов с элементами герменевтики и компаративистики.

**Методы исследования** основывались на концепциях в трудах отечественных ученых в области сравнительного литературоведения Ю.Б. Борева, в первую очередь его концепции взаимоотношений человека и мира в экспрессионизме. Важным для определения самой природы экспрессионистского мировидения писателя в контексте гештальт-психологии становится и биографический метод, на актуальность которого указывают О.В. Осьмухина и А.Б. Танасейчук. В отношении творчества Э. Елинек намечены перспективы дальнейшего исследования функционирования экспрессионизма сквозь призму философского эго-текста, теории которого отражены в работах С.И. Пискуновой. Рассматривая экспрессионистские мотивы в произведениях столь одиозного отечественного писателя, как Ю.В. Мамлеев, нельзя не привлечь труды по апофатике русской культуры М.А. Дударевой.

Знаковым для проблематики экспрессионизма и его кодов в литературе стал концепт свободы. И с целью определения смысловых и социальных значений концептов «свобода» и «освобождение» в культуре мы обратились к трудам проф. В.И. Ионесова.

---

<sup>1</sup> Лободанов А.П. Взаимопроникновение и взаимодействие философских, семиотических и психологических составляющих в европейском изобразительном искусстве XX века // Теория и история искусства. – 2019. – Выпуск 1/2. – С. 14.

При анализе произведений живописи целесообразно было использовать системно-культурологический подход с элементами методов исследования произведений изобразительного искусства, в частности стилистического, а также типологически-системного метода, позволяющего выявить художественную картину мира и показать взаимосвязь искусств отдельного периода. Также был проведен контент-анализ сайтов современного искусства с применением количественного метода, который позволил определить «удельный вес» шедевров живописи с элементами экспрессионизма среди полотен иной стилистической направленности.

Учитывая тот факт, что в науке пока не выработан инструментарий для анализа продуктов собственно кинематографа, как справедливо утверждает проф. О.Ю. Осьмухина, ссылаясь на других отечественных и зарубежных коллег, нынешние исследователи этого вида искусства чаще филологи, поэтому оперируют категориями теории литературы. Мы также обращаемся и к принципам, сформированным в культурологии.

Таким образом, системно-культурологический подход, а также сравнительно-исторический принцип важны при выявлении общего и специфического в развитии литературы, драматургии, музыки, кино и живописи на разных этапах общественной жизни; историко-ситуационный и проблемно-хронологический позволяют проиллюстрировать связь между развитием культуры и отвечающими ей модификациями экспрессионистских кодов.

**Гипотеза исследования** заключается в том, что экспрессионизм 1920-х гг. продолжает влиять на современную культуру, органично взаимодействуя с новыми направлениями и течениями в ней (постмодернизмом и метамодернизмом), проникая в жанры реалистической литературы (в т.ч. научной фантастики), оплодотворив на долгие годы киноискусство «бродячими» сюжетами и образами, техникой создания саспенса, а также породив андеграунд в музыке и оставаясь доминантой в живописи.

**Научная новизна** исследования заключается в следующем:

*впервые* в экспрессионистской парадигме представлено творчество писателей и драматургов: Г. Вольфгрубера, Э. Елинек, К. Рансмайра, П. Розая, Л. Трейтса, П. Туррини, П. Хандке, Р. Хайнлайна, М. Шаранга, а также отечественных авторов: Ю.В. Мамлеева и В.В. Сигарева (и здесь мы учитываем позицию П.М. Топера, утверждавшего, что «есть страны, где за типично экспрессионистскими по своему характеру явлениями не закрепилось обозначение «экспрессионизм» (Россия)»<sup>1</sup>;

*осмыслена* рецепция экспрессионистской эстетики в ряде литературных жанров («рабочий роман», фантастика), а также жанров и поджанров киноискусства (суммируются и унифицируются коды экспрессионизма в более чем

---

<sup>1</sup> См.: Общее и особенное в экспрессионизме. Экспрессионизм как международный феномен / Топер П.М. Энциклопедический словарь экспрессионизма / П. Топер / Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П.М. Топера. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 15.



двух десятках поджанров хоррора, а также в нуарном кино), в музыке – андеграундного рока, как за рубежом, так и в России.

– сквозь вышеуказанную призму исследованы выставки и картины современных художников – российских, ближнего и дальнего зарубежья: *выявлен* характер взаимодействия традиций экспрессионизма с современными художественными направлениями и течениями. Работы современных молодых авторов на сегодняшний день еще не стали предметом детального анализа искусствоведов, их творчеству посвящены лишь краткие обзорные заметки в преддверии выставок, изредка встречаются интервью.

Поэтому в данной работе мы сочли необходимым обозначить основные тенденции в предлагаемых XXI в. шедеврах, положить начало более масштабным и многосторонним исследованиям.

**Теоретическая значимость исследования.** Полученные в результате исследования положения позволили существенно конкретизировать представления о диалектике развития культуры, традиций и новаторства в художественных методах и миромоделировании в искусстве второй половины XX – первых десятилетий XXI вв. Конкретные теоретические заключения касаются определения основных аспектов экспрессионистской парадигмы – особого типа художественного текста с закрепленным набором определяющих признаков поэтики, идейных установок; уточнения теории экспрессионизма; демонстрации возможностей междисциплинарного подхода к изучению репрезентации экспрессионизма в современной культуре.

**Практическая значимость** обусловлена возможностью использовать полученные результаты при обновлении содержания университетских курсов по истории и теории культуры, эстетики, а также при комментировании произведений писателей и драматургов, принадлежащих к экспрессионизму.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Экспрессионистская традиция благополучно уживается и ассимилируется с современными направлениями в искусстве и актуальными концепциями как попытками объяснить те или иные явления в культуре: цитатное и «всеядное» искусство постмодернизма не исключает обращения и к шедеврам экспрессионизма; популярная на сегодняшний день теория метамодернизма, предполагающая отказ от постмодернистской иронии и «новую чувственность», в этих же парадигмах и пересекается с экспрессионизмом, что отчетливо проявляется в творчестве Э. Елинек, П. Хандке и др., но в целом эта «родственность» обусловлена экспрессивной природой самого творческого акта и диффузностью всех вышеназванных теорий; их «зонтичным» принципом сосуществования.

2. На примере творчества великих австрийцев (Э. Канетти, Л. Перуца) вектор развития экспрессионистского мировидения в художественном мышлении направлен либо к мистицизму, либо к усугублению абстрагирования: первый из

указанных авторов двигался от апокалиптики и экспрессионистского гротеска «фигур» к схематизации – наукообразным образам-символам Массы и Власти, поскольку вплоть до 1980-х гг. отправной точкой его творчества оставался поджог здания Дворца правосудия 1927 г.; второй – в своем творческом методе – от научного познания к метафизике, и в центре всех романов, созданных с относительно большим интервалом, неизменно стоит смятенный, надломленный происходящим (абсурдностью мира) герой, состояние которого часто передается через жесты, писатель окончательно уходит от линейного повествования к членению сюжета на почти автономные рассказы, тематически всё более и более тяготея к отдаленному историческому прошлому. И в целом оба художника, как и многие другие творцы искусства, будучи однажды «инфицированными» экспрессионистским мировидением, уже не способны встать «на рельсы» реалистического способа отображения действительности.

3. Экспрессионистское мировидение художника XX-XXI вв. может породить не только угроза мировой войны, факторы гештальт-психологии, оно коренится и в детских травмах, в результате чего суммируется и выдается вовне сугубо авторская реакция на всю мировую неустроенность в целом (творчество Т. Бернхарда), в противовес последовательным и целенаправленным в критике действительности реалистам.

4. Ценностные аспекты экспрессионизма в современной литературе фокусируются в проблеме внутренней свободы, причинах ее лишения, дисгармонии с миром как ее следствия. Экспрессионизм и его коды (апокалиптичность, поэтика карнавала, деформация реальности, схематизм образов, «хронотоп петли», элементы драмы крика) реализовали себя как в «литературе рефлексии» (Э. Елинек), так и в жанрах фантастики (Р. Хайнлайн), «рабочего романа» (Г. Вольфгрюбер, М. Шаранг), в экзистенциалистских произведениях (П. Хандке). Современная литература (Т. Бернхард, Э. Елинек) посредством экспрессионистского мировидения продолжает линию ухода от некогда дружественного, благого единения Человека и Природы к апофеозу враждебного равнодушия последней.

5. Отдельные экспрессионистские коды воплощены в современной драматургии и театре: элементы «драмы крика», драм возвещения и преобразования, особенности декораций, игры актера и самого характера действующих лиц (на примере произведений Т. Леттса, П. Туррини, В.В. Сигарева).

6. Традиции немецких режиссеров-экспрессионистов в современном киноискусстве плодотворно влияют преимущественно на жанры хоррора и нуар – как зарубежные, так и российские; некогда демонические образы движутся по линии максимального вочеловечения; на сегодняшний день в содержательной части фильмов ужасов проецируются темы феминизма, однополых браков; в российском кино соответствующего жанра на первый план выдвигается якутский фолк-хоррор с его концепцией двоимирия.

7. Немецкий экспрессионизм породил в киноиндустрии бродячие сюжеты и образы (Голем, музей восковых фигур, Дракула), которые ежегодно наполняются новым содержанием, актуальным для того или иного этапа развития культуры, конгениальными в своих вариациях постоянно меняющимся социально-экономическим и общественно-политическим условиям (проблема малых народов (геноцид евреев), культ личности и авторитаризм 1930-х, женская эмансипация, нивелирование духовных ценностей в угоду потребности масс в жестокой зрелищности и др.).

8. В современной мировой и отечественной живописи наиболее востребованы полотна художников, так или иначе испытавших влияние экспрессионизма, рецепция которого сказалась в отношении к светотени (сведение ее к минимуму), вольным отношением к цвету и в агрессивности цветовой гаммы, в теме заключенного в индустриальных тисках духа, атмосфере протеста и неприятия цивилизации, в эстетизации безобразного, мотивах смерти и разложения и пр.

9. В музыке экспрессионизм, развиваясь от романтизма к венской школе, благодаря своему нигилистическому пафосу, острой диссонантности и резкой контрастности динамики, воплотился в андеграундных направлениях рока (от постпанка до дарквейва: готик-рок, готик-метал, дум-метал с его разновидностями (эпик-дум-метал, дэт-дум-метал, фьюнерал-дум-метал), которые продолжают существовать и разветвляться по сей день.

**Соответствие паспорту и специальности.** Область и специфика диссертационного исследования соответствует номенклатуре специальности – 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, в т.ч. ряду направлений согласно паспорта научной специальности: 6. Культура и цивилизация в их историческом развитии; 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры; 13. Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре и истории; 17. Механизмы и практики культурного наследования. Их историческая обусловленность. Структура культурного наследия; 25. Искусство как феномен культуры; 41. Диалог культур и их взаимообогащение. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 65. Культура Нового и Новейшего времени; 124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века; 126. Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX – XXI века; 127. Современный художественный процесс.

**Степень достоверности и апробация результатов работы.** Основные результаты исследования были обсуждены **на международных научных конференциях:** «Поэтика пейзажа в английской, западноевропейской и русской литературной традиции» (Самара, 2016), «Третьи Бочкаревские чтения» (Самара, 2016), «Междисциплинарные связи при изучении литературы» (Саратов, 2017), XXXVI Зональная конференция литературоведов Поволжья (Нижний Новгород,

2018); **на всероссийских:** VIII конференция, посвященная 110-летию СГУ (Саратов, 2019), «Литература. Театр. Слово. Духовно-эстетический опыт эпохи» (Самара, 2019); **на региональных:** посвященная 70-летию юбилею доктора филологических наук, профессора В.Ш. Кривоноса (Самара, 2017), научные конференции СГСПУ «День науки» (Самара, 2020, 2021, 2022). Выводы отражены в статьях, опубликованных в изданиях, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией, размещенных в РИНЦ сборниках по итогам конференций.

**Структура и объём диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, 20 параграфов, заключения и библиографического списка, насчитывающего 303 наименования. Общий объем работы – 320 страниц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, формулируется гипотеза исследования, его цели и задачи, указывается новизна, выдвигаются положения, выносимые на защиту, раскрывается теоретическая и практическая значимость.

В **главе I «ТРАЕКТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОГО МИРОВИДЕНИЯ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ»** рассматривается вопрос о том, насколько экспрессионизм «вписывается» в современные направления и концепции искусства, кроме того, на примере творческого пути австрийских писателей (в Австрии это течение обрело наибольшую полноту) определяется «судьба» экспрессионистского метода, в которую укладываются и векторы художественных поисков представителей других видов искусства.

**Параграф 1.1. Экспрессионизм в контексте современных направлений искусства.** Меняющийся мир, соответственно, и мировидение порождают и новый инструментарий, попытки их объяснить – и новые концепции достаточно противоречивы, как внутренне, так и по отношению друг к другу, и представляют собой бахтинское «карнавальное пересечение рядов»: «постправда» и «новая искренность», «постирония» и «метамодерн» укладываются, в итоге, в понятие постмодерна, а в постмодернизме как «заметках на полях мировой культуры» есть место для всего – для обретшего второе дыхание экспрессионизма в том числе. В данном параграфе рассматривается взаимодействие кейсов экспрессионизма с эстетикой постмодернизма, постпостмодернизма и метамодернизма. Не затрагивается вопрос влияния экспрессионистской эстетики на существующий также по сей день магический реализм – эта проблема исследована в свое время А.А. Гугниным, который в свою очередь ссылается на Ф. Роо, предложившего называть «магическим реализмом» всё «постэкспрессионистское», и в свою очередь, позиционирует постэкспрессионизм лишь как «снижение космических претензий экспрессионизма»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Гугнин А.А. Постэкспрессионизм / Энциклопедический словарь экспрессионизма / Под ред. П.М. Топера. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 452.

Универсальность и, как следствие, «живучесть» экспрессионизма (во всяком случае, его рецепций) обусловлены его природой – тем, что он, по словам П.М. Топера, «в отличие от футуризма, фовизма, кубизма, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма и других, менее значительных художественных школ, которые обычно объединяются понятием «авангард», начинался не с манифестов и деклараций, не из одного центра, а спонтанно и в разных местах, словно сам собой, с яркой и дерзкой художественной практикой»<sup>1</sup>.

Вопрос о соотносимости экспрессионистских стратегий с постпостмодернизмом упирается также в «брожение» теоретической базы этого направления. Так, Н.Б. Афанасов и А.В. Павлов, анализируя популярную теорию К. Морару, приходят к выводу о том, что «вариант постпостмодернизма, именуемый космодернизмом/планетаризмом, оказывается даже слабее постмодернизма, если вообще его худшим вариантом — устаревшим и не учитывающим то, что должен, — культуру в ее самом широком понимании»<sup>2</sup>. Поэтому есть основания полагать, что детальное рассмотрение экспрессионистских традиций на поле постпостмодернизма можно оставить «за скобками». Автомодерн и диджимодерн – «эти теории, точно так же занимаясь критикой постмодерна, заявляя о смерти последнего и предлагая ему альтернативы, вписываются в зонтичный термин пост-постмодернизма. Мыслители утверждают, что современное западное общество все еще развивается в логике модерна, хотя с возникновением новейших технологий перешло на новый этап эволюции»<sup>3</sup>.

Другим спорным явлением культуры на сегодняшний день является концепция метамодернизма. Спорной в этой концепции считается ее научность. Противоречивость теории – в узком понимании культуры, т.к. идея «новой чувственности» не касается материального измерения мира. Однако, коль скоро популярность метамодернизма достаточно высока и в его поле авторы включают всю культуру после 2000 г., проблема ее научной фундаментальности, возможно, лишь вопрос времени. Авторы сами признают «туманность» своей концепции: «под метамодернизмом мы в первую очередь понимаем то, что Р. Уильямс называл «структурой чувства»: восприятие, эмоцию, столь распространенную, что ее можно назвать структурной»<sup>4</sup>. С другой стороны, учитывая «выразительный» характер экспрессионизма, его возвращение (или возвращение его кейсов) в метамодернизме может однозначно приветствоваться, ведь под «структурой чувства» понимается и эмоция (восприятие), и чувственность, и литературная стратегия. Учитывая эти факты, есть основания утверждать, что метамодернизм открывает еще больше возможно-

<sup>1</sup> Топер П.М. Понятие и термин «экспрессионизм» / Энциклопедический словарь экспрессионизма / Под ред. П. М. Топера. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 5.

<sup>2</sup> Афанасов Н. Б., Павлов А. В. Образы современности в XXI веке: космодернизм // Знание. Понимание. Умение. – 2019. – №2. – С. 62.

<sup>3</sup> Павлов А. Странная жизнь постмодернизма / Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А.Олейникова. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. – С. 46.

<sup>4</sup> Аккер ван ден. Р. Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма / Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. Ванн ден Аккер: [пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлова]. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – С. 42.

стей для уверенного развития экспрессионистского потенциала 1920-х гг. в искусстве: «Творцы эпохи метамодерна нередко прибегают к стратегиям, схожим с теми, которыми пользовались их предшественники периода постмодерна, в манере, позволяющей им в беспорядке перемешивать стили прошлого, вольно обращаться с былыми приемами и в шутку брать на вооружение условности прошлого. В действительности они тоже «перерабатывают» свалку истории»<sup>1</sup>. И, говоря о метахудожественной версии модернизма, авторы подчеркивают: «...это модернизм, критически осознающий себя, литература, осознающая себя литературой, действующей в модернистском ключе посредством постмодернистских литературных приемов, направленных на достижение модернистских целей: метамодернизма»<sup>2</sup>.

Данное обстоятельство позволяет вовлечь в сферу исследований экспрессионистских традиций не только у преимущественно немецкоязычных авторов, но и у любых современных (например, Ф. Бегбедера и его «Французский роман» (2009). Фактически о «литературности» мы говорим в контексте исследования творчества австрийских писателей – Э. Елинек, которая едва ли не на каждой странице своих романов открыто заявляет о себе как о писателе, о своей игре словами и о воздействии этой игры на читателя; П. Хандке с позиции рассказчика (!) в «Истории Дон Жуана, рассказанной им самим», подробно анализирует галерею литературных образов своего героя; в этом же произведении отказывается от откровенной постмодернистской иронии – создает глубоко лиричный образ печального мужчины, вынужденного как крест нести свое «историческое» предназначение соблазнителя, тогда как единственным близким человеком для него был собственный умерший ребенок (в этом же произведении мы наблюдаем и провозглашенные метамодернистами «историопластичность» и «пластичную реальность в прозе»). Вышеупомянутый «рассказ от первого лица» П. Хандке носит во многом исповедальный характер, что вполне отвечает «новой искренности» метамодерна в противовес иронии постмодерна. «Очеловеченности» были подвергнуты в нулевых и кино-образы, режиссерские трактовки образов, созданных экспрессионистским искусством в начале XX в. (Голем, Дракула, сомнамбулы и др.). Таким образом, будут ли рассматриваться концепты постмодерна, метамодерна в чем бы то ни было художественном творчестве, каждый раз возникнет и возможность отследить в нем экспрессионистские «корни». Бунт и протест как реакция на катаклизмы окружающего мира, выливающиеся в крик и его поэтику – всё то, что исторически стало основой экспрессионизма – могут присутствовать в произведении почти любого направления. Сама экспрессия автора уже несет в себе некую деструктивность по отношению к той или иной традиционно сложившейся форме (методу) выражения, автоматически и подспудно деформируя ее. Эту закономерность нетрудно увидеть

---

<sup>1</sup> Аккер ван ден. Р. Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма / Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. Ванн ден Аккер: [пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлова]. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – С. 47.

<sup>2</sup> Holland M. Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature. – London, New York: Bloomsbury. – 2013. – P. 201.

на примере казалось бы далекого от экспрессионистской этики современного французского писателя (Ф. Бегбедера), который так или иначе пишет о себе и своем поколении, не впадая в мистику, не внося фантастики, однако романтическая исповедальность вкупе с натурализмом откровений, метамодернистская искренность (провозглашенная «новая» или вполне обычная) в рамках социально-реалистического детерминизма – всё это в итоге «покрывается налётом» экспрессионизма. Соответственно то же можно обнаружить (при желании) и в творчестве любого другого художника (не только словесного искусства), ибо любой творческий акт – выражение индивидуального Я, а индивидуальность неизменно предполагает чувства, эмоции, экспрессию и автоматическое пропускание через них окружающей реальности.

**Параграф 1.2. Вектор развития экспрессионистской стратегии: от реализма к мистицизму (произведения Л. Перуца).** Автор утверждает, что, зародившись в немецкоязычной культуре и наиболее плотно «осев» в литературе Австрии, экспрессионизм буквально не дает шанса писателям, когда-то «инфицированным» им, встать на рельсы реалистического способа отображения действительности. Так, Л. Перуц двигался от попытки научного познания мира к мистицизму. Задачей в данном разделе стало проследить экспрессионистскую поэтику в произведениях Л. Перуца от более ранних к более поздним: «Мастер страшного суда» (1922); «Снег Святого Петра» (1933), «Ночи под каменным мостом» (1952). Как пишет о Л. Перуце А. Пипер: «Экспрессионизм изобразительных средств заставляет писателя часто обращать пристальное внимание на психические патологии, заставляя задаваться вопросом: а что именно из описанного реально? Действие его произведений обычно происходит в прошлом или связано с прошлым, почти всегда разворачивается в мире аллюзий, фантазии и мистико-окультистских видений, где моменты призрачные и нереальные сменяются юмором и иронией»<sup>1</sup>. Ф. Адам и Ф. Майер будто продолжают эту мысль: «Но всегда в его произведениях присутствует смерть, гибель»<sup>2</sup>. Сказанное справедливо в отношении «условно» детективного романа Л. Перуца «Мастер Страшного суда». Несмотря на внешне детективную (а значит, развлекательную) канву, роман содержит типично экспрессионистский ужас перед действительностью. Экспрессионизм как модернистское направление фиксирует «мир в лучах заката», поэтому мотив Страшного суда становится как никогда актуальным. В мире, по Ф. Ницше, утратившем Бога, Страшный суд вершит не Творец, а некий Мастер. Мастер, пропитывающий страницы рукописи галлюциногенным веществом, которое вызывает осознание собственных пороков, актуализацию собственных кошмаров – и это тоже, будучи далеким от концепции евангельского покаяния, хорошо ложится на эстетику экспрессионизма. Ведь роман написан в 1920-х гг., когда его автор в свой относительно благополучный пе-

<sup>1</sup> Piper A. Leo Perutz and the Mystery of St Peter's Snow (англ.) // Time and Mind. – 2013. – Vol. 6, no. 2. – P. 177–178.

<sup>2</sup> Adam F., Mayer F. Perutz, Leo(pold) (нем.). Autorenlexikon. Adalbert Stifter Verein. [Электронный ресурс]. – URL: <https://web.archive.org/web/20160329162610/http://www.stifterverein.de/de/autorenlexikon/m-p/perutz-leopold.html> (дата обращения: 18.03.2021).

риод жизни был кутилой и картежником, завсегдаем венских кафе – сам образ жизни его отвечал духу экспрессионизма, его «моде». Мистицизму, вопреки поверхностному суждению критиков и рецензентов, места в романе пока нет, но есть место химии (галлюциногенам). Нет мистицизма и в следующем произведении, ставшим объектом исследования в данной работе: «Снег Святого Петра». Здесь опиумный порошок выступает своего рода метафорой средств масс-медиа, с помощью которых политики манипулируют сознанием целых народов – как современных автору, так и нашему поколению. Неслучайно это вещество имеет, как указано в романе, так много наименований в каждом конкретном социуме: «Пожар Богоматери», «Нищий монах», «Гниль Святого Иоанна» (попутно заметим, насколько символичны эти названия: все они так или иначе несут на себе печать упадка, разложения, апокалипсиса). Что же касается книги «Ночи под каменным мостом», уместно вспомнить одного из зачинателей экспрессионистской прозы – А. Дёблина, произнесшего когда-то: «Если роман нельзя разрезать, как дождевого червя, на десять частей, которые бы самостоятельно могли шевелиться, то он ничего не стоит». И данный принцип был полностью реализован Л. Перуцем в его предпоследнем произведении. Здесь исследователи уже вправе говорить и о мистицизме – ведь австрийский писатель пытается проникнуть «по ту сторону вещей». В данном произведении также борхесовское восприятие Вселенной как библиотеки граничит с мистицизмом, что весьма показательно: некоторые исследователи (Ф. Рох) считают, что мистический реализм (магический реализм) – возврат к реализму от абстрактного экспрессионизма. В центре всех трех романов Л. Перуца, созданных с интервалом в 10–20 лет, неизменно стоит смятенный человек – «ненадежный» рассказчик, трезвомыслящий, но при этом не лишенный сентиментальности и патетических жестов. Кроме того, от линейного сюжета романа автор уходит к членению повествования на относительно автономные рассказы. Описываемые события в анализируемых произведениях хронологически все глубже погружаются в отдаленное историческое прошлое – именно там и оттуда автор пытается познать суть вещей, не находя ответов в современной ему «нездоровой» реальности.

**Параграф 1.3. Стратегия экспрессионистского мировидения: от абсурда к абстрагированию (творчество Э. Канетти).** Диссертант рассматривает, каким образом Элиас Канетти в своем творческом методе двигался от абсурда к абстрагированию, создав в итоге олицетворенные образы Массы и Власти. Так и представители других видов искусства, если проследить их творческий путь, фактически не вернулись к рациональному постижению окружающей действительности. Объекты исследования: драматургия (три пьесы: «Свадьба» (1932), «Комедия тщеславия» (1934), «Ограниченные сроком» (1964), роман «Ослепление» (1935), книга «Масса и власть» (1962), «С факелом в ухе. История жизни 1921–1931» (1980). Т.е. хронологически размах творчества Э. Канетти позволяет нам говорить и о судьбе экспрессионистического мировидения в целом на протяжении почти всей второй половины XX столетия.



При всей диффузности экспрессионизма как метода, обозначенные нами ранее его константы, обнаруженные в рецепции творчества художников XX-XXI вв., позволяют говорить о том, что из всех школ и течений модерна наследие Э. Канетти тяготеет именно к экспрессионизму. Но в каждом из его произведений используются разные кейсы этого направления.

Э. Канетти в своем романе «Ослепление», написанном в 30-е гг. XX в., подобно своим великим современникам Г. Броху, Т. Манну и Р. Музилю, дает опосредованный анализ эпохи. У Э. Канетти очерченная еще Р. Музилем «бездна варварства и хаоса» уже раскрылась, а человек, который в финале романа Т. Манна «Доктор Фаустус» сходит с ума, у австрийского нобелевского лауреата изначально показан сумасшедшим, т.е. социально и духовно ослепленным. Он создает целый мир таких «фигур», внешнее поведение каждой из которых, напоминая игру в театре масок, не подлежит объяснению с помощью разумных законов логики. Один из постулатов модернистской сатиры: «безумие – реальность. Безумие стало состоянием мира. Оно внушает ужас»<sup>1</sup>. Тот же закон утверждается и в романе Э. Канетти: «Der Verstand ist ein Mißverständnis» («Разум – это недоразумение»<sup>2</sup>). Абсурд заложен не только в поступках и высказываниях героев «Ослепления», но и в сфере подсознательного, в «логике» их внутренних рассуждений.

В пьесах австрийского художника ощутимы даже отголоски драматургии немецкого экспрессионизма 1920-х гг. Свидетельством тому лихорадочно активные персонажи, пытающиеся преодолеть свое одиночество, свои страхи и загнанность. Порой их характеризует плакатная схематичность («отец», «сын», «капиталист») или же раздвоенность сознания (действующие лица «Свадьбы» - «Анита, девушка из хорошей семьи», «Петер Хелль, молодой человек с букетом»). Автор широко использует игру слов: фамилия персонажа (Schon / Schön означает «красивый»). Некоторые другие фигуры комедии также носят говорящие фамилии (Бок – «козел» (в пьесе – пожилой сладострастник) и т.д. Как видим, Э. Канетти широко использует прием «социальной маски», ставший сквозной чертой драматургии XX столетия. В «Свадьбе» же обнаруживаем и экспрессионистское тяготение к камерности (подобно драматургии А. Стриндберга), когда действие ограничено замкнутым комнатным пространством с наэлектризованной атмосферой. Здесь конфликт развивается в пределах одного дома, а в каждой его комнате герои – попарно – занимают взаимомучительством, направляя друг на друга острия психических атак.

Во всех трех пьесах Э. Канетти, как 1930-х, так и 1960 гг., обнаруживается поэтика экспрессионистской драматургии, выделенная В. Копелевым: 1) отказываясь от правдоподобия в построении сюжетов и в развитии отдельных образов, они утверждают открыто выраженные социально-философские <...> или нравственные

<sup>1</sup> Боров Ю. Комическое. – М.: Искусство, 1970. – С. 145.

<sup>2</sup> Canetti E. Die Blendung: Roman. – Frankfurt am M., 2002. – С. 419 / Канетти Э. Ослепление. Пер. С. Апта / Предисл. Д. Затонского. – М.: Панорама, 1992. – С. 444.

идеи; 2) большинству пьес присущ обнаженный схематизм коллизий, представленных нередко в фантастически условных, аллегоричных сюжетах; 3) персонажи почти лишены конкретной индивидуализации; 4) язык чаще всего поэтически «приподнят», напряжен, условен, далек от обиходной живой речи»<sup>1</sup>.

И, наконец, коронное произведение нобелевского лауреата, благодаря которому он, по его собственному выражению, «взял столетие за горло» - роман-эссе «Масса и власть». Напомним, что Э. Канетти называет свои образы «фигурами». Действительно, это архетипы, квинтэссенция реальных людей. Однако объединяет их то, что все они – носители массового сознания. Изучение творчества Э. Канетти позволяет прийти к заключению, что его художественная манера эволюционировала по мере создания им персонажей своих книг. И финалом такого процесса и становятся у него образ массы и образ властителя. Иначе говоря, образ массы и образ власти – результат развития канеттиевского художественного образа по пути его абстрагирования и схематизации. И если, к примеру, в комедии «Свадьба» мы имеем дело пока что с массой как с коллективным образом, то в самом позднем и самом большом труде писателя масса выступает уже как нерасчлененный и неделимый живой организм, как один человек. В отличие от Р. Музиля, попытавшегося создать «человека без свойств» (без характера), его соплеменник создает, напротив, массу со свойствами человека. Так, образ властителя приобретает у Э. Канетти разные ипостаси и лишь в отдельных своих проявлениях обнаруживает конкретно-чувственные характеристики.

Поистине мунковским криком пронизаны воспоминания Э. Канетти в мемуарах «Факел в ухе», где писатель, по справедливому утверждению А.Н. Гильмановой, «пропустив всё увиденное и услышанное через себя, выдвигает на первый план чувство страха и собственные слуховые, зрительные и обонятельные ощущения»<sup>2</sup>. Заметим, что пишет он об этом в 1980-м г., а значит, на протяжении более полувека не мог вынуть этот «шип из сердца». Отправной точкой всего его творчества можем назвать поджог здания Дворца правосудия 15 июля 1927 г. Возможно, это и породило в Э. Канетти экспрессионистское мировидение как таковое.

Всем произведениям в той или иной мере свойственна схематизация образов, карнавалистичность, циклический хронотоп («хронотоп петли» – здесь мы позволили себе расширить традиционный арсенал теоретической поэтики, введя этот термин), апокалиптичность мировидения и миромоделирования.

**В главе II. «ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI вв.»** рассматривается рецепция экспрессионизма в австрийской литературе (пп. 2.1.1 – 2.1.4), а также конкретные коды экспрессионизма (пп. 2.2.1 – 2.2.6).

<sup>1</sup> Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм. Сборник статей. – М.: Издательство «НАУКА», 1966. – С. 72.

<sup>2</sup> Гильманова А.Н. Жанровые особенности автобиографической книги "Факел в ухе" Элиаса Канетти // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – №3. – С. 29.

**Параграф 2.1.1. Ценностный аспект экспрессионизма.** Автор утверждает, что несложно обнаружить, что ценностные ориентиры экспрессионистского мировидения упираются в антиномии свободы и несвободы индивида, и чаще – внутренние, на ментальном уровне, отнюдь не всегда сопряженным с социумом. В этой связи и все остальные ценности проистекают из этой основной проблемы — отсутствия гармонии человека и окружающего мира, основанной на внутренней свободе. Поэтому почти все рассмотренные произведения (специально были выбраны жанрово-стилистически разноплановые: Т. Бернхард «Подвал», М. Шаранг «Сын батрака», Э. Елинек «Пианистка», К. Рансмайр «Последний мир», П. Розай «15 000 душ», П. Хандке «История Дон Жуана, рассказанная им самим») зиждутся на экспрессионистской концепции мира и человека, идущей от Ф. Кафки, идее обреченности мира, т.к. его враждебность лишает человека человечности. Тем не менее, и угасая в этом безвоздушном пространстве, человек, как правило, продолжает светить.

Аспекты ценностных ориентиров в австрийской литературе XX в. следующие: а) отчаяние индивида, тоскующего по внутренней свободе, отсутствие которой и является движущей силой сюжетов этих произведений; б) причины, повлекшие ситуацию, когда герой задыхается в тисках окружающего мира, лишившего его этой внутренней свободы, и социально-экономический фактор, сыгравший немаловажную роль среди этих причин; в) обособленность Художника в серой массе, когда внутренняя свобода выступает и как органическая составляющая индивида, и как его проклятие; г) внутренняя свобода как основа личной нравственной беспринципности карьериста; д) внутренняя свобода как апофеоз счастья в любви. Представляется, что все остальные ценности, так называемые вечные и выступающие в творчестве австрийских художников слова несколько опосредованно, проистекают из этой основной – гармонии человека и окружающего мира, основанной на внутренней свободе.

Этому сопутствует тенденция к схематизации образов, карнавалистичности, циклический хронотоп уже можно обозначить как «хронотоп петли», буквально затягивающейся на шее героя, и общим знаменателем такого творчества служит апокалиптичность мировидения.

**Параграф 2.1.2. Экспрессионистское мировидение в контексте культуры 1960-х гг.** В данном параграфе указывается на то, что знаковыми для «жизнестойкости» экспрессионизма становятся 1960-е гг., которые, несмотря на в прямом смысле «космические» достижения, продолжают аккумулировать пессимизм мировосприятия: в СССР Ю.В. Мамлеев пишет свой роман «Шатуны» – о неприкаянности человека, пребывающего в трансе и при этом – в поисках Бога в обезбоженном мире, в Австрии набирает обороты едва ли не истерическая проза Т. Бернхарда. Экспрессионистская традиция сгущает краски, как «вопреки», так «благодаря»: технический прогресс, призванный облегчить жизнь людей, перемалывает их сознание, как жернов. Экспрессионист (или носитель экспрессионистских элементов

мировидения) в 1960-х суммирует всё недовольство, сублимирует в свое недовольство все свои детские «боли» и выдает его вовне посредством «неистового регистра своего чувства», тем самым органично вписываясь, как видим, в любую эпоху.

**Параграф 2.1.3. Ландшафты современного австрийского экспрессионизма.** Здесь автор отмечает, что даже природа, утешения в которой всегда находили художественные натуры, больше не может служить убежищем от ужасов цивилизации: она глуха и безразлична к тем, кто на нее покушается – к человечеству как таковому. Тема экспрессионистского разлада и противостояния в истории мировой литературы освещалась по-разному. Так, в романе Э. Елинек «Дети мертвых» (1995) еще в прологе автор едва ли не напрямую заявляет о Природе как о сюжетной мотивировке: «Эта страна (Австрия — Э.Р.) извела столько природы, что — наверное, в возмещение своего долга перед ней — на людей не скупилась: едва надкусив, тут же и выбрасывала»<sup>1</sup>. В представлении Э. Елинек Природы видим и отголоски фольклорных традиций: мифологизация природного начала в «чудовище, откусившем кусочек дороги и изрыгнувшем его в ручей»<sup>2</sup>. Добавим, что столь страшной картине человеческой трагедии предшествует описание царственно белоснежных Альп: «Горная панорама раскрывается здесь, в так называемых Нижних Альпах, во всей своей красе, вершины выступают вперед и тут же тонут в солнце»<sup>3</sup>. Так, автор мастерски создает контраст между холодно безмолвной, девственно чистой Природой и жалким зрелищем окровавленного человеческого «фарша».

Что же касается творчества Т. Бернхарда, сложившегося не без влияния Ф. Кафки, то его пейзажи часто урбанистичны. Однако действие его рассказов происходит все в тех же Альпах, но уже либо осенне-промоглых, либо зимне-обледенелых. Пейзажная конкретика Т. Бернхарда растворяется в сгущенной атмосфере безотчетного ужаса, безнадежности и смерти. Природные зарисовки выступают в качестве особой формы психологизма, являясь зеркальным отражением безотрадной и бессмысленной жизни героев – «маленьких людей». Одиночество, отчуждение и мука человека, ищущего выход в самоубийстве, неизменно сопровождаются «погодными условиями»: либо жестокой метелью, либо морозом, либо унылым дождем и слякотью, и всё это не поддается попыткам человека согреться: ни физически (персонажи Т. Бернхарда постоянно мерзнут и даже технически отопление либо невозможно, либо бессильно), ни душевно. Так, силы природы либо оттеняют, либо усугубляют психологическое состояние героев Т. Бернхарда.

**Параграф 2.1.4. Экспрессионистская рефлексия Э. Елинек.** Если ранее диссертант говорил об экспрессионистском пейзаже и экспрессионистском экфрагмисе в романах Э. Елинек «Пианистка» (1983) и «Дети мертвых» (1995), то на примере такого произведения, как «Алчность: развлекательный роман» (2000) целесобразно было рассмотреть метод «литературы рефлексии» и ее взаимодействие с

---

<sup>1</sup> Елинек Э. Дети мертвых / Пер. с нем. Т. Набатниковой. – СПб.: Амфора, 2006. – С. 7.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 9.

экспрессионистской природой. Как справедливо утверждает К.И. Малышева, в романе «Алчность» продолжает развиваться мысль более раннего произведения «Похоть» (1989): «...Елинек делает насилие и власть в частной и интимной жизни, роль женщины в мире тотального потребительства, доминирование мифов обыденного сознания в отношениях между людьми и неизбежное одиночество человека перед лицом каждодневного умирания»<sup>1</sup>. На истоки экспрессионистского мироощущения указывают в первую очередь биографические факты писателя: в конце 60-х гг. XX в. под гнетом деспотичной матери в период интенсивных занятий музыкой, сдавая выпускные экзамены и одновременно изучая историю искусств в Венском университете, юная Э. Елинек пережила нервный срыв, усугубленный еще и тяжелым психическим заболеванием отца. Девушка, обремененная параноическими страхами, на целый год выбрала для себя добровольное затворничество в стенах дома, где и начала писать стихи, а затем и прозу. А как известно, именно экспрессионизм является «одной из самых влиятельных легитимирующих инстанций искусства душевнобольных»<sup>2</sup> (разумеется, мы не будем столь категоричны в отношении Э. Елинек, но отрицать болезненное, смятенное расположение духа, в котором начала творить писательница, нельзя), и экспрессионист, по словам Д. Гордона, «желает, превыше всего, выразить себя... <отрицает> мгновенное впечатление и строит более сложные психические структуры»<sup>3</sup>. Так, на стремление к самовыражению автора романа «Алчность» указывает и Т.С. Лазарева: «Любимый приём Елинек – не сюжет и даже не мысль, а интонация, выделяющая австрийскую бунтарку среди тысяч других авторов. Неординарность писательницы, какая-то неистовая нетерпимость к сложившимся штампам и законам современного общества притягивают и одновременно отталкивают читателя. Внутренний протест вызывает жестокость, с которой Елинек расправляется со своими персонажами, откровенность и беспощадность в изображении отношений между мужчиной и женщиной, вызывающая, почти порнографическая сексуальность. И то, что критики метко назвали “неистовость языковых разрушений”»<sup>4</sup>. С первых страниц «Алчности» автор будто бы объясняет обезличенность (кстати сказать, типично экспрессионистскую) героев романа: «Меня часто упрекают, что я теряюсь и бросаю своих персонажей еще до того, как они у меня появляются, потому что, признаться честно, они мне быстро надоедают»<sup>5</sup>. Добавим к этому, что писателя-экспрессиониста, как справедливо утверждал М. Крель, интересуется «не объект, а субъект, скрытый в объекте»<sup>6</sup>. И в данном романе мы имеем дело с чертами экспрессионистской

<sup>1</sup> Малышева К.И. Проза Э. Елинек в контексте немецкого Постмодернизма // Феномен родного языка: коммуникативно-лингвистический, социокультурный, философский и психологический аспекты: сборник научных статей / под ред. И. П. Зайцевой. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2019. – С. 196.

<sup>2</sup> Суворова А.А. Экспрессионизм и искусство душевнобольных // Искусствознание. – 2018. – № 4. – С. 277.

<sup>3</sup> Gordon D.E. Expressionism: Art and Ideas. – New Haven: Yale University Press, 1987. – P. 175.

<sup>4</sup> Лазарева Т.С. Елинек Эльфрида. Алчность // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. – 2009. – № 1 (42). – С. 120.

<sup>5</sup> Елинек Э. Алчность: развлекательный роман / пер. с нем. Т. Набатниковой. – СПб.: Амфора, 205. – С. 13.

<sup>6</sup> Цит. по: Пестова Н. Литература и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 331.

«научно-познавательной прозы-рефлексии», по терминологии Г.-Г. Кемпера и С. Виетты, а это сформировало и специфический профиль современной интеллектуальной литературы.

Отсутствие интереса автора собственно к героям объясняется и тем, что «уникальность, неповторимость каждого отдельного человека Елинек считает мифом. Ведь все мы даже в самых интимных ситуациях ориентируем наши действия на то, что мы видели в кино или по телевидению. Общество является герметически закрытой системой, в которой индивидуализм или индивидуальность просто невозможны. Да и структуры, определяющие наши действия, далеко не так разнообразны, как нас пытаются убедить. Их можно свести к довольно простому знаменателю: зависть, алчность и подлость»<sup>1</sup>. И в романе «Алчность» Э. Елинек заявляет об этом открыто: «Чем многообразнее телефильмы, которые я опорожняю в мою голову, тем больше число видов организмов, урожай которых я смогу потом снять с моего письменного стола и с банка. Я беру себе мертвое и делаю из него жизнь»<sup>2</sup>. Отсюда следует, что действительно автора более интересует собственный поиск художественных форм, нежели «личностное» содержание объектов изображения. Это также обусловлено природой экспрессионистского метода, о сложности которого говорил В.М. Толмачев: «...экспрессия... покрывает собой отношения художника и слова. Все в мире имеет языковую основу, все может быть выражено через слово, до слова эстетически не существуя, храня молчание. И вот эта стихия языка (языков, тайного субстрата вещей и явлений) улавливается Поэтом»<sup>3</sup>.

Об этом и о многом другом пишет, вернее, «рефлексирует» Елинек. Таким образом, поэтика романа Елинек «Алчность» полностью отвечает тем определениям экспрессионизма, которые выделил Ю.Б. Боров: «...искусство, проникнутое нигилистическим пафосом и полное жажды сильных переживаний и стремления вырваться из мертвенной бургерской жизни» [В. Кольшмидт]; «искусство, проложившее дорогу беспредметности абстракционизма» [Ф. Марк]; искусство, где «художник сам определяет форму, образ, пунктуацию и синтаксис» [Дж. Гуддон]<sup>4</sup>. Что касается последнего, то, по словам К. Гюртлер, Э. Елинек «работает, используя приемы иронии и пародии, варьируя и переиначивая тривиальные драматические ходы, языковые клише и стереотипы»<sup>5</sup>.

Австрийцы – мастера опосредованного изображения действительности – свой протест несовершенству мира с его жестокостью и насилием выражают и сквозь призму взаимоотношения полов, при этом сохраняя их обезличенность, демонизи-

---

<sup>1</sup> Унгер К. Эльфрида Елинек [DW-WORLD.DE, 22.07.2002]. [Электронный ресурс]. – URL: <http://noblit.ru/node/1347> (дата обращения: 27.05.2021).

<sup>2</sup> Елинек Э. Алчность: развлекательный роман / пер. с нем. Т. Набатниковой. – СПб.: Амфора, 205. – С. 332.

<sup>3</sup> Толмачев В.М. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekspressionizm-ekspressiya-subektivnost-o-granitsah-ekspressionizma/viewer> (дата обращения: 27.05.2021).

<sup>4</sup> Цит. по: Боров Ю.Б. Экспрессионизм // Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. – М.: АСТ, 2003. – С. 547–548.

<sup>5</sup> Соколова Е.В. Гюртлер К. Роман «Алчность» Эльфриды Елинек – развлекательный детектив. [Электронный ресурс]: рецензия. – URL: <https://inlnk.ru/jE6L9X> (дата обращения: 27.05.2021).

руя природу, вводя везде смертное начало, тесно связанное с частнособственническими инстинктами, у Елинек женщина – заложница в борьбе эроса и танатоса; сюжеты ее произведений размыты, проникнуты экспрессионистскими «свет-тьма», «свое-чужое».

**Параграф 2.2.1. Карнавальный дискурс как экспрессионистский код.** Автор, обратившись к прозе П. Розая (роман «15 000 душ», 1985), обнаруживает, что даже герой-арривист, который вроде бы прочно стоит на ногах, теряется в современной ему безумно-абсурдной цивилизации и не может ни устоять в ней, ни противостоять ей, ни принести пользу – себе и социуму. Безумие мира изображается посредством карнавальности всего попадающего в поле зрения персонажа в мире, зацикленном на зрелищности и развлекательности, эксплуатирующем агрессивные влечения и сексуальность, что также генетически роднит современную культуру с древней – «низовой» народной, а карнавал, развивающийся как на уровне сюжета, так и на уровне сверхфразового единства, становится определяющим компонентом экспрессионистского апокалипсического мировидения во второй половине XX в. В карнавальном же дискурсе развиваются события романа К. Рансмайра «Последний мир» (1988), на примере которого можно проследить, как в рамках экспрессионизма способны сосуществовать и разнородные, подчас полярные в теоретической поэтике явления, и смежные. Так, внутри постмодернистского, по сути своей, произведения мы обнаруживаем экспрессионистские тенденции, тесно переплетенные с магическим реализмом (с его барочными мотивами) и с ренессансным реализмом с его карнавальным хронотопом.

Далее те же мотивы – феминизма, эроса и танатоса, сосуществования полярных категорий – заметим и в современной живописи.

**Параграф 2.2.2. Концепт огня в экспрессионистском мировидении.** Диссертант отмечает, что во многих произведениях австрийских писателей своеобразным кодом экспрессионистского мироощущения становится огонь, который также превращается в знак синкретичности искусства: поэзия – музыка – визуальное (живопись). Символизм образа варьируется в парадигме смерти, войны, апокалипсиса, адской бездны, крушения мира и его пепелища (в качестве объекта исследования выбраны произведения Э. Канетти, Э. Елинек, К. Рансмайра, П. Розая). По сути дела, представленные в их прозе образы огня – это продолжение образов, созданных в поэзии Г. Гейма, Г. Тракля, в новеллах Ф. Кафки.

**Параграф 2.2.3. Специфика воплощения традиций экспрессионизма в «рабочем романе».** В данном разделе отмечается, что подчас неожиданной может показаться экспрессионистская традиция в рамках жанра «рабочего романа» или (другое название) «производственной темы». У родоначальников жанра – английских реалистов – главная проблема таких произведений отнюдь не бедность, а предельная заданность образа жизни рабочих – «винтиков системы» даже вне работы. У австрийца Г. Вольфгрубера в его отчасти автобиографическом романе «Ничейная земля» социально-экономические проблемы героя выливаются в ментальные:

судьба «перебежчика» из одного класса в другой оборачивается его неприкаянностью, причины которой не только в социуме, но и в фатально складывающихся обстоятельствах жизни, и в самом герое – в результате получаем ту же смятенную индивидуальность во враждебном мире.

Это фатальное стечение обстоятельств встречаем и у другого австрийского писателя – М. Шаранга – мир и над его героем в романе «Сын батрака» постепенно сужается петлей, хотя герой того не заслуживает: человек всего лишь хочет найти свое место в этом мире, и чтоб это место было стабильным, дающим ему возможность достойного существования. Но строительная компания, именуемая героем «живодерней», становится проекцией всей окружающей враждебной действительности. Таким образом, и рабочий роман Австрии на концептуальном уровне претерпел влияние экспрессионизма – как в самом мироощущении писателя, так и в его творческом методе, и сама тема таких произведений хорошо укладывается в рамки экспрессионистской эстетики.

**Параграф 2.2.4. Экспрессионизм и научная фантастика: специфика взаимодействия (творчество Р. Хайнлайна).** Автор отмечает, что если перейти от австрийской литературы к творчеству художников слова в других странах, и по принципу жанрового контраста обратиться к научной фантастике, более того, к «декану писателей-фантастов» американцу Р. Хайнлайну, можно увидеть, что даже у такого автора масса деталей восходит к экспрессионизму – это и тесно связанный с данным направлением магический реализм, и влияние философии солипсизма, и сами попытки выйти за рамки жанра фантастики.

Даже поверхностный обзор творчества Р. Хайнлайна наводит на мысль о том, что американский писатель, начав с социальной темы, постепенно уходил от нее, двигался всё к большему и большему абстрагированию, мистицизму и метафизике, подобно его австрийским собратьям по перу, о которых говорилось в предыдущих параграфах. Так, первый роман («Нам, живущим», 1939), посвященный социальным теориям, не имел успеха, а последнее было важно для Р. Хайнлайна. Он «официально» провозглашал свой писательский принцип выходить на литературный «рынок» и быть востребованным там. Поэтому, если мы совершенно, казалось бы, неожиданно обнаруживаем в творчестве Р. Хайнлайна некий экспрессионистский налёт (не более!), то вполне возможно, что уклон в эту парадигму американца является его сознательным, взвешенным выбором, пусть и безотчетным, как ни парадоксально это прозвучит. От «детского» писателя фантаста, в произведениях которого непременно присутствуют неординарные личности, бросающие протест миру взрослых, он движется к философскому осмыслению Вселенной, ее миров, проблемы индивидуализма, свободы личности (в т.ч. и сексуальной), смерти и пространства за ее чертой. Всё это, как известно, укладывается и в экспрессионистскую стратегию. И ее (вернее, ее отголоски) можно проследить, учитывая, что творческая карьера Р. Хайнлайна охватывает период с конца 1930-х до конца 1980-х гг. – на протяжении почти всей второй половины XX в. Достаточно посмотреть



на названия романов Р. Хайнлайна и их проблематику: «Чужак в чужой стране» (1961), «Не убоюсь я зла» (другой перевод: «Пройдя долиной смертной тени», 1970) – увидим свойственное экспрессионистам противопоставление человека и мира, радикальный протест, бунт, тему довлеющей над личностью государственной машины – подчас кафкианские мотивы – и завершается всё это циклом «Мир как миф» (мифотворчество – метод Ф. Кафки, которого Ю. Борев считает крупнейшим представителем экспрессионизма в литературе. Кстати сказать, одно из произведений Р. Хайнлайна представляется аллюзией на новеллу «В исправительной колонии» пражского прозаика: в романе «Свободное владение Фарнхэма» (1964) один из героев бунтует, но затем добровольно идёт на кастрацию. Позже Р. Хайнлайн смещает фокус своего внимания на притеснение личности уже не государственным аппаратом, а обществом в целом. Для автора диссертационного исследования важно иное: американский писатель пытался «расширить границы научной фантастики, перейти на новый творческий уровень». В. Паттерсон-ст. и Дж. Торнтон роман «Число Зверя» по стилю причисляют к разновидности «магического реализма», а это тоже своего рода отголоски экспрессионистской эстетики (по А. Гугнину, объединяющим началом в данном случае выступает «''двоемрное'' художественное пространство произведения, которое может быть либо отчетливо разделено либо на реально- рациональное и фантастически- иррациональное, ...либо организовано так, что в обыденную реальность вторгаются ирреальные <...> элементы до тех пор, пока эта обыденная реальность не превращается в ирреальную»<sup>1</sup>. В произведениях малой формы философия Р. Хайнлайна выражена наиболее отчетливо. Так, проблеме человеческого восприятия (заметим, этот аспект – ключевой в экспрессионизме) посвящен рассказ «Аквариум с золотыми рыбками», иллюзорности мира – повесть «Неприятная профессия Джона-тана Хога» (1942).

Всё это в очередной раз дает основания полагать, что экспрессионистский опыт способен проявлять себя, как ни смело это прозвучит, в творчестве практически любого писателя – в той или иной мере, на том или ином этапе его пути.

**Параграф 2.2.5. Экспрессионизм и экзистенциализм (произведения П. Хандке).** В творчестве П. Хандке, признающего влияние Ф. Кафки, было проанализировано органичное взаимодействие двух модернистских школ — экспрессионизма и экзистенциализма, синергию этих течений в рамках концепции мира и человека, способов отражения действительности, способа создания образа. В пользу экспрессионистского экспериментаторства говорит и «субъективность творческого акта» П. Хандке (как эксперимент задумывалось каждое его произведение, однако мы ограничились рассмотрением двух: «История Дон Жуана, рассказанная им самим» – в предыдущих разделах, а в данном параграфе – повестью «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым»). Герои этого современного австрийского писателя

---

<sup>1</sup> Гугнин А. Магический реализм / Энциклопедический словарь экспрессионизма / Под ред. П.М. Топера. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 356.

также выглядят по-кафковски одинокими, по-экзистенциалистски – «посторонними». Автор не погружается во внутренний мир своего героя — бывшего знаменитого вратаря Йозефа Блоха, а ныне — уволенного по неизвестной причине электрика. Эта маргинальная личность (или кафковский «никакой персонаж», «человек вообще»), подобно джойсовскому Улиссу, странствует – от кассы бухгалтерии до пивной, от пивной до кинотеатра, от кинотеатра до забегаловки, от забегаловки до своей обшарпанной съемной квартиры. Блох вступает в беседы «ни о чем» со случайными знакомыми или незнакомыми, ввязывается в драки «ни из-за чего», без видимой причины душит малознакомую половую партнершу. Он, действительно, экзистенциальный герой – «посторонний» Альбера Камю. Блох делает выбор в той или иной ситуации — и ни читателю, ни, тем более, самому герою как-то не приходится задумываться, насколько нравственным был этот выбор. Выбор героя существует как данность. И в этом его, героя, экзистенциальная сущность. В этом — способ существования Йозефа Блоха. Более того, «существование» героя настолько растворено в «универмаге» материального мира, что читатель незаметно для себя забывает о преступлении, имевшем место в самом начале повествования. Однако главное, что приходится наблюдать в сюжете, — это постоянное движение героя, пусть и бессмысленное, хаотичное. Его практически невозможно застать в одном и том же месте, в одном и том же помещении. Экспрессионистское мироощущение, столь характерное для старших коллег по цеху П. Хандке, сказывается и на собственной творческой манере современного писателя — это, в первую очередь, «интерес к ситуациям абсурдной клаустрофобии». К слову сказать, клаустрофобией (пусть не боязнью закрытых пространств, а лишь невозможностью в них подолгу находиться) страдают и герои более поздних произведений П. Хандке («Дон Жуан, рассказ от первого лица» (2004).

**Параграф 2.2.6. Экспрессионизм и «метафизическая проза» (творчество Ю.В. Мамлеева).** Если, по словам В. Воррингера, глубочайший смысл всего экспрессионистического искусства в попытке прорваться к Богу через все заграждения законов природы, то каждый герой Ю.В. Мамлеева экспрессионистичен и является носителем определенной идеи, «шатун», который никогда не погружается в спячку, а лишь бродит в поиске собственного духовного пути. Подобный герой присутствует и в подавляющем большинстве рассказов. Апокалипсис в экспрессионистской этике ставит мир «на грань», которая либо раскроет перед человеком его новый путь, либо наполнит душу мраком и отчаянием. Экспрессионизм – искусство итоговой идеи, а не впечатления, поэтому его герои обречены на решение сверхчеловеческих задач, несоизмеримых с их человеческими возможностями. У Ю.В. Мамлеева экспрессионистская традиция выступает и на уровне организации времени и пространства, системы образов, в сюжете, мотивах и лексических средствах. В данном разделе на предмет поэтики экспрессионизма были рассмотрены роман «Шатуны» (1966), рассказы «Яма» (1966), «Приход» (1969), «Кэрл» (1985).

В «Шатунах» нет социально-политической проблематики, нет конкретных реалий Советской России – по утверждению автора, «импульсом послужила мировая ситуация XX века. <...> У многих, по крайней мере, у нас в Москве, сложилось впечатление, что с человеком как с духовным существом в этом мире покончено, что религия капитулировала перед смрадом современного мира, в котором мы видели только войны, только насилие...»<sup>1</sup>.

Экспрессионистское мировидение автора сказывается и в пространственно-временной парадигме произведения: в отношении хронотопа мамлеевского романа применимы характеристики исследователя прозы А. Платонова И.В. Юговой: «Все здесь напоминает сон или страшное забытье, в котором перемещаются тени-схемы. Пространство лишается четкой векторной направленности, оно разрастается во все стороны и заполняется пустотой в связи с полной потерей ориентации в историческом пространстве эпохи. Время «обрастает» вечностью в силу нарушения отношений между прошлым – настоящим – будущим»<sup>2</sup>.

Поэтика экспрессионизма на уровне художественных средств присутствует в романе «Шатуны» в виде неологизмов, причудливых ассоциаций: «мракорадостно воспринимать мир»; «пухля вмишывалась Клава»; «вдумывался в ее плоть»; «жалась горлом от страха» и т.д.

В рассказах можем наблюдать, как понятия «кошмара» и «ужаса» одновременно расподобляются и взаимопроникают. Однако этих граней мы не видим, несмотря на последующее объяснение: «Якобы всё оставалось на месте: домик-коробки, равнодушные к своему существованию; солнце в пустом небе; трамвай. Но в мире появилось нечто, имеющее отношение только к Григорию. Поэтому остальные ничего не замечали»<sup>3</sup>. Стилистика экспрессионизма сказывается в приеме «кадра» и монтажа – и всё это призвано отразить смятение, потрясенность героя – маленького человека во враждебном мире.

**В главе III. «ТРАДИЦИИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ»** автор приходит к выводу о том, что все виды искусства, рассмотренные как тяготеющие к экспрессионизму, в большей или меньшей степени содержат в себе кафкианскую тему декоммуникабельности, фатального одиночества человека в толпе, подчас напоминающее сюжет мунковского «Крика». Это связано и с гештальт-психологией, и едва ли не с генетикой: мировосприятие человека, которое когда-то было названо «экспрессионистским», будто с рождения «заточено» на пессимистический ракурс, видеть окружающее сквозь призму смертельной угрозы, глухого одиночества, в изломе деформированного, но подчас завораживающего своим уродством мира.

---

<sup>1</sup> Мамлеев Ю.В. Воспоминания. – М.: Издательская группа Традиция, 2017. – С. 84.

<sup>2</sup> Югова И.В. Экспрессионистские тенденции в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук / И.В. Югова. – Москва, 2000. – С.9.

<sup>3</sup> Мамлеев Ю. Приход / Мамлеев Ю.В. Другой: Романы, рассказы. – М.: Эксмо, 2006. – С. 477.

**Параграф 3.1. Экспрессионизм в драматургии и театре.** В данном параграфе говорится о том, что в драматургии второй половины XX – начала XXI вв. «театр экспрессионизма» реализует себя неоднородно. Так, пьесы австрийца П. Туррини («Охота на крыс», 1971; «Всё, наконец», 1997) почти полностью соответствуют экспрессионистскому мировидению и его методу: абстрагированный сюжет, схематизм в обрисовке (вернее даже, в постановке) героев, их деиндивидуализированность, непосредственная обращенность к зрителю, и по жанру пьесы – социально-философские драмы, драмы «возвещения» и «преображения».

Менее выражено, но тем не менее явственно присутствие экспрессионистского мировидения у Т. Леттса: оно хорошо ложится на «американскую трагедию»: «колыбель демократии», истощенная голливудскими эталонами красоты и образа жизни, погрязшая в военных конфликтах получила свое иконическое воплощение в образе вздорной главной героини трагикомедии «Август. Графство Осейдж» (2007). Пьеса в итоге апеллирует к экспрессионистской «драме крика» одинокого в этом мире человеческого существа.

Иногда рецепция экспрессионизма обнаруживается тогда, когда рассматриваешь творчество драматурга (сценариста, режиссера) в целом. Это касается «продукции» отечественного автора – В. Сигарева. Внимание к «чернухе», социальному дну, проявленное еще в дипломном проекте молодого режиссера – пьесе «Божьи коровки возвращаются на землю» (1990-е, точная дата не известна) – т.е. к кладбищу и тех, кто живет рядом с ним, мировоззрение, создающее взаимопроникающие категории «живых и мертвых», наложило отпечаток и на киноленты, создаваемые В. Сигаревым. Это кладбище (людей, идей, надежд) становится проекцией всего мира, и в первую очередь – российской действительности. И в плане операторской работы, колористики и акустики В. Сигарев нередко действует будто «по завету» немецких экспрессионистов. Правда жизни, на которой настаивает В. Сигарев, становится чистой физиологией и превращается в стон и вопль протеста.

**Параграф 3.2.1. Экспрессионистская традиция в истории кино второй половины XX – первых десятилетий XXI вв.** Исследование жанров мирового киноискусства позволяет заключить, что экспрессионистская традиция сохраняется по сей день, порожденные ею образы достаточно продуктивны, с течением времени модифицируются, используется техника игры света и тени.

Экспрессионистская традиция в кино, как правило, является зеркалом законов культурного развития общества. Ключевые фигуры экспрессионизма угадываются как «бродячие сюжеты», как архетипы. Так, творческие деятели на протяжении всего XX и первого 20-летия XXI вв. периодически возвращаются к теме Голема – безотчетная тяга к защите извне; образ же его остается актуальным, т.к. он воплощает собой идею подчас единственной защиты для беспомощного перед коллизиями окружающего мира человека. Историческая ситуация каждый раз накладывает новые отпечатки на этот образ: от глиняного истукана до живого, пробуждающего сочувствие ребенка.

Приемы, выделенные в свое время Л. Айснер и унаследованные современными режиссерами от немецких экспрессионистов, активно используются в фильмах жанра хоррор с целью создания саспенса: а) световые эффекты; б) «коварство предмета»; в) «прямая траектория» (субъект страха или некая субстанция движется прямо на камеру); г) «зловещие атрибуты»; д) действие как «последовательность кадров или даже ракурсов», или «кадрирование» (по Ж. Делёзу) – прием, использующийся сейчас в псевдо-документалистике; е) колористика – в фильмах о вампирах, в ужасах-боевиках К. Тарантино и Р. Родригеса, а также во всех фильмах, где нужно показать экскурс в отдаленное прошлое героев; з) лестница в сюжете (интерьере, где происходит действие); и) монтаж картин – уличного праздника и оцепеневшего в отчаянии героя (психологические, праздничные фильмы ужасов, слэшеры, подростковые фильмы ужасов); к) механистичность в игре актера – жестов, мимики, патетические, немотивированные действия персонажа, математически абстрактные движения (фильмы о психопатах; в иных жанрах – с той целью саспенса).

Часто встречается мотив раздвоения личности, как в «Кабинете доктора Калигари», двоимирия и смежные темы: 1) мотив зеркала; 2) мистицизм и магия; 3) мотив ночного города, улицы как балагана.

В российском кино в жанре ужасов на сегодняшний день особую художественную ценность, ввиду самобытности, представляет поджанр фолк-хоррор (в первую очередь, фильмы якутских режиссеров).

Реалии кинематографа второй половины XX – первых десятилетий XXI вв. показывают, что сохраняется главным образом экспрессионистское мировидение режиссера и сценариста (соответственно и зрителя) – коды экспрессионизма больше обнаруживают себя как на уровне идеи двоимирия, смятенного сознания индивида, так и на уровне технических приемов оператора.

**Параграф 3.2.2. Модификация образа Голема в истории кинематографа: от Г. Галеена до Пасов.** Здесь хронологически прослежена экспрессионистская тенденция в следующих объектах: «Голем» (1915) Х. Галеена и П. Вегенера; «Голем и танцовщица» (1917) (реж. П. Вегенер) (оригинал ленты утрачен, копии пока не найдены) и «Голем, как он пришел в мир» (1920) (реж. К. Бёзе и П. Вегенер); «Голем» (1936) (реж. Ж. Дювивье); «Голем» (2016) (реж. З.К. Медина); «Голем» (2018) от израильских режиссеров Дорона Паса и Йоава Паса. Подводя итог обзору приведенных в хронологической последовательности фильмов, содержащих в своем названии Голема, автор обнаруживает следующую тенденцию. Как образ Сатаны в литературе на протяжении всей истории меняющихся культурных эпох шел по пути очеловечения (от средневекового дантовского Люцифера – чудовища, вмерзшего в лед, в окровавленной пасти которого – по грешнику, далее – к безобидным раблэзианским чертятам эпохи Возрождения, затем – к демоническому обаянию романтического образа, созданного Байроном, и, в итоге, к задушевному собеседнику Ивана Карамазова Ф.М. Достоевского – черта в человеческом обли-

чии, еще и мечтающего, подобно простой купчихе, свечку в церкви поставить), так и мифический Голем из аляпистого глиняного истукана, благодаря режиссерскому видению, постепенно превращается в трогательного, очаровательного ребенка. Зритель не может не испытывать сочувствия героине (Ханне), вынужденной (в слезах и громких рыданиях) извлечь изо рта мальчика, так напоминающего ей ее собственного сына, пергамент с заветными письменами, тем самым обратив Голема в прах; зритель не может не испытывать жалости и к ребенку, так беззаветно доверяющего своей «матери».

Несомненно, экспрессионистская традиция в кино отражает законы культурного развития нашего общества: творческие деятели на протяжении всего XX и первого 20-летия XXI вв. периодически возвращаются теме Голема; образ же его остается актуальным, т.к. он воплощает собой идею подчас единственной защиты (извне) беспомощного перед коллизиями окружающего мира человека, а значит, и этот подспудный страх перед миром нельзя считать исключительно достоянием модернистского мировидения начала XX в. С другой стороны, в каждом фильме как продукте какой бы то ни было эпохи финал одинаков: нравственно-этическое начало побеждает: везде Голем подлежит уничтожению как богопротивная субстанция, как неудачная попытка человека встать на одну ступень с Создателем. Вместе с тем, на образ Голема в истории киноискусства влияет и историческая ситуация, и связанные с ней постоянно меняющиеся духовно-эстетические запросы зрителя. Мифологический Голем в XX-XXI вв. перестает быть медлительным и неуклюжим, а для его возрождения уже не нужен ни экстатический мистический опыт, ни праведник, ни целая группа таковых (очевидно, потому, что в современной действительности найти их весьма проблематично).

**Параграф 3.2.3. Экспрессионистский дискурс восковых фигур в истории кино: от П. Лени до Ж. Кольтет-Серры.** В данном разделе автор приходит к выводу о том, что и Голем, и сомнамбулы доктора Калигари, и восковые фигуры имеют много общего, при этом общность разнопланова: 1) мертвое, идентичное живому; 2) изначально были задуманы для добра (тот же Голем – для защиты евреев; гипноз, погружающий человека в «мертвый» сон – для лечения психических заболеваний; восковые фигуры – чтобы увековечить живое); 3) становятся своего рода «машинами» – символами технического прогресса и его пагубного влияния на человека; 4) внушают страх – вполне объяснимый или же безотчетный; 5) в искусстве несут общую символическую нагрузку; 6) элемент карнавализации. Нетрудно обнаружить, что все эти пункты так или иначе согласуются с экспрессионистской эстетикой.

Объектом исследования в данном параграфе послужили: «Кабинет восковых фигур / *Das Wachsfigurenkabinett*» (1924) (реж. Пауль Лени); «Тайна музея восковых фигур» (1933) (реж. Майкл Кёртис) – лента, которую, на взгляд диссертанта, невозможно рассматривать отдельно от ремейка 1953 г. – «Дома восковых фигур» (реж. Андре де Тот); «Музей восковых фигур» (1988) (реж. Энтони Хикокс); «Дом

восковых фигур 2: Затерянные во времени» (1991) (реж. Энтони Хикокс); «Восковая маска» (1997) (реж. Серджио Стивалетти) и наконец «Дом восковых фигур» (2005) (реж. Жауме Кольтет-Серры).

Исследуя ряд фильмов, созданных на протяжении второй половины XX и начала XXI вв., автор подытоживает:

1. Киноискусство после шедевра 1924 г. возвращается к тому, от чего попыталось уйти – к «историй душевнобольного, человека, оставшегося наедине с враждебным, пытающимся сломать его миром»<sup>1</sup>. По словам Л. Ришара, это есть «то, что требовал экспрессионизм». Однако, по его же словам, «если бы экспрессионизм и дальше шёл по пути историй о безумии и душевных болезнях, он бы зашёл в тупик»<sup>2</sup>. Как видим, этого не произошло. Тема душевной болезни главного героя оказалась очень продуктивной для жанра хоррора.

2. В каждом фильме, за исключением 1924 и 1991 гг., показан герой, которого экспрессионизм освободил от рамок общества («человек уже не является индивидом, обремененным нравственностью, семьей, социальным классом» (Л. Айснер). Из 7 рассмотренных в данной работе фильмов в 4-х (а если захватывать не только вторую половину XX в., то в 5-ти) главный герой – страдающий и одинокий, противостоит всему миру.

3. Исторически (!) мадам Тюссо Мари создала скульптуры таких известных личностей, как Вольтер, Жан-Жак Руссо, Бенжамин Франклин. Экспрессионистское кино расширило этот круг до обычных, ничем не примечательных людей сначала по принципу: а) схожести (современных женщин – с Жанной Д'Арк, Марией Антуанеттой (фильмы 1933, 1953 гг.); чуть позже – б) случайности (фильмы 1988, 1997, 2005 гг.).

4. Если ранее из воска были только фигуры (фильмы 1924, 1933, 1953 гг.), то затем (фильмы 1997, 2005 гг.) – и сам музей, и целый город, в котором он находится.

5. Если ранее сюжеты строились вокруг кукол, загадка которых в их визуальной идентичности людям, то со временем фантазия сценаристов и режиссеров стала требовать физического взаимопроникновения кукол и людей. Вернее, их более полного отождествления. Таким образом развивается тенденция углубления демонизации сюжета в парадигме «человек-кукла». И если сначала куклу делали из мертвого человека, то в 2000-е – из живого, тем самым усиливается тенденция к садизму и жестокости на экране.

6. В фильмах 1988 и 2005 гг. зрителю дается намек, что Зло невозможно уничтожить до конца – у злодеев остаются «наследники» (живущая своей жизнью мертвая рука в фильме 1988 г.; третий брат сиамских близнецов в фильме 2005 г.)

---

<sup>1</sup> Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка = Encyclopedie de l'expressionnisme: Peinture et Gravure. Sculpture. Architecture. Litterature. La Scene expressionniste. Theatre. Cinema. Musique. — М.: Республика, 2003. — С. 319.

<sup>2</sup> Там же. С. 307.

Т.е. усугубляется пессимистичный взгляд режиссеров на исход вселенской борьбы добра и зла.

7. Почти в каждом фильме присутствуют коды экспрессионизма: антиномия «свое-чужое», «свет-тьма», «хронотоп петли», балаган (ярмарка, бордель), мотив всепоглощающего огня.

8. Киноискусство XX-XXI вв. продолжает, хоть и перманентно, сохранять как «декоративные» принципы экспрессионистского кино, так и концептуальные – экспрессионизма (на уровне картины взаимоотношений человека и мира).

9. В каждом десятилетии эстетика, философия экспрессионизма и современные режиссерам реалии взаимно обогащаются. Тенденция к взаимообогащению происходит и на уровне жанров (сумма приемов экспрессионизма в кино + слэшер).

10. Популярность подаренных экспрессионистским киноискусством сюжетов и тематики (в данном случае – темы восковых фигур) несомненна, что подтверждается премиями, которые получают фильмы на кинофестивалях. Причины популярности – психологические. В первую очередь, эти фильмы зрелищны. Действительно, в данном случае кино-авангард оказался коммерческим продуктом, т.к. мелкобуржуазному (массовому) сознанию свойственно желание «отдыха» за просмотром кино, а не напряженной работы мозга, потребляющего поистине интеллектуальный продукт, требующего осмысления. Другой психологический момент – в приятном осознании ничтожности собственных ежедневных проблем в сравнении с тем, что происходит с героями достаточно жестоких сюжетов.

Всё вышесказанное свидетельствует о несомненной продуктивности экспрессионистских традиций в киноискусстве: у них есть «сегодня», будет и «завтра».

**Параграф 3.3.1. Экспрессионистская традиция в мировой живописи.** В результате контент-анализа автор приходит к выводу о том, что в мировой живописи наиболее высокооплачиваемыми шедеврами становятся полотна художников, отдающих дань экспрессионизму. Здесь также наблюдается преломленная через сознание авторов современная им реальность: проблема стандартизации мышления (Карла Бусуттил), мощных информационных атак и цифровых технологий, феминизм и эмансипация женщин, агрессивная сексуальность (Сесили Браун, Луиза Боннет), войны и формы насилия (Павел Сливинский), поистине вечной в искусстве становится давящая атмосфера Города (Цзя Айли).

Отсюда и мрачные тона, деформация тел и лиц, тема одиночества и боли. Этому служат и огрубленные контуры, взаимные тяготения пятна и линии, цветовые бури (как у Э. Нольде), грубые мазки, вульгарные оттенки,

В портретах и автопортретах нередко запечатление одной эмоции, захватившей человека в тот или иной момент, и часто – эмоции «зашкаливающей».

Экспрессионистическая спонтанность выражается и в таком новом, сравнительно с началом прошлого века, приеме, как «дописывание» картин уже на их раме (Г. Ходжкин).



Выборка объектов исследования в современной зарубежной живописи была сделана с помощью контент-анализа выставок и аукционов в столицах мира. И если картины приведенных нами авторов с их экспрессионистской подоплёкой пользуются бешеным успехом, значит востребовано и само искусство экспрессионизма, уже отметившего свой 100-летний юбилей.

**Параграф 3.3.2. Рецепция экспрессионизма в творчестве художников России и бывших союзных республик.** Обратившись к современным отечественным живописцам, а также к творчеству художников ближнего зарубежья, можно обнаружить то же вольное обращение с цветом, что и у немецких экспрессионистов «Моста» и «Синего всадника», причем каждый автор на каждый цвет накладывает свою символическую нагрузку.

И, разумеется, почти у каждого художника «свой личный ад» (у Ю. Заставы – «ступор, распад сознания, секс и смерть», «беззвучные корчи души»; тяжеловесный индастриал – у В. Ткача; бег от реальности в золотой век человечества – у Т. Каддафы-Корбута; мрачная бесовская фантастика – у А. Семёнова; психоделика – у белорусских мастеров). Армянский художник М. Чатинян, в работах которого врубелевская мудрость вкупе с национальным колоритом и мистикой, по-своему излагает доминанты культуры и ее воплощение в нынешнем искусстве, и эти трактовки очень созвучны теоретикам экспрессионизма 1920-х: ежедневно мы соприкасаемся с десятками вариантов восприятия действительности, каждый из которых так или иначе влияет на нас, в результате чего лавируем в непрерывном потоке событий, выстраивая собственный маршрут и идентичность.

С «технической» и с идейной стороны объединяет «почерк» современных генетических наследников экспрессионизма минимизация светотени, которая лишь намечена границей цветовых пятен; вольное обращение с цветом и агрессивность цветовой гаммы; тема духа, маленького человека, бьющегося в тисках Города; скрытый протест, выливающийся в феминизм, либерализм или просто уход от цивилизации (буржуазной/рыночной/цифровой и т.д.); эстетизация безобразного, нередко – мотивы смерти и разложения; и непременно – ассимиляция экспрессионистского мировидения с новыми, актуальными течениями и школами в искусстве и культуре.

**Параграф 3.4. Экспрессионизм в музыкальной культуре: от прошлого к настоящему, от центра к периферии.** Основой жизнеспособности экспрессионизма в музыкальной культуре могут послужить слова знаменитого отечественного композитора С.А. Губайдулиной о том, что жизнь рвет человека на части. Данное мировосприятие и породило соответствующую «поэтику» в музыке: изломанные очертания в мелодике, диссонантность гармоний, жесткие, пронзительные звучания. В вокале (чаще, в роке) – инструментальная трактовка партий, прерывистость, разорванность голосовой линии, возбуждённая речитация; натуралистичные возгласы и крики.

Музыкальные андеграунд роднит с экспрессионизмом в изобразительном искусстве также лозунг, коим могут послужить слова фронтмена «Лакримозы»: радикальная суть требует радикального вида – отсюда подчеркнутое внимание к сценическим образам исполнителей, многие из которых – поклонники модернистской литературы.

«Новая тональность», диссонансы и дисгармония определили развитие экспрессионистской традиции в совершенно разных музыкальных жанрах вплоть до наших дней. Эта общий знаменатель подчас несопоставимых авторов: «нововенцев» (А. Шёнберга) и А.Н. Скрябина в начале XX в., Б. Бартока и С.С. Прокофьева, позже – и Д.Д. Шостаковича, А. Циммермана и К. Штокхаузена, в последние десятилетия – симфонические произведения С.А. Губайдулиной – и творчество ряда рок-музыкантов. Траектория развития экспрессионизма в музыке берет свое начало в романтизме с его тягой к готичности и отражением двоемирия как такового и ведет через классику к року, а именно – к постпанку 1970-х, который затем мутирует в готик-рок. Мрачные мотивы романтизма и нигилизма сопровождаются интересом к теме смерти, меланхоличности и депрессивности, разочарованию в жизни. Так рождается готик-метал. Популярный швейцарский коллектив «Lacrimosa» ведет свой путь от симфонического рока до хард-альтернативы, от классической музыки с электронными влияниями до рок-н-ролла и электронного металла.

В 1990-е гг. появляется вторая волна дум-метала с воплощенным в нем чувством страха, отчаяния, обреченности, с жесткими гитарными партиями, тяжелой атмосферой, создаваемой также с помощью колоколов, органа, хоров. Затем целый фейерверк его (дум-метала) разновидностей – эпик-дум-метал и дэт-дум-метал – также отсылают нас к экспрессионистской эстетике: либо в подражании средневековой готике, либо в жёстком звучании, гроулинге и грубом вокале, мрачной атмосферой в целом; во фьюнерал-дум-метале с помощью медленных темпов отражаются настроения отчаяния и опустошенности.

Российский дарквейв («Otto Dix», «Roman Rain», ранний «Dvar», «Stillife», «Necro Stellar») преимущественно наследует европейскую готику в музыке 1980-х гг.

Как справедливо утверждал еще в 1960-х гг. Л. Копелев, цитируя В. Муша, «гениальное творчество экспрессионизма не может быть преодолено другим стилем до тех пор, пока существует угроза человечеству, та угроза, откликом на которую и хотел стать экспрессионизм»<sup>1</sup>.

В **Заключении** диссертационной работы были сделаны выводы по главам и подведены итоги исследования. Перспективы развития экспрессионистской стратегии в современной культуре несомненны, пока человеку, а следовательно, и «лирическому герою» – в литературе, театре, музыке – будет свойственно смятение ду-

---

<sup>1</sup> Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм: сборник статей. – М.: Издательство «НАУКА», 1966. – С. 3

ши, индивидуальный бунт, ощущение покинутости и крик, подчас и беззвучный, ужаса перед абсурдом окружающего мира.

Как романтики в свое время взбунтовались не столько против каких-либо конкретных изъянов буржуазной действительности, сколько против всеобщего закона враждебности мира – личности, неведомых сил, подавляющих ее, так экспрессионисты и их генетические наследники постоянно находили (и находят) в окружающей реальности травмирующее их бездушие, не утруждая себя конкретикой детерминизма и поиском разумных объяснений. Вслед за романтиками экспрессионисты бунтуют против тех или иных гротескно увиденных ими знаков. Так, например, в интервью и на страницах социальных сетей современных деятелей (творцов) культуры нередко можно встретить понятие «нищета» (человека/народа), нередко подаваемое ими как нечто тотальное, тогда как рациональное мышление должно диктовать разницу между «нищетой» и бедностью: работающий человек может быть бедным, но нищим быть не может. Однако у таких художников мы не найдем конкретных указаний на причины (тем более индивидуальные) неустроенности, последовательного и обоснованного отклика на конкретные события – только ужас и сдавленный вопль, иногда – ирония, «мемы» о всеобщей неустроенности и несчастье народа (не только российского). Определенности в социально-политической позиции мы также не найдем (здесь показательной может стать размещенная в сети Фейсбук миниатюра упомянутого в работе российского драматурга и режиссера В. Сигарева: «Наполовину я за Частную собственность На другую социалист Вот такая я вам иньяньщина Никакой я не Евангелист» (орфография и пунктуация сохранена – Э.Р.).

Меняющийся мир, остающийся при этом для кого-то «враждебным», требует и соответствующего инструментария для его отражения – и здесь как нельзя лучше подходит техника экспрессионизма, со временем обретшая второе дыхание и новые нюансы.

**Основные положения диссертационного исследования изложены в следующих публикациях:**

***в рецензируемых и рекомендуемых ВАК РФ изданиях:***

1. Радаева Э.А. Рецепция образа Дон Жуана в "одноименном рассказе от первого лица" Петера Хандке // Балтийский гуманитарный журнал. – 2017. – Т. 6. – №3(20). – С. 90-94. (0,5 п.л.)

2. Радаева Э.А. Экспрессионистский хронотоп и феномен гештальтпсихологии в рабочем романе Австрии: М. Шаранг. «Сын батрака» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2018. – Т. 20. – №1. – С. 81–85. (0,6 п.л.)

3. Радаева Э.А. Карнавальный дискурс как экспрессионистский код в романе П. Розая «15000 душ» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2018. – Т. 20. – № 4. – С. 101–105. (0,6 п.л.)
4. Радаева Э.А. Концепт огня в истории культуры и в австрийской литературе XX-XXI вв.: его экспрессионистический потенциал // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2019. – Т. 21. – №64. – С. 82–86. (0,6 п.л.)
5. Радаева Э.А. Экспрессионистские мотивы в романе Гернота Вольфгрюбера "Ничейная земля" // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2019. Т. 21. – №67. – С. 102–106. (0,6 п.л.)
6. Радаева Э.А. Модель развития экспрессионистской стратегии в творчестве писателя (на примере произведений Лео Перуца) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2021. – Т. 23. – №78. – С. 59–63. (0,6 п.л.)
7. Радаева Э.А. Культура сквозь призму экспрессионистских традиций в киноискусстве XX-XXI вв. (образ Голема) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2021. – Т. 23. – №79(2). – С. 234–243. (1,2 п.л.)
8. Радаева Э.А. Карнавализация научных теорий, или экспрессионизм в кругу современных направлений искусства // Ярославский педагогический вестник. – 2021. – №6 (123). – С. 210–216. (0,8 п.л.)
9. Радаева Э.А. Экспрессионистское мировидение в контексте культуры 1960-х гг. (на примере творчества Т. Бернхарда) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2021. – Т. 23. – №81. – С. 89–97. (1 п.л.)
10. Радаева Э.А. Экспрессионизм в литературе конца XX века: Петер Туррини, драма «Всё, наконец» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. – Вып. 3. – С. 686–690. (0,5 п.л.)
11. Радаева Э.А. Традиции экспрессионизма в современной драматургии (на примере пьес П. Туррини) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. – Вып. 4. – С. 1059–1063. (0,5 п.л.)
12. Радаева Э.А. Традиции экспрессионизма в романе Э. Елинек «Алчность» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. – Вып. 7. – С. 2044–2049. (0,5 п.л.)
13. Радаева Э.А. Традиции экспрессионизма в современном мировом изобразительном искусстве // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2022. – Т. 24. – № 82. – С. 79–86. (0,9 п.л.)

14. Радаева Э.А. Экспрессионистский дискурс восковых фигур в истории кинематографа // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2022. – Т. 24. – № 83. – С. 84–92. (1 п.л.)
15. Радаева Э.А. Экспрессионистская стратегия в творчестве Э. Канетти // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2022. – Т. 24. – № 84. – С. 71–83. (1,5 п.л.)
16. Радаева Э.А. Экспрессионизм и научная фантастика: специфика взаимодействия (на примере творчества Р. Хайнлайна) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2022. – Т. 24. – № 85. – С. 67–72. (0,7 п.л.)
17. Радаева Э.А. Экспрессионизм в музыкальной культуре: от прошлого к настоящему, от центра к периферии // Центр и периферия. – 2022. – №4. – С. 56-62. (0,75 п.л.)
18. Радаева Э.А. Традиции немецкого экспрессионизма в киноискусстве второй половины XX – начала XXI вв. // Концепт: философия, религия, культура (МГИМО). – 2022. – №3. – С. 156–170. (0,8 п.л.)
19. Радаева Э.А. Кейсы экспрессионизма в современной драматургии и театре (на примере пьес Т. Леттса и В. Сигарева) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2022. – Т. 24. – № 86. – С. 91-99. (1,05 п.л.)

***Монографии и учебно-методические пособия:***

20. Радаева Э.А. Элиас Канетти: Диапазон творчества: монография. – Saarbrücken: LAP Academic Publishing Lambert (Saarbrücken. Germany), 2012. – 175 с. (10 п.л.)
21. Радаева Э.А. История современной зарубежной литературы: Учебно-методическое пособие. – Самара: Научно-технический центр, 2019. – 293 с. (17,03 п.л.)
22. Радаева Э.А. История зарубежной литературы: Учебно-методическое пособие. – Самара: Научно-технический центр, 2020. – 217 с. (12,61 п.л.)
23. Радаева Э.А. История зарубежной литературы. От истоков до наших дней: Учебно-методическое пособие. – Самара: Научно-технический центр, 2022. – 220 с. (12,62 п.л.)
24. Радаева Э.А. Традиции экспрессионизма в мировой культуре: монография. – Самара: Научно-технический центр, 2022. – 250 с. (14,53 п.л.)

***в других изданиях:***

25. Радаева Э.А. Поэтика экспрессионизма в романе Э. Елинек «Дети мертвых» // Актуальные вопросы вузовской науки». Вып. 11. – Самара: Издательство СМиУ, 2016. – С. 230–237. (0,47 п.л.)

26. Радаева Э.А. Ландшафты современного австрийского экспрессионизма (на примере произведений Э. Елинек и Т. Бернхарда) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – Т. 19. – №3. – С. 101-105. (0,58 п.л.)

27. Радаева Э.А. Карнавальный дискурс как структурный элемент поэтики экспрессионизма в романе Кристофа Рансмайра "Последний мир" // Междисциплинарные связи при изучении литературы: Сборник по итогам VII Международной научно-практической конференции. – Саратов: Изд-во Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, 2017. – С. 47–52. (0,35 п.л.)

28. Радаева Э.А. Экспрессионистский экфрасис в прозе Э. Елинек (на примере романов "Пианистка" и "Дети мертвых") // Наука и культура России: Сборник материалов XIV Международной научно-практической конференции. – Самара: СамГУПС, 2017. – С. 306–308. (0,17 п.л.)

29. Радаева Э.А. Ландшафты современного австрийского экспрессионизма (на примере произведений Э. Елинек и Т. Бернхарда) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – Т. 19. – № 3. – С. 101–105. (0,58 п.л.)

30. Радаева Э.А. «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым»: поэтика взаимодействия экспрессионизма и экзистенциализма в творчестве Петера Хандке // «LIBRI MAGISTRI». – 2017. – №4. – С. 24–29. (0,35 п.л.)

31. Радаева Э.А. Экспрессионистские коды в повести П. Розая «15 000 душ» // Национальные образы мира в литературе: Международная XXXVII Зональная конференция литературоведов Поволжья: коллективная монография. – Нижний Новгород, 2018. – С. 161–165. (0,29 п.л.)

*в том числе в международных журналах:*

32. Радаева Э.А. Экспрессионизм как поэзия и поэтика крика в повести Томаса Бернхарда "Подвал" // Научный журнал «Austria-science». – 2017. – No 6. – С. 44–47. (0,47 п.л.)

33. Радаева Э.А. Ценностный аспект экспрессионизма в австрийской литературе второй половине XX - начале XXI века // REVITALIZACEHODNOT: UMĚNÍALITERATURAIV Editor Josef Dohnal. - Ústav slavistiky FF MU Česká asociace slavistů Tribun EU, Brno, 2019. (Сборник материалов Международной конференции "Ценности в литературе и искусстве - IV". – Брно, Трибуна ЕС, Чешская Республика, 2019). – С. 131–143. (0,9 п.л.)

34. Radaeva E. Expressionist motives in the work of Yuri Mamleev // Atlantic Press. – 2021. – С. 11–14. (0,47 п.л.)

Подписано к печати 08.11.2022 г. Формат 60×84/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл.печ. 2,33. Уч.-изд. л. 2,5  
Тираж 100 экз. Заказ 1805

\*\*\*

Издательство СГСПУ.  
Отпечатано в типографии СГСПУ.  
Самара, ул. М. Горького, 65/67. Тел.: 8 (846) 207-88-77