

ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԷՔՍՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԻ ԽՆԴՐԻ ՇՈՒՐՁ (Սկիզբ, առանձնահատկություններ, ավարտ)

Սույն հոդվածի նպատակն է՝ նկարագրել գերմանական էքսպրեսիոնիզմի առանձնահատկությունները, «քննադատական ռացիոնալիզմի» (Կ.Պոպպեր) սկզբունքով ներկայացնել, թե ինչպես է ընկալվել էքսպրեսիոնիզմը գիտական աստվածություն: Առանձին ուշադրության նյութ է դարձել էքսպրեսիոնիզմի սեռային (գրական) և ժանրային դրսևորումը:

1.0 «Էքսպրեսիոնիզմ եզրույթի և «իզմ»-ի խնդիրը

«Էքսպրեսիոնիզմ» բառը շրջանառության մեջ դնելու շուրջ առկա են տարակարծություններ: Ումանք գտնում են, որ այն առաջին անգամ գործածել է դե Վոկսելը, իսկ մի շարք ուսումնասիրություններում՝ Վիլիելմ Վորինգերը իր 1911թ. «Վերացականություն և ներզգացում» աշխատության մեջ¹: Մեկ այլ «վարկածի» կամ կատակային միջադեպի համաձայն՝ Պաուլ Կասիրերը բեռլինյան «Սեցեսիոն» խմբի ժուրիի ժողովի ժամանակ Պեխշտայնի նկարի առիթով հարցնում է. «Սա իմպրեսիոնիզմ է»: Ինչ-որ մեկը պատասխանում է՝ «Ոչ, էքսպրեսիոնիզմ է»: Իսկ արդեն «Քրոնստրատ» հանդեսում Յուլիուս Էլիասը գրում է, որ առաջին անգամ այդ եզրույթն օգտագործում է ժուլյեն-Օգյուստ Էվրեն իր 1901 թ. նկարների շրջանը բնութագրելու առիթով²: Գոյություն ունի ևս մի վարկած, որ առաջին անգամ «իզմ»-ը բնութագրող եզրույթն օգտագործել է 1911 թ. էքսպրեսիոնիզմի «Ծտուրմ» ("Der Sturm") հանդեսի հիմնադիր Յերվարդ Վալդենը: Ըստ Լիոնել Ռիշարի՝ ամենահավանական տարբերակն այն է, որ հանրության գիտակցության մեջ մտնում է 1911 թ. կարիլ-սեպտեմբեր ամիսներին Լ.Կորինտի նախագահությամբ կազմակերպված բեռլինյան Սեցեսիոնի կազմակերպած իմպրեսիոնիստական ցուցահանդեսի կատալոգում Բրակի, Վան Գոգենի, Վամինկի,

¹ Ришар, Лионель. Экспрессионизм как художественное направление, с. 5 // Энциклопедия экспрессионизма (сост. Лионель Ришар), М., изд. "Республика", 2003.

² Якобсон, Р.О. Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля), с. 423 // Якобсон, Р.О. Работы по поэтике: переводы, М., изд. "Прогресс", 1987.

Դերենի, Դյուֆիի, Մատիսսի, Մարկեի, Պիկասսոյի և Ֆրիդի կտավները հայտավորված էին էքսպրեսիոնիստներ անվան տակ¹:

Ռ.Յակոբսոնի «Արևմուտքի նոր արվեստը» հոդվածը հետաքրքրական է մեզ համար այն իմաստով, որ այն բացվում է իմպրեսիոնիզմի հակադրության միջոցով, իսկ, իբրև մետալեզու, ընտրվում է բնականին մոտ (*Naturnähe*) // բնությանը հակասող, անբնական (*naturwidrig*) հակադրությունը: Մետալեզվի ճիշտ ընտրությունը հնարավորություն է տալիս այս երկու «իզմ»-երի էությունը հասկանալու: Եթե առաջինի դեպքում առարկաների (դեմոտատ) աշխարհը ստորադասվում է նկարչի տպավորությանը, իսկ ավելի կոնկրետ՝ բնությունից ստացած տպավորության արտացոլումն է արտահայտվում կտավի վրա (Կ.Մոնե՝ «Տպավորություն»), ապա էքսպրեսիոնիստի համար կարևոր է դառնում անբնականի միջոցով, ներազդել հանդիսատեսի վրա: Էքսպրեսիոնիստական կտավներում ուժեղանում և էլ ավելի է շեշտադրվում գործաբանական չափումը (կտավ-դիտող):

Էքսպրեսիոնիզմը, ինչպես նկատում ենք, պոստիմպրեսիոնիստական դրսևորում է, որը հակադրվում է ոչ միայն իմպրեսիոնիզմին, այլ նաև ռեալիզմին: Էքսպրեսիոնիզմի արմատները տանում են մինչև ֆովիզմ (Անրի Մատիս, Անդրե Դերեն, Մարիս Վամինկ)², որի կենտրոնական ֆիգուրներից Անրի Մատիսը նկատում է՝ նվազ տպավորություն, ավելի շատ արտահայտչականություն: Այս գաղափարի հետևորդներից են 1905-ին ձևավորված «Կամուրջ» («Brücke») խմբի անդամները (Էմիլ Նոլդե, Մաքս Պիխշտայն, Օտտո Մյուլլեր)³:

Արտահայտչականության սկզբունքը հանգեցնում է նրան, որ հետևորդները հրաժարվում են հեռանկարից, մոտիվները պարզեցվում են, բազմազան գույներ են խառնվում իրար, որի միջոցով ոչ թե արտացոլվում են առարկաները, իրականությունը, այլ արտահայտվում են զգացմունքը, սուբյեկտիվ տրամադրությունները: Դերենի խոսքերով՝ «մեծագույն նվաճումը այն էր, որ նկարն ազատվում է ցանկացած նմանակող ու պայմանական կապերից»⁴:

¹ Եզրույթի ծագման տեսանկյունների մանրամասն նկարագրության մասին տե՛ս Ритар, Лиюель. Экспрессионизм как художественное направление, 5-7.

² Առաջինն անգլիացի պատմաբան Ռոջեր Ֆլայն է էքսպրեսիոնիզմը դիտարկում իբրև պոստիմպրեսիոնիզմի՝ ֆովիստական ժյուրի երևույթ (Hubert van den Berg und Walter Fähnders. Expressionismus, S. 92 // Metzler Lexikon Avantgarde (Hrsg. Hubert van den Berg und Walter Fähnders), Verlag J.B. Metzler. Stuttgart. Weimar, 2009.

³ Այս խմբի մասին մանրամասն տե՛ս Koopmann, Helmut. Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920: eine Einführung, Darmstadt, Wiss. Buchges., 1997, S. 95-96.

⁴ Մեջբերումը ըստ՝ Richter, Horst. Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, 7. Ergänzende Auflage, 1988, S. 9.

էքսպրեսիոնիզմի վրա խոր ազդեցություն է թողնում Վան Գոգը. «Փոխանակ տեսածը փոխանցելու՝ ես կամայականորեն եմ օգտագործում ներկը: Նախևառաջ ուզում եմ հասնել ուժեղ արտահայտչամիջոցի»¹: Ռ.Յակոբսոնն արդեն այս հնարքները մեկնաբանում է իբրև «գունային չափազանցություն», «գունային մակդիր», «գունային համամասնություն» և եզրակացնում, որ սրանք քայլեր են գույնը մերկացնելու, գույնը առարկայից անջատելու (ըստ Դաուլբերի՝ Կանդինսկին, Կլեյնը)²: Ինչպես նկատում ենք, Ռ.Յակոբսոնը խոսքային ֆիգուրների միջոցով նկարագրում է էքսպրեսիոնիզմի կայացման ուղին: Փաստորեն, ֆովիստներից եկող գույն-առարկա պայմանականության ձևավորումը հանգեցնում է միմեսիսի վերացմանը (տե՛ս Ֆրանց Մարկի «Կապույտ ձի» (*“Blaues Pferd”*, 1911) կտավը), նկարի պայմանականությունը: Գույն-առարկա կապի խզումը դառնում է նկարչի հիմնական արտահայտչամիջոցներից մեկը: Էքսպրեսիոնիստական կտավներում պայմանականության ուժեղացումը կտրում է կապը իրականության հետ, իսկ պատկերվածը վերացարկվում է, վերանում է ներքին // արտաքին հակադրությունը:

Ռ.Յակոբսոնի համար ընդունելի է Լանդսբերգերի «Իմպրեսիոնիզմ և էքսպրեսիոնիզմ» աշխատության մեջ³ տեղ գտած գաղափարները, որոնք հակադրվում են Կազիմիր Էդշմիտի տեսակետին:

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչպես են էքսպրեսիոնիզմի առաջին տեսաբաններից Կազիմիր Էդշմիտը իր «էքսպրեսիոնիզմը պոեզիայում» հոդվածում գրում իմպրեսիոնիզմի ու էքսպրեսիոնիզմի կապի մասին. «էքսպրեսիոնիզմը... ոչ մի ընդհանուր բան չունի իմպրեսիոնիզմի հետ: Նա դուրս չի եկել նրանից: Նրա հետ չունի որևէ աղերս, չունի անգամ կապ նորի հետ, որը կոչված է վերջ դնելու հիմը: Եթե անգամ ինչ-որ բան միավորում է այս երկու ուղղությունները, ապա այն է, որ մեկը պատրաստել է մյուսին՝ հետևելով մոթ իմանենտ և բնագոյ ոչ տրամաբանական օրենքին, գաղափարի ուժեղացման և ուժի սաստկացման օրենքին»⁴: Հատվածը հստակ վկայում է, որ պատճառահետևանքային կապի թխեցումը մեկը մյուսից պարզապես անընդունելի է: Թաքնված կերպով սա մի ուղերձ է նաև պոստֆակտում նկարագրող ուսումնասիրողին, արվեստի պատմաբանին, որ ավարտված գործընթացների մեջ մտցնում է պատճառահետևանքայնություն, կառուցում իր պատումը: Ըստ Էդշմի-

¹ Սեքսբրիումը ըստ Դյակոբսոն, Р.О. Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля), с. 424.

² Նույն տեղում, էջ 424.

³ Sten Landsberger, F. Impressionismus und Expressionismus, Leipzig, 1919.

⁴ Эдмунд, Казимир. Экспрессионизм в поэзии, с. 304 // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века (Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева), М., изд. "Прогресс", 1986.

տի՝ էքսպրեսիոնիզմը ժամանակաշրջանի արդյունք է, «ժամանակաշրջանի պահանջ»¹: Այդ պնդումը ենթադրում է, որ էքսպրեսիոնիզմը բացառապես սոցիո-պատմական գործոնների արդյունք է, և չպետք է դիտարկել գեղագիտական խոսույթի շրջանակում: Էդշմիտն իր պնդումը հիմնավորում է նաև նրանով, որ այս «ուղղությունն արդեն կայացել է, և նրա տեսությունը գործում է հետին թվով»²: Սա ենթադրում է, որ էքսպրեսիոնիզմը սկզբնավորվում է ոչ թե ծրագրային հոդվածների, մանիֆեստների հիման վրա, այլ կտավների, գրական տեքստերի ու կինոյի: Ուրիշ խոսքով՝ էքսպրեսիոնիզմը կայանում է լեզու-օբյեկտից դեպի մետայեզու ճանապարհով, այլ ոչ հակառակը, ինչպես ֆուտուրիզմը, դադաիզմը, սյուրռեալիզմը: Հակառակ գործընթացը Էդշմիտի համար ուղղակի անընդունելի է («Գիտակցված նախվությունը ահավոր է: Սարքված էքսպրեսիոնիզմը ողորմելի եփուկ է, իսկ մարդիկ՝ կամքի ժիգով ստեղծված, մեքենաներ են: ... Եարժուղը և ընդհանուրը հավատն է, ուժը և կիրքը»)³:

Սինչև Առաջին աշխարհամարտի սկիզբը էքսպրեսիոնիզմի արտահայտության պլանի ձևավորման գործում մեծ դեր էր խաղում «ինչ-որ մի առաջնային սուբստանցիա՝ մարդկային ոգու խորքում դրված, մարդուց ու նրա գիտակցությունից անկախ, արտաքին աշխարհի դեֆորմացնող ազդեցությունից ազատ...: Ահայն անբռնազրոսիկ, մեքենայացված ակտը, միայն «ներքինի» էքսպրեսիոնիստական ժայթքումն է ի վիճակի բացահայտել ճշմարտությունը, մերկացնել հոգևոր սուբստանցիան»: Ասվածից ենթադրվում է, որ էքսպրեսիոնիստական տեքստերը հերմետիկ բնույթի էին, սուբյեկտիվիզմը խիստ կարևոր էր, իսկ արդեն Առաջին աշխարհամարտի վերջում և դրանից հետո գրականությունը, գեղանկարչությունը ծայրահեղ կողմնորոշում են ստանում: Ըստ Լ.Անդրեևի՝ «ձախ էքսպրեսիոնիստները» արդեն պատերազմի ժամանակ «սկզբնական սուբյեկտիվիզմին միավորում են միլիտարիզմը, եղբայրության կոչեր են անում, հանդես են գալիս սոցիալական, բայց ուտոպիստական ծրագրերով»⁴:

Այս տեսակետը կարդում ենք նաև Գեորգ Լուկաչի «Էքսպրեսիոնիզմի «վեհությունն ու անկումը»» (1933) հոդվածում. «Էքսպրեսիոնիզմը պատերազմից առաջ վերջին տարիներին «ծայրահեղ» ինտելեկտուալների համեմատաբար նեղ խմբակի շարժում էր, պատերազմի տարիներեն

¹ Նույն տեղում, էջ 311.

² Նույն տեղում, էջ 311-312:

³ Նույն տեղում, էջ 312:

⁴ Андреев, А.Г. Сюрреализм, М., изд. "Высшая школа", 1972, с. 11.

րին և հատկապես նրա վերջին տարիներին սկսում է ոչ կարևոր դեր խաղալ պատերազմի դեմ ուղղված համագերմանական շարժման գործում»¹:

Եթե «աջ» էքսպրեսիոնիստների ինքնարտահայտման հիմնական միջոցներից էր «Շտուրմը» (1910-1932), որն ի համեմատ «ձախ» էքսպրեսիոնիստների «Ակցիոն» (1911-1933) օրգանի, որոշ չափով «կամերային» էին արվեստ-քաղաքականություն կապի արտահայտման առումով: Փաստորեն, կարելի է ասել, որ «ձախ» էքսպրեսիոնիստների ձևավորած պացիֆիստական խոսույթը համահունչ էր այդ ժամանակաշրջանի հրապարակախոսական ասույթին: Ստացվում է, որ էքսպրեսիոնիզմն Առաջին աշխարհամարտի պատճառով «կերպարանափոխվում» է, ասոցիալ «աջ» էքսպրեսիոնիստների հայացքը «ներքինից» ուղղում է դեպի «դուրս» (հասարակություն, քաղաքականություն): Պացիֆիստների ծամբարում էին Է.Թոլլերը, Գ.Կայզերը, Օտտո Դիքսը, ավստրիացի Օսկար Կոկոշկան:

1.1 էքսպրեսիոնիզմը և արվեստը (գրականությունը², գեղանկարչությունը, կինոն, երաժշտությունը)

Եթե էքսպրեսիոնիստական գեղանկարչությունը հակադրվում է իմպրեսիոնիզմին, ար նույնիս, ապա գրական խոսույթի համատեքստում այն հակադրվում է գրական իմպրեսիոնիզմին (Շտեֆան Ցվայգ, Արնոլդ Ցվայգի իմպրեսիոնիստական պատմվածքները), նատուրալիզմին (Գ.Համուիթման), նեոռոմանտիզմին: Էքսպրեսիոնիստական գրականության, արվեստի սնողներից էին քրիստոնեությունը (Քրիստոս), Դարվինը, Նիցշեն, Մարքսը, Ֆրոյդը³:

Այս ենթագլխի հիմնական խնդիրն է, թե էքսպրեսիոնիզմը որ արվեստի տեսակներում ու գրական սեռերում է դրսևորվել: Ո՞ր գրական ժանրերն (արտահայտության պլան) էին բարենպաստ էքսպրեսիոնիստական ասելիքի համար:

Նախ՝ էքսպրեսիոնիզմը իրեն լավագույնս դրսևորում է գեղանկարչության, ծարտարապետության (Ռ.Ծթայներ, Է.Սենդելզոն, Յ.Պյոլցիգ, Բ.Տատուտ), երաժշտության (Գ.Մալլեր, Ռ.Շտրաուս, նոր վիենյան դպրոցի ներկայացուցիչներ՝ Ա.Շյոնբերգ, Ա.Բերգը, Ա.Վեբերնը), կինոյի մեջ:

¹ Лукач, Георг. "Величие и падение" экспрессионизма, с. 2 // Литературный критик, 1933, N 2 / <http://mesotes.narod.ru/lukacs/expressivism.htm> - 29.10.2013.

² Павлова, Н.С. Экспрессионизм, с. 182-194 // Зарубежная литература XX века (под. ред. Л.Г. Андреева), 2-е изд., испр. и доп., М., изд. "Высшая школа", 2004.

³ Арнольд, Арман. Литература (Проза и поэзия), С. 184// Энциклопедия экспрессионизма.

Եթե գեղանկարչությունը, ճարտարապետությունը ընկալում ենք տեսողական պլանում, երաժշտությունը՝ լսողական, ապա կինոն՝ տեսողական և լսողական ալիքների միջոցով: Երկալիք հաղորդակցությունը կարևոր նշանակություն ուներ էքսպրեսիոնիստական կինոյի համար (Ռ.Վինեի «Դոկտոր Կալիգարիի աշխատասենյակը» (1919), Ֆ.Վ.Սուրնաուի «Նոսֆերատու» (1922), Խ.Գոլդերգի և Կ.Նեյդտի «Պագանինի» (1923), Պ.Լենինի «Սոմյա ֆիգուրների աշխատասենյակը» (1925)): Վերը նկարագրվածից կարելի է եզրակացնել, որ էքսպրեսիոնիզմը իր համար «ընտրում է» լավագույն ալիքները հասցեատիրոջ վրա ներագդելու առումով: Ինչպես նկատում ենք, պատկեր-նշաններն (icon-sigh) են հաղորդակցության առաջը:

Այլ է խնդիրը գրականության պարագայում: Էքսպրեսիոնիստական ստեղծագործությունները լավագույնս դրսևորվում են քնարական և դրամատիկական սեռերում, էպիկականը մնում է երկրորդային պլանում:

Քանակական առումով առաջին տեղում է քնարական սեռը: Դրա մասին են վկայում բազմաթիվ հեղինակները և նրանց գրական ժառանգությունը (Ավստրիայում՝ Գ.Թրակլը, Ֆր.Վերֆելը¹, Գերմանիայում՝ Յ.Յայմը, Է.Ծտադլերը, Գ.Բեննը, Յո.Բեխերը, Յան վան Գոդդիսը, Է.Լասկեր-Շյուլլերը, Իվան Գոլլը, Ավգուստ Ծորոմը, Ալբերտ Էրենշթայնը, Օտտո Ֆլակեն, Յերման Յեսսեն² և այլք):

Երկրորդ հորիզոնականի վրա են դրամատիկական սեռի երկերը: Էքսպրեսիոնիզմում դրսևորվում են նոր տեսակի դրամաներ՝ «ժիչային դրամաներ» (Օսկար Կոկոշկա, Ֆրանկ Վեդելկինդ) (Schreidramen / Verkündigungs-dramen), «կանգառային» (Stationendramen), որոնց հիմքերը գալիս են Ֆ.Վենդենկինդից և Ստրինբերգից³:

Էպիկական սեռի ժանրերից համեմատաբար նպաստավոր են եղել կարծ պատմվածքները (Գ.Մայրիսկ, Լ.Ֆրանկ, Կ.Էդշմիտ, Ֆր.Կաֆկա): Էքսպրեսիոնիզմի տարրերը կարելի է նկատել, օրինակ՝ Ալ.Դյոբլինի «խտուտիկի սպանությունը» («Die Ermordung einer Butterblume», (1915)) պատմվածաշարում և «Վան Լուին երեք թռչյունները» («Die drei Sprünge

¹ (Franz Werfel "Fremde sind wir auf der Erde alle")

² Յեսսեի ստեղծագործություններում էքսպրեսիոնիստական և հակամոդեռնիստական տարրերի մասին մանրամասն տե՛ս Bogner, Ralf Georg. Hermann Hesse und der Expressionismus, S. 101-117 // Hermann Hesse und die literarische Moderne (Hrsg. von Andreas Solbach), Suhrkamp Verlag, Fr. am Main, 2004.

³ Էքսպրեսիոնիստական թատրոնի մասին մանրամասն տե՛ս Копелев, Лев. Драматургия немецкого экспрессионизма. 36-83 // Экспрессионизм (сб. статей), М., изд. "Наука", 1966.

des Wang-Lun", 1915)¹, «Վադցեկի պայքարը շոգետուրբինի հետ» ("Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine"« 1918), «Վալենշթայն» ("Wallenstein"« 1920) վեպերում²:

Իսկ ինչպիսի՞ն պետք է լիներ էքսպրեսիոնիստական վեպը: Այս մասին դատողություն է անում Կարլ Այնշտայնը իր «Վեպի մասին» (Über den Roman, 1912) հոդվածում: Նա գրում է, որ վեպը պետք է լինի վերլուծական և նրա առարկան պետք է լինի հենց՝

ա. մտածողությունը՝ «բռնաբարված փիլիսոփաների, դպրոցի, բանակի և պետության, նախևառաջ ամուսնության կողմից»³,

բ. շարժումը: Վեպի նպատակը պետք է լինի ներկայացնել շարժումը, որից հեռու է նկարագրությունը: «Անիմաստ է նկարագրել առարկաները, ... վեպում արդիական է այն, ինչը շարժում է առաջացնում»⁴: Ի դեպ, այս միտքը չորս տարի անց Թեոդոր Դոլբերն իր «էքսպրեսիոնիզմ» հոդվածում իբրև էքսպրեսիոնիզմի նախադրյալներ է համարում «արագությունը, համաժամանակայնությունը, բարձր լարվածությունը՝ տեսածի կապակցվածությունը»⁵: Նույն խնդրին է անդրադարձել Պաուլ Զատվանին իր «էքսպրեսիոնիզմի նկարագրության փորձ» (1917) հոդվածում: Նա գրում է, որ «շարժումը դառնում է բովանդակության ատրիբուտը, և հետևաբար, հենց ինքը դառնում է բովանդակություն: Ստատիկը և դինամիկը՝ էքսպրեսիոնիզմում դառնում է գիտակցված հակադրություն», ինչի հետևանքով նատուրալիզմի «անշարժությունն է ազատագրում»⁶: Ինչպես նկատում ենք, Պաուլ Զատվանին շարժումը էքսպրեսիոնիստական գրականության բաղադրիչն է համարում ի հակադրություն նատուրալիստական գրականության անշարժությանը:

¹ Հետաքրքրական է Կ.Էդմիտի կարծիքը այս վեպի վերաբերյալ. «...Հինաստանը նրա մոտ ահռելի է: Ոչինչ նկարված չէ, բոլորը տեսած է, ոչինչ արտացոլած չէ, ամբողջությամբ զգացված: Ոչինչ գրառված չէ, բոլորը մարմնավորված է տեսիլքի պատկերի մեջ» (Эдмид, Казимир. Экспрессионизм в поэзии, с. 313 // Называть вещи своими именами: Програмные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века):

² Ա.Դյորինգի վեպերում էքսպրեսիոնիստական ստրուկտուրայի ըննության մասին մանրամասն տես Կотелевская, Вера Владимировна. Повествовательная структура романов А.Деблина (гл. 2) (кандидатская диссертация), Ростов-на-Дону, 2002 / <http://www.dissertat.com/content/povestovatel'naya-struktura-romanov-deblina-0> - 20.10.2013.

³ Lämmert, Eberhard u.a. (Hrsg.) Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, 2. Auflage, Athenäum-Verlag, 1984, S. 111. Նույնի ողջերեսը՝ Энштейн, Карл. О романе (пер. Татьяны Басковой) // Иностранная литература 2011, N 4/ <http://magazines.russ.ru/inostran/2011/4/ei19.html> -20.10.2013.

⁴ Ebenda, S.111.

⁵ Pörtner, Paul. Literatur-Revolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme, Darmstadt, Luchterhand, 1961, B. II, S. 210f.

⁶ Hatvani, Paul. Versuch über den Expressionismus, S. 71 / Theorie des Expressionismus (Hrsgb. Von Otto F. Best), Stuttgart, Reclam Verlag [1976] 2007.

Պաուլ Չատվանին ավարտում է իր հոդվածը ավետարանական ոճավորմամբ՝ «Ի սկզբանե արագությունն էր: Քանզի և՛ բառն է արագություն, և՛ սկզբում էր բառը»¹:

Անշուշտ, էքսպրեսիոնիստական գրականության և կոնկրետ վեպի համար արագությունը չափորոշիչ լինելու փաստը պայմանավորված է մի շարք հանգամանքներով՝ ֆուտուրիզմի, 1910-20 ականներին գերմանական հասարակական կյանքի, ռիթմի արագացմամբ, նոր տեխնոլոգիաների ներմուծմամբ:

Նկատենք, որ վեպում դինամիկայի առկայության պահանջը կապված է ոչ միայն արտաքին, այլև ներքին կայացման հետ: Այլ կերպ ասած՝ վերլուծական վեպը պիտի ունենա իր ներքին արագությունը, կայացումը, շարժումը: Այս դրույթներն է փորձել իրականացնել հենց Կարլ Այնշթայնը իր «Բեքյուքին, կամ հրաշքի դիլետանտները» (“Be-buquin oder die Dilettanten des Wunders”, 1912) վեպում:

Կ.Այնշթայնը «շարժամը» խթանող և դրա վրա ստեղծված վեպերը հակադրում է հոգեբանական վեպերին, որոնք հիմնված են պատճառահետևանքային կապերի վրա, որի ցանկացած շղթայի սկիզբն ու վերջը տեսանելի է²: Այլ խոսքերով ասած՝ Կ.Այնշթայնը մեծ կարևորություն չի տալիս պատճառահետևանքային շղթայի, շարակարգի վրա կայացող վեպերին: Այս հատվածը կարելի է ընկալել իբրև թաքնված քննադատություն պոզիտիվիստական սկզբունքներով գրված վեպերին (օր.՝ Էմիլ Զոլա՝ «Թերեզ Ռաքեն»), որտեղ հեղինակը տրվում է «մարդկային մեխանիզմների ուսումնասիրությանը»՝ ոչ թե բնավորությունների, այլ խառնվածքների³: Մարդը այս դեպքում ուսումնասիրվում է շարժառիթ-ռեակցիա (стимул-реакция) սկզբունքով, մինչդեռ էքսպրեսիոնիստական գրականության մեջ մարդու ես-ի ակտիվացման պատճառով, պոզիտիվիստական այս խիստ մոդելը բարդանում է, և կարելի է տեսնել արդեն շարժառիթ-անհատ-ռեակցիա մոդելը: Վերջին մոդելը ենթադրում է, որ անհատի հոգեկան աշխարհն է (Ես-ը) դառնում հիմք արտաքին ազդակին հակադարձելու համար:

Շարժառիթ-ռեակցիա մոդելի պարագայում վեպի կառուցման ժամանակ շարակարգային բաղադրիչները կառուցվում են միանշանակ պատճառականության սկզբունքով, ապա երկրորդի դեպքում՝ ինդետերմինիզմի: Օրինակ, Կաֆկայի ստեղծագործություններում (պատմվածք, վեպեր) պատումը կառուցվում է պատճառի և հետևանքի խախտմամբ՝ հիմնականում պատումի մեջ պատճառի բացակայությամբ:

¹ Ebenda, S.73.

² Lämmert, Eberhard u.a. (Hrsg.) Romantheorie, S.109.

³ Золя, Эмиль. Тереза Ракен (Предисловие), М., изд. “Правда”, 1981 // http://lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola19_1.txt - 20.10.2013.

4. Այնչթայնի հոդվածում վերլուծական վեպերը հակադրվում են ոչ միայն միանշանակ պատճառականության հիման վրա կառուցված վեպերին, այլ նաև նկարագրականին («der deskriptive schildernde Roman»): «Նկարագրություններով արտացոլող վեպերի» հեղինակները ընթերցողին ներկայացնում են, թե ինչպիսին են «սեղանները, գիշերային սափորները, աղջիկները, աստիճանասանդուղքները, գիշերային զգեստները, կրծքերը և այլն»¹: Նման մարտավարությունը միայն ու միայն շատացնում է էնտրոպիան, ընթերցանությունը դարձնում ծանծրալի, քանի որ գրողը չի կիրառում դեավտոմատացվող հնարանքներ:

Եթե իրերի, երևույթների տեսիլքը էքսպրեսիոնիստական ասույթում միայն սեփական աշխարհագացողության բաղադրիչ է, ապա ռուս ֆորմալիստ Վիկտոր Եկովսկու համար իրերի տեսիլքը ընդհանրապես արվեստի էության, նրա մոդելավորման սկզբունք է դառնում: Նա իր «Արվեստը իբրև հնարանք» (1917) հոդվածում նկատում է, որ արվեստի էությունը ընդհանրապես նկարագրությունից ազատ պետք է լինի. «Արվեստի նպատակը, - գրում է Վ.Եկովսկին, - տալ իրի զգայելը, իբրև տեսիլք, այլ ոչ իբրև ծանաչում. արվեստի հնարանքը իրերի «օտարման» հնարանքն է և բարդացված ձևի հնարանքը, ... արվեստը իրի կառուցման (կայացման) վերապրման հնարանքն է, իսկ սարքվածը արվեստում կարևոր չէ»²: Ինչպես նկատում ենք, եթե արվեստագետը հետևի Եկովսկու դրույթներին, ապա նրա գեղարվեստական աշխարհում գերակշռողը պետք է դառնա շարժառիթ-անհատ-ռեակցիա մոդելը:

Ինչպես նկատում ենք, Վ.Եկովսկին արվեստի կայացման գործում մեծ տեղ է հատկացնում հնարանքին. հեղինակը հնարավորինս պետք է դեավտոմատացնի իր պատումը, որ տեքստն ընթերցողին բացվի «անսպասելի» տեսանկյունից: Եթե 4.Այնչթայնը կարևորում է վեպում շարժումը, Վ.Եկովսկին՝ հնարանքը (ավտոմատացում/դեավտոմատացում), ապա Գոտֆրիդ Բենը, խոսելով իր նովելների մասին, նրան զարմացնում է ոչ թե բառի «նկարագրող բնույթը» (beschreibender Charakter), այլ նրա «ասոցիատիվ մոտիվը» (assoziatives Motiv): Ինչպես նկատում ենք, Գ.Բենը այստեղ խոսում է բառի (նաև լեզվի) սերող (գեներատիվ) բնույթի, գործառույթի մասին: Այս դիտարկումը հիմնավոր է, քանի որ բառերի համաբանական կապի հիման վրա իմաստի սերումը տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ բառը դրվում է խոսքի, շարակարգի, պատումի մեջ (նովելներ, պատմվածք և այլն):

¹ Lämmert, Eberhard u.a. (Hrsg.) Romantheorie, S.110.

² “Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, <...> искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно.” (Шкловский, Виктор. Искусство как прием // <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> - 20.10.2013)

Այս գործընթացից հետո Գ.Բենը «զգում է ամբողջապես օբյեկտիվորեն բառի՝ տրամաբանական հասկացության հատկանիշը իբրև (իրականության) հատում խտացված աղետների միջոցով»¹: Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ բառը Բենի համար դառնում է տրամաբանական «գործիք», որով նկարագրում է, «հատում» է իրականությունը՝ տեսնելով «խտացված աղետների» շնորհիվ: Հետաքրքրական է Բենի հետագա միտքը, որ պատումների մեջ նա «տեսնում է ոչ թե անհատին, այլ միայն Ես-ը, ոչ թե իրադարձությունները, այլ միայն կեցությունը, քանի որ չեմ ծանաչում արվեստը, հավատքը, գիտությունը, միջը, այլ միայն գիտակցումը...»²: Ինչպես նկատելի է, Բենը փորձում է իր նկարագրածում տեսնել ոչ թե մասնավորը (անհատ), իրադարձությունները (մակերեսայինը), այլ խորքայինը՝ Ես-ը, կեցությունը: Իսկ տեքստերի մոդելավորման գործում Բենը մեծ տեղ է տալիս գիտակցմանը (Bewußtheit), որի «գործիքներն» են բառերը:

Լեզվի խնդիրը դիտարկում է նաև Կարլո Միրենդորֆը իր «խոսքարվեստ. պատմվածքից վեպին» (Wortkunst / Von der Novelle zum Roman 1919) հոդվածում: Ըստ նրա՝ էքսպրեսիոնիստների նպատակն էր «լեզու ստեղծել, լեզվի բառապաշարը ստեղծագործաբար հարստացնել» (eine Sprache schaffen« einen Sprachschatz schöpferisch erneuen)³: Այս գործընթացին խանգարում է զանգվածային մամուլը, բայց «առողջարար դիետաների» շնորհիվ «դանդաղորեն գալիս է ուժը»: Այդ «ուժը» սկզբնական շրջանում երևան է գալիս փոքր ժանրում (նորավեպ, պատմվածք): Փոքր ժանրերին, ըստ Միրենդորֆի հաջողվում է իրականացնել «էքսպրեսիոնիզմի ակադեմիական տեսությունը», այն է՝ «ստեղծագործել տեսիլքային» (visionär schaffen)⁴:

Այս խնդիրը լուծվում է փոքր ժանրի շրջանակներում լեզվի ծիշտ կառավարման շնորհիվ, երբ պատմվածքը «աշխարհում ցանկացած իր ֆիքսվում է», լուծվում է «դետալի անվանման խնդիրը»⁵: Արիենդորֆի դիտարկումները հիմնավորված են, քանի որ Ֆրանկի, Դյոբլինի, Շտերն-հայմի, Էդմիտի և Կաֆկայի փոքր արձակը դրա լավագույն վկայությունն է:

Անցումը փոքր ժանրից մեծի՝ Միրենդորֆը համարում է կարելի, քանի որ «գործիքը հարթեցված է» (das Werkzeug geschliffen ist), խոսքը

¹ Benn, Gottfried. Schöpferische Konfession, S. 194 // Theorie des Expressionismus.

² Ebenda, S. 194.

³ Mierendorff, Carlo. Wortkunst / Von der Novelle zum Roman, S. 194 // Theorie des Expressionismus.

⁴ Ebenda, S. 195.

⁵ Ebenda, S. 195.

լեզվի մասին է¹: Առաջին խնդիրը լուծելուց հետո՝ Միրենդորֆը առաջարկում է անցնել «իսկական ստեղծագործություններին»՝ վեպերին՝ մեծ ժանրով ստեղծագործելու համար: Եվ սերունդները վեպի հիման վրա պետք է ապացուցեն իրենց կարողությունները: Միրենդորֆը ասելիքը փաստարկում է նրանով, որ փոքր ժանրը «չունի այն արժեքը» և «առաջնայնությունը տրված է վեպին»²: Ասել, որ փոքր ժանրը իրեն սպառել է, կարծում ենք հիմնավորված չէ, բայց այն փաստը, որ 1920-ականներին տեղի է ունենում ժանրային տեղաշարժ և վեպը դառնում է կենտրոնական ժանրերից մեկը, դա անհերքելի փաստ է: Ասվածի վառ ապացույցներն են «Նոր օբյեկտիվության» համատեքստում գրված Ա. Դյուբլինի, Է. Բեստների, Ի. Բոյնի, Յ. Ֆալլադայի, Վիկի Բաումի վեպերը:

Վերը նկարագրվածից հստակ երևում է, որ էքսպրեսիոնիզմը դրսևորվել է արվեստի և գրականության տարբեր տեսակներում, գրական սեռերում, ժանրերում և բազմաթիվ պոետիկաների նկարագրություններ է տալիս: Սա ինքնին վկայում է, որ էքսպրեսիոնիզմը «բազմադեմ» է և ոչ թե «միադեմ»: Իվան Գուլլը իր «էքսպրեսիոնիզմը մեռնում է» հոդվածում գրում է, որ էքսպրեսիոնիզմը «ոչ թե գեղարվեստական ձև է, այլ համոզմունքի անվանում: Ավելի շուտ աշխարհայացքի իմաստ, քան գեղարվեստական պահանջարկի օբյեկտ»³: Հենց այս համոզմունքի առկայությունն էլ ապահովվում է «իզմի» տակ հավաքվածների անկրկնելիությունը, յուրօրինակությունը⁴: Կենտրոնական թելադրող անձի և էպիգոնների (կենտրոն//ծայրամաս) բացակայությունը ապահովում են նրանց «ես»-ը, «դեմքը» չկորցնելու հիմքերը: էքսպրեսիոնիստների անկրկնելիության մասին կարդում ենք Կուրտ Պինտոուսի հանրահայտ «Քառասուն տարի անց» (“Nach 40 Jahren”) հոդվածում⁵, որ «1910-1922 թթ. Պրահայի, Բեռլինի, Սյունխեմի, Վիեննայի, Լայպցիգի և շատ գերմա-

¹ Սակայն նկատենք, որ բացատրել վեպի «ակտիվանալու» պահը միայն լեզվի պատրաստ լինելով, կարծում ենք ճիշտ չէ. քանի որ ինքը լեզուն չի «մտածում»: Մենք նրա միջոցով ենք մտածում, ուստի լեզուն պարզապես գործիք է (Կարլ Բյուլլեր) և ոչ ավելին: Վերագրել լեզվին «մտածելու» ունակություն, նշանակում է ընկալել նման արտահայտությունը իբրև մի գեղեցիկ մետաֆոր և ոչ ավելին:

² Mierendorff, Carlo. Wortkunst / Von der Novelle zum Roman, S. 195 // Theorie des Expressionismus.

³ Goll, Iwan. Der Expressionismus stirbt, S. 226 // Theorie des Expressionismus (Hrsg. Von Otto F. Best), Stuttgart, Reclam Verlag [1976] 2007.

⁴ Այս խնդրի մասին տե՛ս Пестова, Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести (2-ое изд., доп. и исправл.), Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург, 2002, с. 14-19.

⁵ Կուրտ Պինտոուսի մասին իբրև էքսպրեսիոնիզմի ժամանակակից և մեկնաբանող տե՛ս Behrs, Jan. Zwischen Subjekt und Objekt der Literaturwissenschaft: Kurt Pinthus als Zeitzeuge, S. 133-145 // Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 2/ 2011, Jg. 58, V&R Unipress, Göttingen / http://www.v-r.de/de/magazine_edition-0-0/mitteilungen_des_dt_germanistenverbandes_2011_jg_58_hcft_02-1009324/-20.10.2013.

նական հողերում, չնայած համոզմունքների, նպատակների և ինքնարտահայտման ձևերի, զգում էինք մեզ իբրև մեկ միասնականություն, ընդհանրություն, ընկերակցություն, որը պայքարում էր մեռնող փթած անցյալի և ապագային խանգարող ավանդույթի դեմ»¹: Երիտասարդ այս ստեղծագործողները գեներացնում էին իրենց «ասելիքը» կորպորատիվ համագործակցության համատեքստում (խմբեր, տպագրության օրգան, ցուցահանդեսներ և այլն)²: Այս ստեղծագործողների սերնդին միմյանց էր կապում ընդհանուր գաղափարները, արժեքները, զգացողությունները: Նկատենք, որ տարիներ անց Գոտֆրիդ Բենը նույնպես, ինչպես ժամանակագրորեն էքսպրեսիոնիստներին մոտ եղածները, էքսպրեսիոնիզմը համարում է հոգեվիճակ: Դրա մասին է վկայում Գ.Բենի էքսպրեսիոնիզմի գրական ժառանգությանը տրված «էքսպրեսիոնիստական տասնամյակ» արտահայտությունը³:

Նկատենք՝ էքսպրեսիոնիստական հոգեվիճակից ծնված հոգևոր արտադրանքը դուրս է բերում գերմանական մշակույթը, գրականությունը ամբողջովին նոր հարթության վրա: Կարելի է տեսնել որակական թռիչք՝ ազգայինից «վերազգայինի»⁴: Էքսպրեսիոնիստական խոսույթը ամբողջովին հակադրվում է ազգային, ազգայնական խոսույթին: Հենց սա է պատճառը, որ 1933 թ. աուտոդաֆի ժամանակ մացիստների հիմնական թիրախներից է դառնում էքսպրեսիոնիստական գրականությունը: Բայց պարբերական մամուլի առատության դեմ, ինչպես դիպուկ նկատում է Ն.Վ.Պեստովան, մացիստների խարույկները չբավականացրին⁵:

Այստեղ հարկ ենք համարում անդրադառնալ էքսպրեսիոնիզմի համատեքստում ստեղծագործող անհատի դերին, գործառնությանը, որը հնարավորություն կտա էքսպրեսիոնիստական գրականության վերազգային արժեքների կերտման, ծանապարհի վրա դուրս գալու երևույթը հասկանալու համար:

¹ Пинтус, Курт. Сорок лет спустя (пер. Татьяны Басковой), с. 268 // Иностранная литература, 2011, N 4, с. 268.

² St'U Пестова, Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма, сс. 144-196, ինչպես նաև Raabe, Paul. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache. 1910-1921, Stuttgart: Metzlerische Verlag, 1964.

³ St'U Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. von den Wegbereitern bis zum Dada / eingel. G. Benn (Hrsg. von Max Niedermeyer), Wiesbaden: Limes Verlag, 1955.

⁴ Այս խնդրի մասին տես Edschmid, Kasimir. Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart (Die Situation der deutschen Dichtung), Berlin, Paul Cassirer Verlag, 1920 / <http://www.gutenberg.org/files/35826/35826-h/35826-h.htm#chapter-page-129-23.10.2013>.

⁵ Пестова, Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести (2-ое изд., доп. и исправл.), Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург, 2002, с. 13.

«Մարդկության մթնշաղ. երիտասարդ բանաստեղծության սիմֆոնիան» («Mensch-heitdämmerung. Symphonie jungster Dichtung», 1920) ժողովածուում տեղ գտած Կուրտ Պիմտուսի խոսքերը հնարավորություն են տալիս հասկանալու էքսպրեսիոնիստ-արվեստագետի գործառույթը. «Զգացմունքի, աշխարհայացքի, արտահայտության, ձևի ինտենսիֆիկացում, ծայրահեղացում: Այս ինտենսիֆիկացումը, այս ծայրահեղացումը ստիպում են բանաստեղծին նորից պայքարել ավարտին հասնող մարդկության ժամանակաշրջանի դեմ և մեծ սպասումներով պատրաստել ու նպաստել նոր, էլ ավելի լավ մարդկությանը»¹: Եթե էքսպրեսիոնիստների՝ աշխարհը վերափոխելու գործում պայքարը արդյունք չի տալիս, ապա գեղարվեստի և գրական խոսույթում նրանց հաջողվում է «անհատականացման ծայրահեղացումով հասցնել օբյեկտիվիզմի»²: Այս գործընթացը կարելի է տեսնել դրեզդենյան «Կամուրջ» («Brücke») խմբի հայեցակարգի օրինակի հիման վրա. «Ես-ը ստեղծում է աշխարհը», իսկ «աշխարհը ես եմ» («Das Ich schafft die Welt» // «Die Welt bin ich»)³: Նույն միտքը կարելի է տեսնել նաև Վալտեր Ռայների «Նոր աշխարհ» (Die neue Welt, 1919) հոդվածում, որտեղ հեղինակը կոչ է անում աշխարհին նայել ոչ «չափից դուրս հոգնած աչքով», «Արթնանալ: Փակել աչքերը և նայել: Աշխարհը կայանում է»⁴:

Այս սկզբունքն ինքնին ենթադրում է, որ ստեղծագործության մեկնակետը անհատն է, անհատի երևակայական աշխարհը, և ոչ թե իրականությունը: Ասվածից բխում է, որ մմանակումը (միմեսիսը) կարևոր չէ էքսպրեսիոնիստական գրականության մեջ⁵:

Ի դեպ, այս զգացմունքի ծայրահեղության նկատմամբ միանշանակ չէ եղել վերաբերմունքը: Օրինակ՝ Վ.Բենիամինը (Բ.Բրեխտի ազդեցության տակ գտնվելիս) Ալֆրեդ Լիխտենշթայնի բանաստեղծությունների մասին խոսելիս էքսպրեսիոնիստների «էքսցենտրիզմը համարում է մեծ քաղաքում զվարճանալու միջոց»⁶:

¹ Սեքսերումը ըստ՝ Meid, Volker. Metzler Literatur Chronik: Werke deutschsprachiger Autoren, Stuttgart: Weimar: Metzler 1993, S. 536.

² Лукач, Георг. "Величие и падение" экспрессионизма, с. 15-16 // Литературный критик, 1933, N 2 / <http://mesotes.narod.ru/lukacs/expressionism.htm> - 20.10.2013.

³ Die Maler der "Brücke": Sammlung Hermann Gerlinger (Hrsg. Spielmann Heinz), Stuttgart, Daco-Verlag, 1995, S. 11.

⁴ Schrei in die Welt: Expressionismus in Dresden (Hrsg. von P. Ludewig), 1. Auflage, Berlin: Morgen Verlag, 1988, S. 47.49.

⁵ Տե՛ս էլզա Լասկեր-Շյուլերի «Լիներ սիրտս առողջ. Կինեմատոգրաֆիկը» պատմվածքը (Ласкер-Шюлер, Эльза. Будь мое сердце здоровым. Кинематографическое (пер. Евгения Воропаева) / Иностранная литература, 2011, N 4, с. 181-185.

⁶ Беньямин, Вальтер. Маски времени. Эссе о культуре и литературе, СПб, изд. Symposium, 2004, с. 381.

Ինչպես ֆուտուրիզմը, այնպես էլ էքսպրեսիոնիզմը քննադատվել է Ալֆրեդ Դյորլինի «Ստեղծագործող անհատների ազատության մասին» (“Von Freiheit des Dichter-menschen”, 1918) հոդվածում: Ըստ Դյորլինի՝ էքսպրեսիոնիզմը՝ իրեն ուղղություն, «համարձակորեն վաճառքի է հանում երկար մնացած ապրանք»: Իրեն բացասական կոդ է նշում «ուղղության միակողմանիությունը, մենախոսելու մանիան» (“Einseitigkeit, Monomanie der Bewegung”), «զանգվածային լինելը, զանգվածներին հանդես գալը» (“Eine Massenerscheinung, Erscheinung an Massen”): Ինչպես նկատում ենք, այս պնդումները հիմնավորված չեն: Ա. Դյորլինի դատողություններում նկատելի է էքսպրեսիոնիստական գրականության նկատմամբ ընդգծված սուբյեկտիվություն, զգայական վերաբերմունք, հեգնանք. «Բուժման գործընթաց, որը տանում է նոր առողջության: Կան դեռ առողջներ: Աժման գործընթաց: Կապ չունի հասունների հետ: Համաճարակ: Չնայած որոշ մարդիկ ջրծաղիկից հեռու են»¹: Մեջբերվածից հստակ նկատում ենք, որ Դյորլինի էքսպրեսիոնիստական գրականության մեջ դուր չէր գալիս «հիվանդ» տարրերը, չէր համարում հասուն գրականություն:

Այժմ համառոտ անդրադառնանք էքսպրեսիոնիզմի «վերջի» պատճառներին: Հենց սկզբից նկատենք, որ այդ կարծիքները բազմազան են, իրարամերձ և երբեմն էլ՝ մեկը մյուսին լրացնող:

Ի՞նչ էին կարծում էքսպրեսիոնիզմի «վերջի» մասին ժամանակակիցները:

Հետաքրքրական է, որ էքսպրեսիոնիզմի առաջին իսկ տեսարաններից, վերլուծողներից Կազիմիր Էդշմիտը Էդշմիտը «Երկգլխանի Նիմֆան» (“Die doppelköpfige Nymphe”) աշխատության մեջ խոսում է էքսպրեսիոնիզմի մշակութային (արվեստ-գեղանկարչություն) դաշտից արտամղվելու մասին, քանի որ արդեն իրեն սպառել էր²: Նույն կարծիքը ինչեցնում է նաև արվեստագետ Վիլհելմ Վորրինգերը՝ 1919-ին հայտարարելով «էքսպրեսիոնիզմի ձգնաժամի և վերջի մասին»: Այս կարծիքին էին միացել նաև բազմաթիվ արվեստագետներ: Նույն թվականին նաև բեռլինյան դադաիստներն են ազդարարում էքսպրեսիոնիզմի մահվան մասին³: Վիլհելմ Հաուզենշթայնը էլ իր «Ի՞նչ է էքսպրեսիոնիզմը» (1919) հոդվածում էքսպրեսիոնիզմի «մահվան» պատճառ է համարում էքսպրեսիոնիզմի

¹ Döblin, Alfred. Von der Freiheit eines Dichtermenschen, S. 29 // Döblin, Alfred. Aufsätze zur Literatur, Walter-Verlag, Olten und Freiburg in Breisgau, 1963.

² Edschmid, Kasimir. Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart, Berlin, Paul Cassirer Verlag, 1920 / <http://www.gutenberg.org/files/35826/35826-h/35826-h.htm#chapter-page-129-23.10.2013>.

³ Фогт, Пауль. Экспрессионизм: немецкая живопись в период между 1905 и 1920 гг., изд. "Дюмон" Кельн, 1992, с. 9.

անհստակությունը, քանի որ նա ներառում էր աններառելին: Հաուզենշթայնի խոսքերով՝ «էքսպրեսիոնիզմը ընդգրկում էր տիեզերքը: Ուզում էր գրկել Աստծուն և երկինքը»¹: Կարծում ենք, որ էքսպրեսիոնիզմի ավարտը կապված էր ոչ այնքան իր անծայրածիրության, որքան սոցիալաքաղաքական շարժառիթներով:

Առավել մանրամասներ է փոխանցում էքսպրեսիոնիզմի «վերջի» մասին էքսպրեսիոնիստների ժամանակակից Կուրտ Պինտուաը: Նրանց պառակտումը տեղի է ունենում քաղաքական, կրոնական մղումներից, պատճառից: Նրանցից մի մասը վերադառնում է ավանդական պատումի ձևերին (կամ ժողովրդական, կամ դասական), քանի որ «1920 թ. հետո էքսպրեսիոնիզմը մեծ ազդեցություն չունեւր..., բացի այդ՝ ազդեցություն ունեցան արագ թափ հավաքող աջ և ձախ կուսակցությունները»²: Դրանց մեջ ամենահետևողականը էմիլ Նոլդեն էր, որ մինչև վերջ մնում է էքսպրեսիոնիզմին հարազատ³: «Աջ» և «ձախ» կուսակցությունների ակտիվացման արդյունքում շատ «ձախ» էքսպրեսիոնիստներ հեշտորեն վերածվում են «ձախ» կոմունիստների (Յո.Բեխեր, Բ.Բրեխտ, Լ.Ռուբիներ, Ֆ.Վոլֆ և այլն): Անգամ «ձախ» էքսպրեսիոնիստներից Գ.Բենը և Կ.Էդշմիտը որոշ ժամանակ հարում են «ձախ» ազգայնականների՝ Նացիստներին, իսկ Հանս Յորստն իր Նացիստական կողմնորոշման մեջ մնում է անփոփոխ:

Քաղաքագիտական լեզվով է մեկնաբանում էքսպրեսիոնիզմի «մահը» շարժման ժամանակակից Ֆրանկ Թիսը իր «էքսպրեսիոնիզմի ավարտը» (*“Das Ende des Expressionismus”*, 1926) հոդվածում. «Կան շարժումներ, որոնք մեռնում են: Կան շարժումներ, որոնք ձևափոխվում են: ...Էքսպրեսիոնիզմը արվեստում և գրականության մեջ երևույթ էր, որը կերպարանափոխվում է...: Էքսպրեսիոնիզմը արվեստում և գրականության մեջ չկարողացավ կերպարանափոխվել, որովհետև նրա էությանը հակասում էր: ... Վերջապես ի՞նչ էր էքսպրեսիոնիզմը, երբ այն կայացավ: Ընդդիմություն: Էքսպրեսիոնիզմի անվիճելի արժեքը նրա ընդդիմադիր լինելու մեջ է, և նա կարողացավ այնքան ժամանակ մշակութային արժեք մնալ, որքան կարողացավ ընդդիմադիր մնալ: Այն պահից, երբ անցավ իշխանության, դարձավ իշխող և հայտնվեց ընդդիմադիր կուսակցության վտանգավոր իրավիճակում, որը պետք է իր

¹ Pörtner, Paul. *Literatur-Revolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme*, Darmstadt, Luechterhand, 1961, B. II, S. 308.

² Пинтус, Курт. *Сорок лет спустя* (пер. Татьяны Басковой), с. 268 // *Иностранная литература*, 2011, N 4, с. 272.

³ Фогт, Пауль. *Экспрессионизм: немецкая живопись в период между 1905 и 1920 гг.*, изд. "Дюмон" Кельн, 1992, с. 123.

ծրագրով ղեկավարեր պետությունը: Երևաց, ինչպես նաև բանիմաց արվեստագետները վաղուց գիտեին, որ էքսպրեսիոնիստական ծրագրով արվեստը հնարավոր չէր ղեկավարել: Պետք էր կամ «նոր կողմնորոշում» որդեգրել, կամ հրաժարվել»¹: Ինչպես նկատում ենք, մետաֆորիկ այս մեկնաբանությունը գեղեցիկ է, որոշ չափով հիմնավորված: Բայց պետք է նկատել, որ էքսպրեսիոնիզմը չուներ տոտալ ծրագիր. նա բազմադեմ էր, անորսալի էր, ուստի էքսպրեսիոնիզմը չուներ «կենտրոն», որտեղից կարող էր գալ հրաժարականը կամ ստանալ «նոր կողմնորոշում»: Կարծում ենք՝ էքսպրեսիոնիզմի «ավարտը» ավելի հիմնավոր է, եթե բացատրում ենք պատմա-քաղաքական համատեքստի փոփոխությունը:

Հետաքրքիր կարծիք է արտահայտում էքսպրեսիոնիզմի ավարտի մասին նաև Պաուլ Ֆոգտը, որ էքսպրեսիոնիստները «միաժամանակ և՛ նորարարներ էին, և՛ ավարտողներ, բոլորողներ»²: Ըստ Պաուլ Ֆոգտի՝ էքսպրեսիոնիզմի ավարտը պայմանավորված էր Առաջին աշխարհամարտով³, որից հետո էքսպրեսիոնիստական ասեղիքը կորցնում է իր անմիջական վերապրումը:

Ռուս տեսաբան Ն.Վ. Պետսովան էքսպրեսիոնիզմի ավարտը կապում է հենց «աղբյուրի», մարդկային ռեսուրսների ոչնչացման հետ⁴: Անշուշտ, շատ էքսպրեսիոնիստներ են զոհվում Առաջին աշխարհամարտի դաշտում (Ալֆրեդ Լիխտենշթայն, Էռնստ Վիլիեմ Լոց, Էրնստ Նուտդեր, Ավգուստ Ծրամ): Գեորգ Թրակլը Գրոդեկի ծակատամարտից հետո ինքնասպան է լինում, Լյուդվիգ Ռոփիները 1920 թ. մահանում է հետպատերազմյան ժամանակահատվածում բռնկված հարբուխի համաճարակից: Բայց էքսպրեսիոնիզմի վերացումը կապել միայն մարդկային ռեսուրսների ֆիզիկական ոչնչացման հետ, կարծում ենք, հիմնավորված չէ:

Էքսպրեսիոնիզմը սկսում է «մահանալ» Վայմարյան Հանրապետության տարիներին: Գեղանկարչության ասույթում բուն էքսպրեսիոնիզմը ձևափոխվում է: Ապաստցիալականացված թեմատիկային (վաղ էքսպրեսիոնիզմ) գալիս է փոխարինելու «էքսպրեսիվ ռեալիզմը»՝ վերիզմը (Grosz, Dix)՝ Վայմարյան Հանրապետության հասարակության բարքե-

¹ Սեքերումը ըստ Հելմուտ Կոոփմանի՝ Koopmann, Helmut. Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920: eine Einführung, Darmstadt. Wiss. Buchges., 1997, S. 130. Ֆրանկ Թիսի հոդվածը տե՛ս Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung (Hrsg. von Paul Raabe), München, 1965, S. 211.

² Фогт, Пауль. Экспрессионизм: немецкая живопись в период между 1905 и 1920 гг., с. 123.

³ «Պատմական դժբախտությունների դաժանությունը մաշեցնում է էքսպրեսիոնիստական հույզերը մինչև գեղագիտական բանաձևի մակարդակի» (Фогт, Пауль. Экспрессионизм: немецкая живопись в период между 1905 и 1920 гг., с. 116.)

⁴ Пестова, Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести (2-ое изд., доп. и исправл.), Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург, 2002, с. 30.

րը քննադատող կտավներով: Նույն ժամանակ գրական ասույթում նկատելի են դառնում հասարակական արդի խնդիրների քննարկում-քննադատությունը (Դյոբլին, Քեստներ) և «կենտրոն է» գալիս «նոր օբյեկտիվությունը» էքսպրեսիոնիզմի փոխարեն:

1.2 էքսպրեսիոնիզմի «մահը» գիտական ասույթում

Ռուսական գիտական ասույթում կարելի է նկատել էքսպրեսիոնիզմի «սկզբի» և «ավարտի» մասին տարբեր մեկնաբանություններ¹: Հարկ ենք համարում որոշակի ծշգրտում անել²:

Ռուս գրականագետ Վ.Ս.Տոլմաչևը գրում է. «էքսպրեսիոնիզմը, ի դեպ, չէր հանձնվում. շարունակում էր նոր գաղափարներ արտադրել «մոգական ռեալիզմի», «նոր օբյեկտիվության» ձևով...»³: Ասվածը ենթադրում է, որ «մոգական ռեալիզմը» և «նոր օբյեկտիվությունը» էքսպրեսիոնիզմի վերափոխված ձևեր են⁴: Սա ոչ ծիշտ դատողություն է, քանի որ մոգական ռեալիզմը և նոր օբյեկտիվությունը մատնանշում են բոլորովին այլ իրողություններ:

«Մոգական ռեալիզմ» եզրույթը 1925 թ. առաջին անգամ օգտագործել է Ֆրանց Ռոն իր «Հետէքսպրեսիոնիզմ. մոգական ռեալիզմ»⁵ գրքում: Գեղանկարչության մեջ մոգական ռեալիստների արվեստի կենտրոնում փոքր մարդու աշխարհն ու միջավայրն է՝ անգարդ քաղաքային շենքերի, անկյունների և այլն⁶, իսկ նոր օբյեկտիվության մեջ արտացոլվում է (ժանաչելի, տարորոշված) քաղաքը: Այս համատեքստում ստեղծագործողները հրաժարվում էին հուզականությունից, զգացմունքայնությունից (Հանս, Հոխ, Օտտո Նագել, Ֆրանց Լենկ, Վիլիելմ Դրեսլեր, Բրիստիան Շատ)⁷:

¹ Ռուսական գիտական ասույթում էքսպրեսիոնիզմի ստերեոտիպային մեկնաբանության մասին տե՛ս նաև Пестова, Н.В. Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики (текст доклада) // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_eved.htm -20.10.2013.

² Այս ենթագլխում մենք անդրադառնում ենք մի քանի մեզ համար կարևոր խնդիրներին և չենք հավակնում ամբողջական քննության: Դա առանձին քննության առարկա է:

³ Толмачёв, Василий Михайлович. Экспрессионизм: конец фаустовского человека, с. 400 // Энциклопедия экспрессионизма.

⁴ Ի դեպ, այս երկու երևույթները նույնացնում է նաև Գ.Ներոշիվինը Недошивин Г. Проблема экспрессионизма, с. 12 // Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство; Сборник статей (Отв. ред. Б.И. Зингерман), М., изд. "Наука", 1966)

⁵ St'ru Roh, Franz. Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1925.

⁶ Richter, Horst. Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, S. 150.

⁷ Ebenda, S. 149

Գրական ասույթում «մոգական ռեալիզմ» հասկացությունը մատնանշում է լատինա-ամերիկյան գրական հոսանքը (Ա.Կարպենտիեր, «Երկրային թագավորություն», Մ.Ա.Աստուրիաս, «Մայիսյան մարդիկ»): Եզրույթը շրջանառության մեջ է դնում 1948 թ. վենեսուելացի գրող, քննադատ Ա.Ուսլար-Պիետրին:

Ինչ վերաբերում է էքսպրեսիոնիզմի «սկզբին» և «վերջին», ապա, ըստ ռուս գիտնական Վ.Ս. Տուրչինի, «ոչ ոք չգիտի՝ երբ է սկսվել էքսպրեսիոնիզմը և ավարտվել՝ է արդյոք այժմ»¹: Ռուս գիտնականը կարծում է, որ էքսպրեսիոնիզմի արմատները հասնում են նեոլիթ, տեսանելի են հունական արխայիկ շրջանում, միջնադարում, բարոկկոյում և ռոմանտիզմում: Իսկ ըստ ռեալ պատմության՝ Տուրչինը գտնում է, որ էքսպրեսիոնիզմը «իբրև նոր ուղղություն հաստնանում է 19-20 դդ. միջակայքում և իր առաջին կոնկրետ գործողությունները ձեռնարկում է Գերմանիայում»²: Այսպիսի էքսպրեսիոնիզմի ժամանակագրական ընկալման «լայնությունը» կարծում ենք ոչ այնքան ընդունելի է:

«Իզմերի» նկարագրության ժամանակի ընդլայնված մեկնաբանությունը քառասյին իրավիժակ կարող է առաջացնել: Չպետք է շփոթել (էքսպրեսիոնիստական) աշխարհգացողությունը, «ներքին աշխարհի պրոյեկցիան»³ բուն էքսպրեսիոնիզմի հետ: Նման մեկնաբանության համար Տուրչինը, հավանաբար, հիմք է ընդունել Կ.Էդշմիտի 1917 թ. Բեռլինում կարդացած զեկուցման այն միտքը, թե «էքսպրեսիոնիզմը շատ նախորդներ է ունեցել ամբողջ աշխարհում և բոլոր ժամանակներում»^{4,5}: էքսպրեսիան տարբեր ժամանակներում՝ արվեստի պատմության մեջ տեսնելը մի բան է, իսկ ընդլայնված «իզմ» ներկայացնելը՝ մեկ այլ բան, որն ըստ էության ուներ ժամանակային տևողություն (մոտ 1910-1920 թթ.) ու աշխարհագրական հստակ տարածք (Գերմանիա, Ավստրիա (Ավստրո-Չունգարիա)):

1.3 էքսպրեսիոնիզմ// էքսպրեսիոնիստական և այլ հասկացությունների շփոթության մասին

էքսպրեսիոնիզմի «սկզբի» և «վերջի» մեկնաբանությունների տարածայնությունները կարելի է հարթել, եթե «իզմերը» դիտարկելու լի-

¹ Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда, М., Изд-во МГУ, 1993, с. 69.

² Там же, с. 69.

³ Рихар, Лионель. Экспрессионизм как художественное направление, с. 11 // Энциклопедия экспрессионизма

⁴ Эдшмид, Казимир. Экспрессионизм в поэзии, с. 304 // Называть вещи своими именами: Програмные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века.

⁵ Ի դեպ, Կ.Էդշմիտի այս միտքը Վ.Ս.Տուրչինը մեջբերում է իր մեկնաբանության մեջ տե՛ս Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда, с. 77):

նենք իբրև «գործիքներ» գրական գործընթացներում տեղի ունեցող միտումները տարանջատելու 20-րդ դարի բարդ, բազմադեմ գրական դաշտերում տեղի ունեցող պայքարը նկարագրելու համար: Այս առումով հետաքրքրական է էքսպրեսիոնիզմի լավագույն գիտականերից Թոմաս Անզի դատողությունն այս հարցի շուրջ. «էքսպրեսիոնիզմը գրականության պատմության կառույց է», որի միջոցով հնարավոր է դառնում անցյալի մշակութային սցենարները կապել իրար¹: Փաստորեն, Թոմաս Անզը առաջարկում է էքսպրեսիոնիզմը դիտարկել իբրև մետահասկացություն, ուսումնասիրողի համար «գործիք», որի համատեքստում կարող է քննվել գրական ասույթը:

Անգամ Թ.Անզը առաջարկում է «էքսպրեսիոնիստական մոդեռն» բառակապակցությունը, որով նկատի ունի «նախևառաջ 1920-ական թթ. գրական մոդեռնի գերմանալեզու երևույթը», իսկ «գրական մոդեռն» ասելով Թ.Անզը նկատի ունի «գեղագիտական մոդեռնի գրականությունը»: Իսկ «գրական մոդեռն» ասելով՝ մատնանշվում է «գրականությանը կից մյուս արվեստները»: Այլ խոսքերով՝ օգտագործում են սոցիալապատմական գիտությունների փոխառած հասկացությունը, որով նշանակվում է հասարակական մոդեռնիզացման՝ ևս մի ոլորտը՝ քաղաքակրթող մոդեռնը²: Ասվածից ենթադրվում է, որ գերմանալեզու միջավայրում «գեղագիտական մոդեռնի գրականությունը» հանդես է գալիս «էքսպրեսիվ» դիմակով: Էքսպրեսիվ դիմակով 1920-ականների գրականությունը կտրում է կապը 19-րդ դարի ավանդույթի, պահպանողական արժեքաբանական համակարգի հետ և օրինականացնում է ազատական (լիբերալ) ասույթը: Դրա լավագույն դրսևորումը, օրինակ, էրոտիկ ասույթի առկայությունն է էքսպրեսիոնիստ պոետների բանաստեղծություններում³, նոր անհատի և աշխարհի կերտումը, «խզումը հայրական ավանդույթի հետ»⁴, ազատական բարքերով քաղաքի (հիմնականում՝ Բեռլինի) նկարագրությունները էրիխ Բեստների, Ալֆրեդ Դյոբլինի, Իրմգարդ Բոյնի վեպերում:

¹ Anz, Thomas. Thesen zur expressionistischen Moderne, S. 329 // Literarische Moderne. Begriff und Phänomen (Hrsg. von Sabina Becker und Helmuth Kiesael, unter Mitarbeit von Robert Krause), Walter de Gruyter, Berlin. New York, 2007.

² Anz, Thomas. Thesen zur expressionistischen Moderne, S. 329 // Literarische Moderne. Begriff und Phänomen

³ St'u Eine Anthologie erotischer Gedichte des Expressionismus geordnet nach Positionen, Situationen, Körperteilen, Organen und Persionen. Erigierte und stark erweiterte Ausgabe, für jedermann besorgt von Hartmut Geerken. Riemerling bei München: Yedermann, 2003.

⁴ Hesse, Hermann. Die Weissen Blätter (1915), S. 501 // Hesse, Hermann. Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen (Hrsg. Volker Michels), 1. Auflage, Suhrkamp Verlag, Fr. am Main, 1975.

Փաստորեն, վերը ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ «էքսպրեսիոնիզմ» եզրույթը «գործիք» է գրականության պատմաբանների համար, որի միջոցով փորձ է արվում նկարագրել 1910-20-ական թթ. Գերմանիայում ստեղծված տեքստային կորպուսը: «էքսպրեսիոնիզմ» եզրույթը աշխատանքային միջավայր է ստեղծում գրականության պատմաբանի համար, որ այդ ժամանակաշրջանում ստեղծված բազմազան տեքստերում գրականագետը կարողանա գտնել տվյալ գրական ստեղծագործությունների էական գծերն ու առանձնահատկությունները (ինվարիանտ/վարիանտ): Ուստի, «էքսպրեսիոնիզմ» եզրույթը պայմանական ցուցիչ էր, որը մատնանշում է 1910-20 թթ. գերմանալեզու միջավայրում ստեղծված տեքստերը, իսկ էքսպրեսիոնիստական հարաբերական ածականը՝ այդ տեքստերում հանդիպող ընդհանուր տարրերի ցուցիչն է:

էքսպրեսիոնիստական տեքստերի թեմատիկ բազմազանությունը ցույց է տալիս, որ «էքսպրեսիոնիզմ» հասկացության տակ հավաքված տեքստերը խիստ բազմազան են, քանի որ գրական դաշտում հնարավոր չէ որոշել «կենտրոնն» ու «ծայրամասը», «իշխող» գրողին «իշխվողից»:

էքսպրեսիոնիստական գրականությունը հիմնականում ընտրում է «փոքր ժանրերը»՝ ընկալման ինտենսիվությունը ապահովելու համար: Ինչ վերաբերում է մեծ կտավի ստեղծագործություններին, ապա իբրև գերակա հատկանիշ է դիտվում շարժումը, դինամիկան, բայց այն ենթադրում է շարժում ոչ թե դեպի դուրս, այլ՝ դեպի ներս (մտքի, անհատի կայացում) (Կ.Այնշթայն): Վեպի կայացման գործում կարևորվում է ինտելեկտը, գրական երկերի շարժիչ ուժերից է դառնում սուբյեկտիվիզմը: էքսպրեսիոնիստական տեքստերում վառ արտահայտված սուբյեկտիվիզմը բարդացնում է պոզիտիվիստական տեսությամբ պայմանավորված շարժառիթ-ռեակցիա մոդելը (էքսպերիմենտալ վեպ)՝ այն վերածելով եռանդան փոխհարաբերության՝ շարժառիթ-անհատ-ռեակցիա: