

ДЕКІЛЬКА ДОЗВІЛЬНИХ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ПОГЛЯДАМИ ВІЛЬГЕЛЬМА ВОРРІНГЕРА, «БАШТОЮ ЕЙНШТЕЙНА» і «КАБІНЕТОМ ДОКТОРА КАЛІГАРІ»

Явище німецького експресіонізму (~1911–1924) вирізняє наявність чіткої теоретичної основи; здається, його представників — по-німецьки точних — цікавлять засадничі естетика й теорія мистецтва більшою мірою, ніж практичні літературно-драматургічна й версифікаційна продукція. Де віддзеркалено такі зацікавлення?

Насамперед, у формі маніфестів і теоретичних статей. Це звичайний піар-хід для незвичного мистецького явища, що претендує стати звичним. Про етичний експресіонізм написав Казимир Едшміт (Едуард Шмід, 1918); статті знаменитого Георга Кайзера («Формула драми», «Майбутня людина, або Поезія й енергія» та ін., 1917–1923), Пауля Корнфельда «Людина одухотворена й людина психологічна» (1918), узагальнення Херварда Вальдена (Георгія Левіна), зібрані у його книжках «Знання про мистецтво» / «Das Wissen um die Kunst» (1914), «Експресіонізм: переворот у мистецтві» / «Expressionismus: die Kunstwende» (1916), та інші саморефлексивні тексти (Іван Голль, Оскар Кокошка), більш-менш доступні в Мережі, вияскравлюють природу претензійних експресіоністичних зазіхань на окрему роль у сценаріях європейської культури.

Саме в історії культури німецький експресіонізм ту бажану ним роль відіграв: ствердився сам, спонукав до ствердження інших, «розповсюдив», «закарбував», презентував Георга Тракля й Франца Кафку, а спостережливий Стефан Цвейг трохи здивовано усвідомив «новий пафос» у літературі першої чверті ХХ ст.

Мистецтвознавець-інтуїтивіст, культурознавець і розумник Вільгельм Воррінгер (Worringer, 1881–1965) нічому не дивувався і владно пояснював розгубленим естетикам: естетична насолода є об'єктивованою самонасолодою, і оскільки людина насолоджується за допомогою творів мистецтва собою, отже, митець, — дій як заманеться, і буде іншим чутливцем щастя. Власне, саме він 1911 року дав назву «експресіонізм» («вираженість») творчості Сезанна, Матісса й Ван Гога, хоча зараз важко уявити щось більш протилежне імпресіоністичним («враженість») витівкам Сезанна,

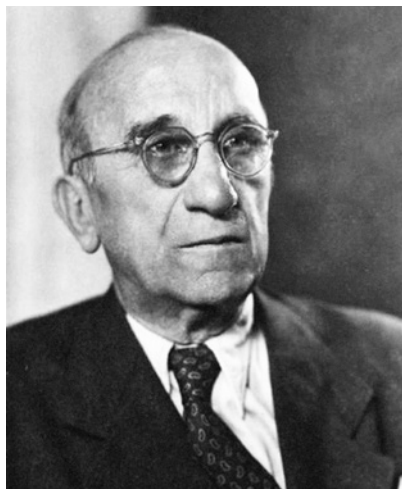
ніж експресіонізм. «У сучасному розумінні <...> термін експресіонізм був застосований 1912 року на виставці картин групи художників “Блакитний вершник”. Пізніше його було віднесено і до визначення творчості художників угруповання “Міст”» [1, с. 3].

Докторська дисертація 27-річного Воррінгера «Абстракція й очування» / «Abstraktion und Einfühlung» (захищена 1906-го, видана 1908-го) [2] стала маніфестом експресіонізму («спроба перенесення гуссерліанських ідей в галузь мистецтва» [3, с. 81]): не кілька сторіночок, як маніфести футуристів, а грубий волюм із безліччю дотепних спостережень про людину, яка опинилася перед твором мистецтва й не усвідомлює, що їй під час цього перебування із собою робити. Оскільки головне в мистецтві це абстрагування од візуальної дійсності й прагнення до суб'єктивізму й оригінальності, а, може, й думання, результат творчого акту митця стає рівноцінним дійсності, від якої абстрагується.

Захищена 1906 року, за чотири роки до появи першої абстрактної картини (акварель Василя Кандинського), дисертація Воррінгера могла послужити поштовхом, що скерував інтереси й увагу художників до проблем абстрагування як такого, що розумілося Воррінгером як абсолютна, принципова відмова од співвіднесеності творів мистецтва із дійсністю, тобто відмова од віддзеркалення дійсності. «Воррінгер дав ідейне, філософсько-ідеалістичне обґрунтування абстрактного мистецтва, можливість існування якого ще раніше була збагнута самими художниками <...> У практиці абстрактного мистецтва були використані основні положення цієї праці: повний відрив мистецтва од дійсності, відмова од загальноновживаних естетичних критеріїв оцінки тощо» [3, с. 82–83].

Ірина Кулікова наголошує, що саме з теорії Воррінгера починається прямий шлях до дегуманізації мистецтва [3, с. 87], який був завершений в спеціальному однойменному трактаті 1925 року Хосе Ортега-і-Гассетом (1883–1955) [4].

Ідеї Воррінгера — оскільки були свіжими, незаялженими, — одразу привернули увагу. Приміром, К. Едшміт, пишучи про поетичні аспекти «людини перед твором мистецтва», спирається на ідею Воррінгера про принцип суверенності, незалежності мистецтва од навколишнього середовища, що не було таким вже відкриттям. Але саме Воррінгер має на увазі не реальність як категорію філософську, а реальність справжню, тобто те, рух чого Андрей Бєлий (у «Платформі символізму 1907 року» [5, с. 191]) слідом за В'яч. Івановим (1908) [6, с. 553] назвав шляхом а *realibus ad realiora*, од реального до реальнішого, — тобто сучасний Воррінгеру світ стратифікованих суспільних станів (від інтелектуальної еліти до «четвёртого сословия»), що внаслідок викривлення естетичних і моральнісних норм не може адекватно оприятити



Вільгельм Воррінгер

об'єктивну картину світу, а відтак не вартий бути й об'єктом відтворення. У маніфесті Едшміта така реальність отримує назву міраж, видиво, у практиці мистецтва — спонукає митця до винайдення власної реальності, яка б не дуже суперечила тому, що «люди зазвичай бачать». Та й життєві цінності варто шукати подаві від дійсності, на шляху відмови від неї принаймні подумки. Чому навіть розумні люди надають перевагу контрастам?

Воррінгер вишукує зразки життєвого ідеалу в мистецьких формах минулого — готичних соборах, насамперед власне германських — Кельнському й Страсбурзькому, — з їхньою «вертикальною будовою», що перевищує всі уявлення (докосмічної ери) про висоту, в абсолютно чистій формі геть не карликових єгипетських пірамід; спираючись на поняття «художня воля» (Kunstwollen) Алоїза Рігля, він не лише вважає її рушійною силою художнього процесу, а й висуває тезу про її три типи: примітивний, класичний і східний. Зрозуміло, що готика отримує підвищену експресивність, прагнення до «духовного» й ірраціонального, фантастичність і неясність [7, с. 114–115]. Воррінгер намагається протягнути лінію формування готичних форм, що начебто підім'яли під себе європейський (насамперед італійський) Ренесанс, через бароко до сучасних йому залізобетонних конструкцій в архітектурі, й у такий спосіб обґрунтовує положення, що німецький експресіонізм початку ХХ ст. є ніщо інше, як продовження «готичної волі». Напевно, можна і так: усяк кулик до свого болота звик; Воррінгер (як невдовзі й Вельфлін [8]) вихваляє рідне німецьке.



Еріх Мендельсон

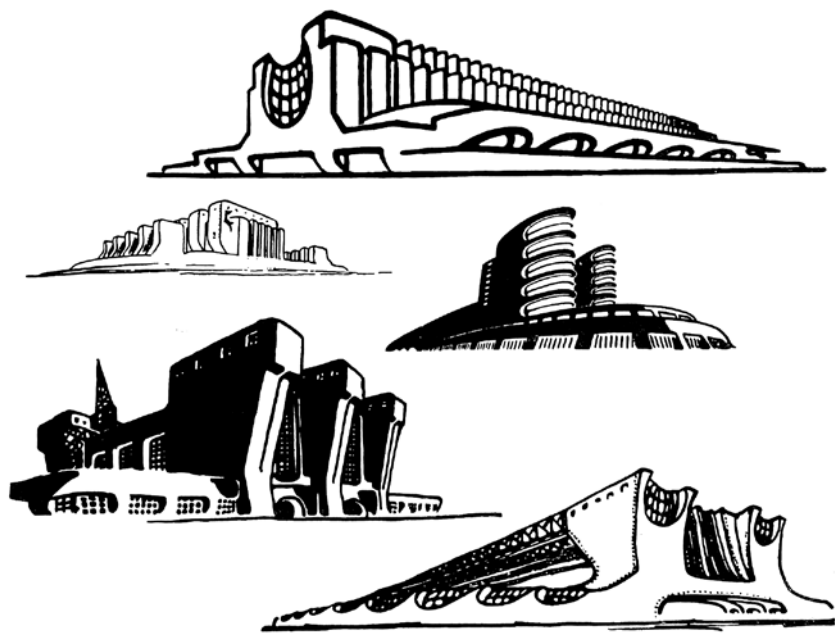
Одним із головних принципів експресіоністської поетики є те, що герой експресіоністів аж ніяк не є породженням «навколишнього середовища», не є результатом «віддзеркалення дійсності»; відтак він діє всупереч впливу довкілля, відповідно до внутрішнього заряду особистості, якщо ця особистість існує саме як особистість. Функція такого героя близька до зразків, про які писав Воррінгер: герой повинен активно закликати людство, що загрузло в болоті повсякденності і тихого бунту, до справжніх цінностей життя, віддзеркалення яких — у ньому самому. При цьому пафос творення це ще один функційний нерв експресіонізму, і тут суперечка: або перетворюєш себе, або — ідіот — прагнеш перетворити світ. Треба вибрати, але який же вибір існує там, де панує творчий порив з його виразними симптомами? Вибір між підпорядкуванням пропаганді і внутрішнім голосом.

На початку 1920-х, коли експресіонізм у писемній практиці Німеччини набував декоративних форм, тобто рухався до занепаду, якраз в архітектурі — а саме в творчості Еріха Мендельсона (1887–1953) — зазнав обсягово-просторового, візуально доти не баченого розквіту. «Створюються конструктивні рішення, що доводять наше почуття здивування їхньою технічною довершеністю до рівня естетичного захвату», — казав він, не надто перебільшуючи [9, с. 309].

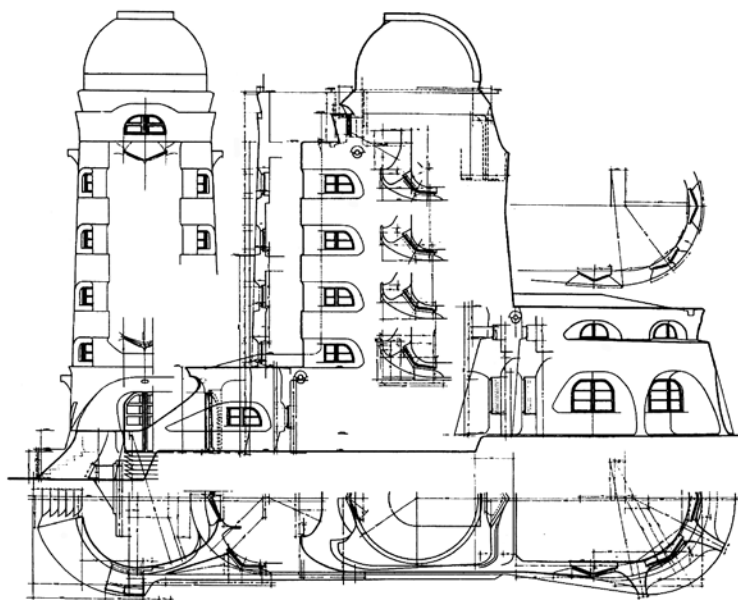
Хоча перші проекти Мендельсона з'явилися в пресі ще до Першої світової, широку популярність він набув ескізами промислових будівель, що вражали формологічними (й технічними) несподіванками. 1920-го Мендельсон

створює для Ейнштейна (який отримав асигнування на побудову астрофізичної лабораторії) поблизу Потсдама «Башту Ейнштейна» [10, с. 252–255] — споруду, далеку від звичних уявлень про архітектуру, а відтак про земне тяжіння, тобто самостійну не лише наукову, а й мистецьку дійсність, «паралельну» природі й таку, що довго, майже півстоліття, була символом пластичної свободи архітекторської творчості, як її дозволяє будівельний матеріал і конструкторські новації. Чи не з того здивування бере начало «органічна лінія» архітектури, що — як намагання в штучний спосіб, за допомогою залізобетону здійснити штучну подібність до природних форм — становить особливий тип фахового мислення і практичного втілення в зодчестві між двома світовими війнами?

Якщо внутрішня експресія художника, що її слідом за Воррінгером варто розглядати як свого роду інтенцію для унаявлення готичного духу і готичної форми в неготичну добу, спонукає Мендельсона до створення архітектурної форми, схильної до геть антиготичної плавності обсягів та елементів



Еріх Мендельсон. Замальовки абрисів промислових будівель, 1910-і



«Башта Ейнштейна», кресленик

декорування, але з готичним духом устрімлення вгору, то знятий образ цієї форми — виразний «експресивний» обрис — своєю чергою відсилає свідомість до композиційної побудови німецького експресіоністичного кінематографу. З одного боку, це фільми учня М. Райнгардта Ернеста Любича (1892–1947), який поряд із комічним кіно зробив мелодраматичні «Кармен», «Принцесу устриць» і розкішну «Мадам Дюбаррі» (1919). З іншого боку, це експресіонізм «Кабінету доктора Калігарі» за сценарієм К. Майєра і Г. Яновіца в режисурі Р. Віне (1920), який повністю заперечував натуралістично-мільну лінію Любича, був типово германським напрямом і будував фабулу на метафоричній гостроті готичного духу форми. З. Кракауер писав, що основна ідея цього фільму — обурення жорстокістю війни, протест проти влади, що її втілював доктор Калігарі (ім'я взяте з листування Стендаля) як директор божевілля, який гіпнотизує сомнамбулу Чезаре. Декоратори фільму — художники-експресіоністи із групи «Der Sturm» Герман Варм, Вальтер Пері і Вальтер Райман. «У тяжкі роки після розгрому Німеччини



«Башта Ейнштейна»,
астрофізична обсерваторія
в Науковому парку
імені Альберта Ейнштейна
на горі Телеграфенберг
в Потсдамі,
архітектор Е. Мендельсон,
1924.
Загальний вигляд (вгорі)
і макет (праворуч)





експресіонізм захлеснув берлінську вулицю, заповонив афіші, театр, кафе, магазини, вітрини, так само як кілька років по тому кубізм в Парижі» [11, с. 147] і як пару десятиліть тому — європейська сецесія. Але на відміну од сецесії, яка в кожній країні отримала своєрідність форм, експресіонізм був майже виключно германською, «територіально кастовою» моделлю втілення абстрактних ідеалів у матеріальній формі.

«Фільми повинні стати ожилими малюнками — проголосував тоді Герман Варм. — Це гасло — ключ до всієї естетики “Калігарі”. Все тут підпорядковано такому баченню світу, яке розщеплює перспективу, освітлення, форми, архітектуру. В цьому деформованому всесвіті жива людина ризикувала перетворитися на бездумну пляму. Аби усунути цю суперечність живої людини і фантастики розфарбованих полотен, акторів одягали в екстравагантні





Кадри з фільму «Кабінет доктора Калігарі» режисер Р. Віне, сценарій Г. Яновіца та К. Майера, 1920

костюми, вдавалися до підкресленого театрального гриму, змушували застигати в потворних і химерних позах. Так були створені вражаючі кадри <... > Тенденції стилю особливо проявляються в окремих фотокадрах фільму» [11, с. 147]. А хіба не ті ж самі зупинені *архітектурні кадри, архітектурні картини, рухомі вестити* фіксують не лише тенденції стилю, а й характер архітектурного обсягу, його якісну функційну істоту й чітко спрямовують творчу думку в річище однієї формологічної ідеї?

У випадку з німецьким експресіонізмом це був готичний художній світогляд, що йде від правил творчого етикету доби середньовіччя, що долає готику, але долає саме — готику, а не що-небудь інше, — засобами готичного ж духу. Цей дух готики, що його прокламував Воррінгер як всотану художником абстракцію, супроводжував «німецьке почуття форми» (яке намагався



чітко виявити Вельфлін) доти, доки яскравість, виразність сили, що несе смерть, не поступила місцем якщо не м'явим, то мирним стосункам світу і людини. — Коли на зміну «Втомленій смерті» Фріца Ланга, «Як Голем прийшов у світ» Пауля Вегенера, «Тіні» Артура Робінзона і «Кабінету воскових фігур» Пауля Лені (1924), що замикав коло фільмів німецького експресіонізму, прийшло «Небо над Берліном» Віма Вендерса (1987). Чи не те саме стверджував архітектор Мендельсон на початку 1920-х? «Коли руйнуються старі форми, вони тільки замінюються новими, які вже давно існували, але лише тепер отримують чітке вираження» [9, с. 306]. Тут головне слово — «чітке».

Здається, такого роду міжвидова мистецька компаративність у рамках однієї культурної доби може принести значний аналітичний результат, навіть якщо темі присвячено цікаві праці [1; 3]: кути погляду мають бути різними.

І на завершення — аби не перетворювати миттєві спостереження на науковий трактат — згадаю ще одну пам'ятку, яка зобов'язана появою німецькому експресіонізму: другий (після спаленого дерев'яного), залізобетонний Геганум (1923–1926) в Дорнасі архітектора й містика-езотерика Рудольфа Штайнера [12; 13], але це вже трохи інша історія й інший — вщент метафізичний, навіть містифікований (*mystification de fois*) кут зору.

Література

1. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. Москва, 1978.
2. Worringer W. Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie. 3., mit einen Anhang vermehrte Aufl. München, 1911.
3. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. Изд. 2-е, доп. Москва, 1980.
4. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Сост. В. Е. Багно; Пер. с исп. Москва, 1991. С. 218–260.
5. Андрей Белый. Между двух революций. Москва, 1990. С. 191.
6. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2.
7. Либман М. Я. Средние века и Ренессанс // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века — начало XX века: В 2 кн. Москва, 1969. Кн. 1.
8. Wölfflin H. Die Kunst Der Renaissance: Italien und Das Deutsche Formgefühl. München, 1931.



Гетеанум, центр антропософського руху, в Дорнасі, архітектор Р. Штайнер, 1923–1926.
Загальний вигляд

9. Мендельсон Э. Проблемы новой архитектуры // Мастера архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Под общ. ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова. Москва, 1972.
10. Уиттик А. Европейская архитектура XX века / Пер. с англ. Москва, 1960. Т. 1.
11. Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней / Пер. с фр. Москва, 1957.
12. Groher B., Plato B. von. Goetheanum. Reinach, 2003
13. Kiuntsli R., Stepanyuk A., Besaha I., Sobczak-Piąstka J. Metamorphosis of the Architectural Space of Goetheanum // Architectural Structure. 2020. № 10 (14). URL: https://www.mdpi.com/2076-3417/10/14/4700?fbclid=IwAR3JeH2_GR5_9iFXLVpN2nIVj9z-tHy64c-LyZzn1RAEyQfh-1NHqnXE0VE.