

Содержание

- [1 Германия](#)
 - [1.1 «Мост» и «Синий всадник»](#)
- [2 Австрия](#)
- [3 Бельгия](#)
- [4 Голландия](#)
- [5 Италия](#)
- [6 Испания](#)
- [7 Дания](#)

Экспрессионизм (от лат. *expressio* - выражение) — художественное направление в искусстве и литературе 1-й трети XX в. в Западной Европе (преимущественно в Германии и Австрии), отмеченное протестом против уродства цивилизации и выражением мистического ужаса перед хаосом бытия. Термин впервые употребил в печати в 1911 Г. Вальден - немецкий писатель, художественный критик, основатель журнала «Der Sturm».



Э. Кирхнер. «Потсдамская площадь в Берлине». 1914

Экспрессионизм возник как отклик на социальные и политические потрясения 1-й четверти XX в.; его представители выступали против мировой войны и социальных контрастов, против засилья вещей и подавленности личности социальным механизмом, обращались к теме революционного героизма. Кризис современного мироустройства представал в произведениях экспрессионизма одним из предвестий апокалиптической катастрофы, надвигающейся на природу и человечество. Социально-критический пафос отличает многие произведения экспрессионизма от кубизма, сюрреализма и других течений авангардизма; принцип всеохватывающей субъективной интерпретации действительности, возобладавший в экспрессионизме над миром первичных чувственных ощущений (составлявших первооснову художественного образа в импрессионизме), обусловил тяготение к иррациональности, обострённой эмоциональности и фантастическому гротеску. В центре художественной вселенной экспрессионизма - сердце человека, истерзанное бездушием современного мира, его контрастами живого и мёртвого, духа и плоти, «цивилизации» и «природы». Преображение действительности, к которому страстно призывали многие экспрессионисты, должно было

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные черты и великие мастера | 2

начаться с преобразования сознания человека; художественным следствием этого тезиса явилось уравнивание в правах внутреннего и внешнего: потрясённость героя, «ландшафт души» представлялись как потрясения и преобразования действительности. Экспрессионизм не предполагал изучения сложности жизненных процессов; многие произведения мыслились как воззвания; на первый план выдвигалась не «многоликая», полнокровная, воплощённая в осязательных образах картина реальности, а заострённое выражение важной для автора идеи, достигаемое путём преувеличений и условностей.

В изобразительном искусстве экспрессионизм развивался преимущественно в Германии и Австрии. Представители экспрессионизма отвергали принципы реализма, натурализма и импрессионизма с их стремлением к изображению наблюдаемой реальности, а также академизма. Влияние на становление экспрессионизма оказали философия Т. Липпса (Германия) и книга немецкого историка искусства В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908), провозгласившие в художественном произведении главенство воли творца-художника. В задачи экспрессионизма входило



Э. Хеккель. Портрет мужчины. 1919



К. Шмидт-Ротлуф. Фарисеи. 1912

обращение к духовному миру и передача эмоциональных переживаний автора при помощи деформации натуры, столкновения ярких диссонирующих цветов, намеренного огрубления фактуры, линии и штриха. Предшественники экспрессионизма - В. Ван Гог, Э. Мунк, Дж. Энсор, Ф. Ходлер, А. Тулуз-Лотрек и другие мастера, в разной степени близкие к символизму. Экспрессионизм также опирался на интерес к неклассическому искусству: национальному (готика, творчество М. Грюневальда, А. Дюрера, немецкая ксилография XV в.), европейского маньеризма (Эль Греко и др.), африканскому и островов Тихого океана.

Наиболее последовательно принципы экспрессионизма воплотились в творчестве художников объединения «Мост» (Э. Л. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуф, М.

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные черты и ведущие мастера | 3

Пехштейн, Ф. Блейль); к ним примыкали Э. Нольде, О. Мюллер. Искания экспрессионизма получили продолжение в близкой мистическим идеалам

немецкого романтизма эстетической программе объединения «Синий всадник» (В. В. Кандинский, Ф. Марк, А. Г. Явленский, А. Макке и др.), в творчестве мастеров которого экспрессионизм смыкался с абстрактным искусством. Вне этих объединений работали немецкие живописцы О. Кокошка, М. Бекманн, К. Рольфс и скульпторы В. Лембрук, Э. Барлах, Б. Хётгер (также архитектор). У ряда немецких мастеров экспрессионизм получил антивоенную окраску (Г. Грос, О. Дикс, Л. Мейднер, О. Нагель). Значительная роль в экспрессионизме принадлежит станковой и книжной гравюре, где экспрессия достигалась благодаря смелым сочетаниям гротеска и гиперболы, предельно концентрированным контрастам света и тени.

Экспрессионизм имел последователей в Бельгии (латемская школа со 2-й пол. 1900-х гг.: К. Пермеке, Г. де Смет, Ф. ван дер Берге; отчасти Ф. Мазерель), Франции (Ж. Руо, Х. Сутин, О. Цадкин), Скандинавии (норвежская группа «De 14»). Влияние экспрессионизма на протяжении всего XX в. проявляется в изобразительном искусстве, в первую очередь немецком: отличающая экспрессионизм социальная критика вдохновила представителей течения «Новая вещественность», прямая связь прослеживается между поздним экспрессионизмом и неоекспрессионизмом.



М. Пехштейн. Компания на марше. 1917

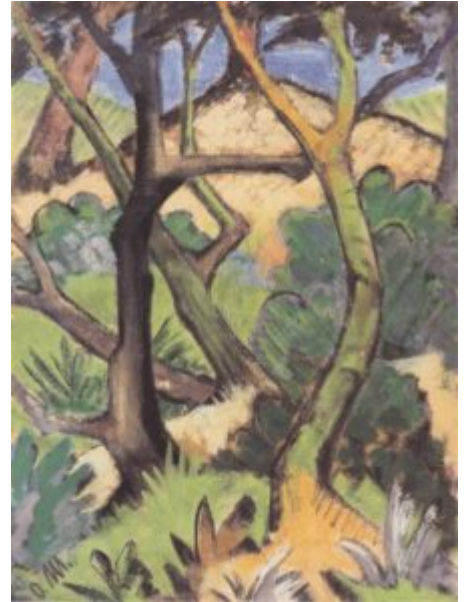


Э. Нольде. Дымящие пароходы. 1910

Если посмотреть на предшественников и основателей экспрессионизма, расположив их по датам рождения, то мы обнаружим, что восемь человек родились между 1849 и 1870 годами: Кристиан Рольфе (1849), Фердинанд Ходлер (1853), Джеймс Энсор (1860), Эдвард Мунк (1863), Алексей Явленский (1864), Василий Кандинский (1866), Эмиль Нольде (1867) и Эрнст Барлах (1870) — все они многие годы своей жизни в полном одиночестве боролись с враждебным провинциальным окружением. Старший по возрасту Рольфе очень медленно развивался как художник, ему мешали болезни и бедность; он работал в провинциальных школах, его стиль трансформировался от натурализма к

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные черты и ведущие мастера | 4
импрессионизму, от импрессионизма к постимпрессионизму, и только после 1906 года под влиянием Нольде его работы приобрели настоящую экспрессионистскую энергию. Его едва ли можно назвать предшественником экспрессионизма, хотя он

привнес в это движение опыт, вызревший в мистическом одиночестве. Ходлер — еще одна таинственная фигура, обреченная на одиночество и страдания в самой неподходящей для художника среде — в условиях кальвинистской Женевы. Энсор прожил большую часть своей долгой жизни в еще более глубокой изоляции Остенде, развивая собственный, очень индивидуальный вид мистического экспрессионизма. Явленский и Кандинский родились в России. Хотя на протяжении жизни они часто общались с более молодыми художниками, но в сущности были столь же одиноки: Кандинский оставался метафизиком, Явленский — мистиком. Мунк, чье влияние на художественную атмосферу в Северной Европе без сомнения можно назвать наиболее значительным, был самым одиноким, самым интроспективным (склонным к самоанализу) и самым язвительным из всех этих меланхолических натур. Он часто бывал в Париже, подолгу жил в Германии, но географически и психологически оставался «аутсайдером»; духовно он был ближе всего к Кьеркегору и Стриндбергу, Ибсену и Ницше. Нольде — еще один «аутсайдер» той же породы и происхождения, что и Кьеркегор, одинокий, болезненный, крайне религиозный. Что касается Барлаха, то он, как и Руо во Франции, благодаря своему в равной мере гуманистическому и религиозному рвению, превратился в пророческую фигуру, в художника, пытающегося примирить иконопись с социальным одичанием. Тем не менее, скульптуры, графика и драмы сделали Барлаха наиболее типичным представителем художников-трансценденталистов северного мира.



О. Мюллер. Вечерний пейзаж. 1925

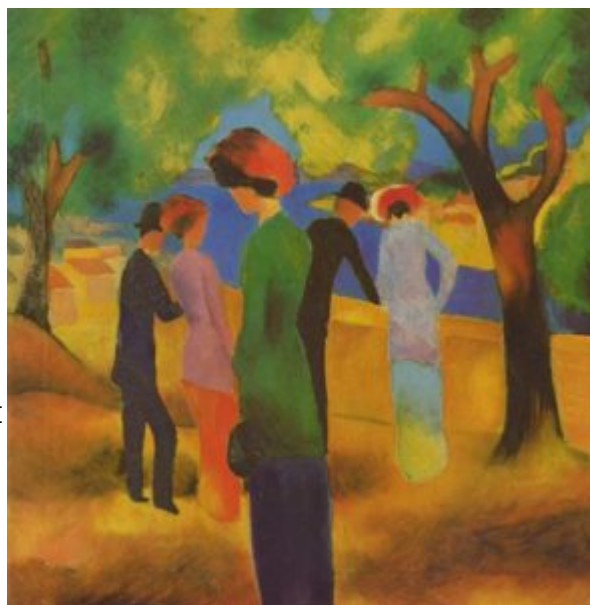
Германия



Э. Барлах. Отчаянный танец,
иллюстрация к пьесе *Der Arme Vetter*.
1919

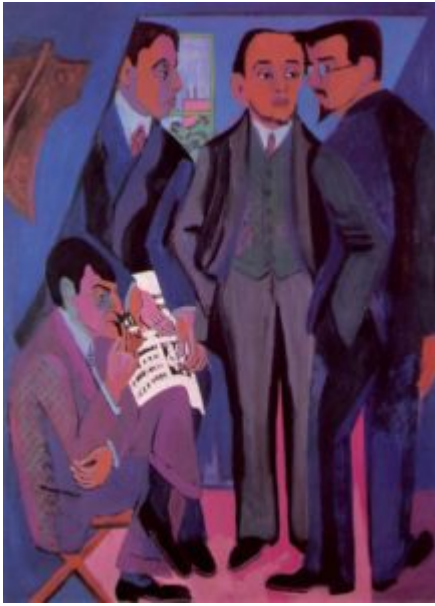
Основной художественный принцип экспрессионизма, оказавшего большое влияние на искусство ряда стран Центральной Европы,— передача, точнее, выражение субъективного отношения художника к тому, что его волновало,— составлял, по мнению некоторых его апологетов, вклад «германского духа» в новое европейское искусство. Однако экспрессионизм был не столько четко определенной художественной системой, сколько некоей общей тенденцией, воплощавшей кризис духовной культуры Германии тех лет, растерянность представителей буржуазного гуманизма перед трагическими противоречиями эпохи. Часть наиболее общественно-прогрессивных художников и теоретиков экспрессионизма были охвачены искренним отчаянием, проникнуты ненавистью к злу и жестокости, господствующим в

окружающем их мире. Им были чужды самодовлеющие поиски чистой формы, характерные для многих других модернистических течений. Они стремились к духовно содержательному искусству, раскрывающему трагедию человека в современной им жизни. Но исторический пессимизм мировоззрения, болезненный субъективизм, неверие в силы разума, отказ от реалистических основ искусства предопределили неспособность мастеров, подчас талантливых, найти в пределах экспрессионизма как направления положительное и художественно убедительное решение тех проблем, которые жизнь ставила перед искусством. Искусство экспрессионизма оставалось симптомом болезни, переживаемой обществом, а не художественным осознанием подлинных социальных причин этой болезни, не эстетической формой борьбы с ней. Для большинства немецких художников, связанных с экспрессионизмом, характерно переплетение призрачного и реального, субъективно-произвольного и отвлеченно-символического.



А. Макке. Дама в зелёном жакете.
1913

«Мост» и «Синий всадник»



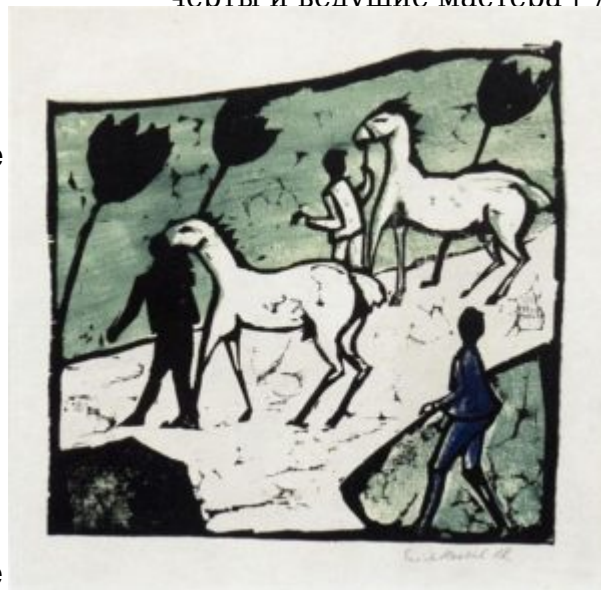
Э. Кирхнер. Групповой портрет участников группы «Мост». 1926—1927

Инициатива в создании группы «Мост» принадлежала Эрнсту Людвигу Кирхнеру; в то время он изучал архитектуру в Дрездене и Мюнхене, но его все более привлекало графическое искусство. Его первые эксперименты — гравюры по дереву, создававшиеся под влиянием Югендстиля. Кирхнер поддался и многим другим увлечениям этого десятилетия — живописью неоиmprессионистов, африканским и восточным искусством, Гогеном и Ван Гогом, заразив своим энтузиазмом товарищей, изучавших вместе с ним архитектуру. Вначале, в 1902 году, это был Фриц Блейль, затем в 1904 — Эрих Хеккель, а в 1905 — Карл Шмидт-Ротлуфф. Вскоре к этому квартету присоединились и другие художники: Эмиль Нольде и Макс Пехштейн — в 1906 году, Кис Ван Донген — в 1907, Отто Мюллер — в 1910. Но некоторые из новобранцев оставались в группе очень недолго: Нольде — менее двух лет, Ван Донген и того меньше. Финский художник Аксель Гаплен-Каллела тоже несколько раз выставлялся вместе с группой. Но нет сомнения в том, что именно Кирхнер, Хеккель, Шмидт-Ротлуфф и Пехштейн были главными опорами «Моста» — они жили вместе, работали вместе, делились деньгами и материалами и сообща выпускали те бюллетени, каталоги, плакаты, гравюры и литографии, которые обеспечили группу на редкость согласованными историческими документами.

В программе «Моста» было много общего с французским фовизмом. Пытаясь разработать упрощённый

эстетический словарь с краткими, сокращёнными до самого существенного формами, члены «Моста» обращались к творчеству Грюневальда и Альтдорфера, а также к искусству народов Африки. В предвоенные годы к «Мосту» примкнули Эмиль Нольде, Макс Пехштейн, Отто Мюллер.

В творчестве живописцев «Моста», образовавших первое поколение немецких экспрессионистов, драматизм чувств последовательно нарастает к 1910-м годам. Сочная и многоцветная живопись в их пейзажах и натюрмортах 1905-1907 годов сменяется далее более плоской и графичной манерой письма. В 1910-е годы К. Шмидт-Ротлуфф пишет отвлеченные, почти беспредметные ярко-красочные пейзажи, а самый драматичный и неуравновешенный из этих художников Э. Нольде — душераздирающие, кричащие фантазмагорические сцены на библейские сюжеты. Творчество главных мастеров „Моста“ проникается ощущением жестокости среды и сочувствием человеку, обреченному на существование в ней. Здесь возникает новый модус соотношения искусства и реальности. Живопись не просто воспроизводит ее или судит о ней, а скорее рефлекторно



Э. Хеккель. Белые лошади. 1912



К. ван Донген. Весна. 1908

отзывается на страшноватую действительность смятением художественных чувств. Содержание образует не столь драма жизни, сколь драма эстетических страстей, в которой свои трагические роли исполняют резкие и суровые краски, угловатые и ломаные линии, а в графике, к которой широко обращаются все эти художники, — нарочитые контрасты черных и белых пятен. В этом виде предстают урбанистические мотивы, уличные, театральные, цирковые и т. п. сцены в острой, колючей живописи Э.Л. Кирхнера, человек и природа в более строгой манере Э. Хеккеля и в произведениях самого вдумчивого и демократичного из этих мастеров М. Пехштейна, перешедшего затем от сострадания

«Мост» распался в 1913 году, когда индивидуальные различия его участников стали слишком очевидными для того, чтобы выступать единым фронтом. Кроме того, на художественном рынке появился спрос на их картины, и неизбежное соперничество подорвало единство группы. Но к этому времени влияние экспрессионизма распространилось на всю Германию с центром в Мюнхене, где проводились многочисленные выставки и куда из-за границы проникали новые веяния.

«**Синий всадник**» — объединение близких к экспрессионизму художников, существовавшее в Мюнхене в период 1911 — 1914 годов. Основано В. Кандинским и Ф. Марком. Другие участники — А. Макке, Г. Мюнтер, Л. Фейнингер, А. Явленский, М. Веревкина, П. Клее, А. Кубин и другие. В 1914 г. вышел единственный номер альманаха под тем же названием. Творчество ряда художников «Синего всадника» стало одним из источников экспрессионистической линии абстракционизма. Насчёт отнесения «Синего всадника» к экспрессионизму среди специалистов нет единого мнения. Художники этого объединения слабо озабочены кризисным состоянием общества, их произведения менее эмоциональны. Лирические и абстрактные ноты образуют в их работах новую гармонию, в то время как искусство экспрессионизма по определению дисгармонично.



В. Кандинский. Москва I. 1916

В Германии хотя художники и группировались вокруг определенных центров, таких как «Мост» и «Синий всадник», некоторые из наиболее влиятельных участников этих групп упорно оставались независимыми в

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные черты и ведущие мастера | 9



А. Кубин. Великая бабушка. 1926

своем творчестве. И наоборот, не примыкая ни к каким объединениям, многие художники все равно оказывались под влиянием современных веяний. Типичный пример — художница Паула Модерзон-Беккер. Это была чувствительная натура, испытавшая влияние романтизма Арнольда Бёклина и Ханса фон Маре в сочетании с глубоко эмоциональным пониманием Гогена и Ван Гога и сохранившая при этом в своих картинах женственную нежность. Но, работая в одиночку, она все же приблизилась к тому стилю, который прекрасно вписывался в свое время и был продуман, сформулирован и использован группой «Мост». Карл Хофер — еще один независимый немецкий художник, чьи работы, тем не менее, стилистически соответствовали общему характеру экспрессионизма.

Творчеству немецких экспрессионистов были присущи элементы, которые сообщали им сходство с французскими фовистами: у них были общие источники — не только уже упомянутый маньеризм Югендстиля — Ар Нуво, но также выраженное личностное восприятие творчества Ван Гога и Гогена. Экзотические мотивы в картинах немецких экспрессионистов (наиболее очевидно они прослеживаются в работах Эмиля Нольде, а также, хотя и в

меньшей степени, у Паулы Модерзон-Беккер, Отто Мюллера и Макса Пехштейна) в каждом отдельном случае почти наверняка исходили от Гогена, хотя тут можно подозревать и прямое влияние искусства Востока. Но не это отличает творчество Ван Гога или немецких экспрессионистов от французского фовизма, а тот глубинный предрассудок, который Вильгельм Воррингер называл «трансцендентальностью готической экспрессии». Трактаты Воррингера «Абстракция и вчувствование» и «Проблема формы в готике» оказались решающими для развития немецкого экспрессионизма. Первая книга, как справедливо утверждает сам автор, «стала неким „Сезам, откройся!“ для формулирования целого ряда важнейших вопросов эпохи». «Эта докторская диссертация молодого и никому не известного ученого повлияла на многие судьбы и на духовную жизнь



П. Модерзон-Беккер.
Обительница богадельни в

целой эпохи». Воррингер впервые дал ясную теоретическую формулировку психологических отличий северного искусства от искусства классического и восточного. Художники, которым предстояло утверждать ценности современного экспрессионизма, могли теперь двигаться вперед с уверенностью, основанной на исторических доказательствах, другими словами, на традициях, корнями уходящих в почву и социальную эволюцию трансальпийских народов. Эта северная традиция сама по себе очень сложна, но один фактор является



А. Явленский. Девочка с зелёным лицом. 1910

определяющим: ему (северному искусству) нужен сверхъестественный пафос для оживления неорганического мира, поскольку классическое восприятие окружающего мира как спокойной и безмятежной среды обитания и человеческой деятельности, а искусства как гармонического отражения этого мира (вспомним «удобное кресло», предложенное Матиссом в качестве идеала искусства) для этого недостаточно экспрессивно.

«Необходимость активной деятельности, которую испытывает северный человек, не перерастающая в ясное понимание действительности и усиленная невозможностью принимать адекватные решения, выливается в итоге в нездоровую игру фантазии. Действительность, которую готический человек не может, используя чистое знание, трансформировать в нечто естественное, переплавлялась благодаря усиленной игре фантазии, превращаясь в призрачно преувеличенную и искаженную реальность. Все становится роковым и фантастическим. За видимым обликом предмета таится его карикатура, за безжизненностью — жуткая, призрачная жизнь, и постепенно все реальные предметы становятся гротеском... Общее для всех стремление к активности, не будучи связанным с конкретным объектом, в результате теряется в бесконечности» (Worringer W., Form in Gothic, 1927, p. 75-76)

В этом высказывании можно найти характеристики самых разных вариантов современного северного

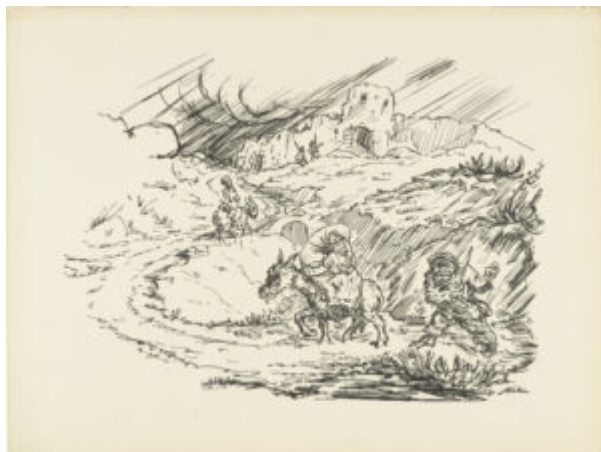
экспрессионизма. Эдвард Мунк и Джеймс Энсор, Фердинанд Ходлер и Винсент Ван Гог — все движимы этой будоражащей энергией изображать «призрачно преувеличенную и искаженную реальность». В этом суть экспрессионизма, что никак не связано ни с умиротворяющей утонченностью классического искусства («объективированного самонаслаждения», по знаменитому определению Теодора Диппса), ни с мистической отрешенностью восточного искусства. В самом северном складе характера, как заметил В. Воррингер, кроется стремление к индивидуализации и фрагментарности. «Личность» не формируется на основе социальных ценностей — напротив «индивидуум» осознает свою изолированность, отстраненность, и сознание этого может усиливаться до состояния самоотрицания или самопрезрения (мы ясно видим это на примере трагической жизни Ван Гога). Но более естественным в такой ситуации становится стремление художника к самоизоляции, к попыткам опереться в поисках темы и вдохновения на самоанализ или субъективное восприятие.



П. Клее. Золотая рыба. 1925

Австрия

Характерными выразителями экспрессионистических тенденций в австрийском искусстве становятся Альфред Кубин и Оскар Кокошка. В своих гротескно-фантастических набросках, рисунках пером Альфред



Кубин (1877—1959) пытается создать своеобразную апокалиптическую «отходную» гибнущему буржуазному обществу. Ощущение обреченности, страха, надвигающейся гибели, пессимизма Кубин вкладывает и в свои иллюстрации к произведениям самых разнообразных писателей. В Праге он знакомится с Ф. Кафкой. Бредовые видения и галлюцинации перемешиваются в сознании Кубина с наблюдениями действительности. Порой в его рисунках деревья превращаются в

А. Кубин. *В полете*. 1920

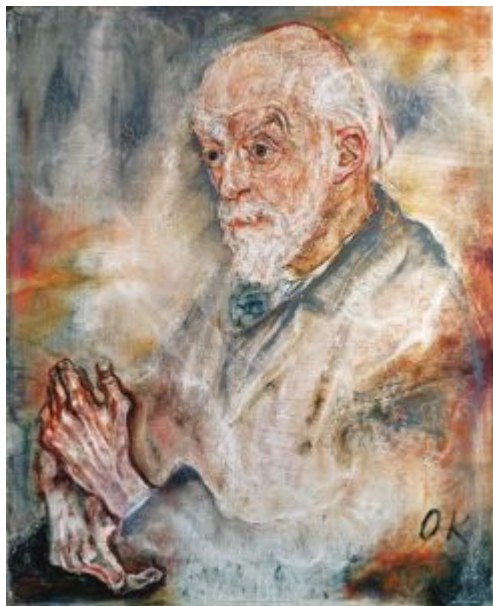
животных, дома в жуткие живые существа; «зарисовками сновидений» называет он свои наброски. Кажется, что художник живет в атмосфере какого-то устрашающего кошмара, окрашивающего все его жизненные наблюдения. Изучавший длительно творчество Босха и Брейгеля, Кубин в начале своей долгой деятельности был ближе к символизму (рисунок «Война», переходя постепенно ко все более напряженному экспрессионизму. Для того чтобы

усилить гипноз своих фантасмагорий, он деформирует увиденное и свои видения, охотно изображает жуткое или отталкивающее. В своей «Старой мельничихе» он изображает подробно двор запущенной мельницы с обломками жерновов, мусором и змеей, ползущей к неуклюжим жабам, которых она хочет проглотить. «Старый рыбак» у него походит на колючую рыбу, возле которой он стоит, весь как бы обросший какой-то тиной. Кубин сознательно отрешается от всякой «умелости» якобы ради непосредственной передачи искренности переживания. Но, постепенно проникаясь образами распада, он сам в какой-то мере заражается изображенным им тленом; у него не хватает мужества разоблачителя; он замыкается на десятки лет в уединении в своем провинциальном домике в Цвикледте (северная Австрия). Кубин создавал не только циклы своих фантазий («Занзара», 1911; «Семь смертных грехов», 1915; «Дикие звери», 1920; «Пляска смерти», 1925 и 1947; «Демоны и призраки», 1926, и др.) но и много иллюстрировал Эдгара По, Э. Т. А. Гофмана, Стриндберга, Достоевского («Двойник») — свыше восьмидесяти художественных произведений. В творчестве этих писателей он прежде всего стремился увидеть отражение болезненных душевных явлений современного ему человека. Он иллюстрировал и собственный автобиографический роман «Другая сторона» (1908). Творчество Кубина в некоторых отношениях близко искусству Джеймса Энсора, Мунка, отчасти Одилона Редона.



А. Кубин. *Калибан из серии «Видения Шекспира»*. 1918

Типичным для эпохи было также творчество немецко-австрийского художника Оскара Кокошки (1886—1959). В живописной манере Кокошки некоторые исследователи усматривали отголоски влияний



О. Кокошка. Портрет психиатра А. Фореля. 1908

австрийского барокко (в частности, Маульберча — момент беглой импровизации). Но, разумеется, он в первую очередь связан с явлениями австрийского декаданса; после 1910 г. он выступает как один из зачинателей экспрессионизма. Кокошка начал выставляться на «Сецессии» с 1897 г. рядом с Климтом и Шиле. Художник в это время находился под влиянием учения Фрейда. В работах этого периода, например в портретных, реалистическое начало уже постепенно уступает место нарастающему звучанию субъективистских моментов. В «Грезящем мальчике» (1908; частное собрание) заметна переключка с работами «голубого» периода Пикассо. Портрет психиатра А. Фореля (1908; Манхейм, Кунстхалле)—одна из самых сильных работ Кокошки, в лучших портретах которого проявляется способность художника проникаться духовным миром изображаемого, его психическим состоянием. Художник воспринимает человека как нечто непрерывно меняющееся, зыбкое, едва уловимое. Кокошка нередко стоит на грани отрыва от реальности; домыслы и грезы вносят в портреты моменты визионерства, иногда кошмара. Даже в портрете Фореля изображаемый предстает перед нами как бы призрачным, и остро схваченные характерные реальные черты его видны как бы полустертыми, растворенными в мерцающей среде. Иногда Кокошка сообщает своим портретным образам более обобщающий смысл. Такова его картина «Св. Вероника» (1912; Будапешт, Музей изобразительных искусств) с плащаницей в руках, на которой запечатлен окровавленный лик замученного Христа.

В творчестве Кокошки отразились надломы и болезни трудной эпохи его родины. После него австрийское искусство уже не выделило явлений такого же сильного звучания.

Бельгия

Бельгийские живописцы так называемой 2-й Латемской группы откликнулись на веяния экспрессионизма, фовизма и кубизма в своих крестьянских картинах — тяжеловесных и драматичных у К. Пермеке и более

лиричных у Г. де Смета. Сам экспрессионизм в Бельгии, связанный с трагическими событиями первой мировой войны, принимает особую окраску. Главой этого направления был Констан Пермеке (1886—1952). В больших, широко написанных полотнах этого мастера привычные для бельгийского искусства сюжеты — земля, море, образы крестьян — окрашиваются в тона трагизма и глубокого душевного смятения. Сквозь всю нарочитость деформации, подчеркнутость духовной ограниченности и грубости крестьянских образов Пермеке пробивается его симпатия и сочувствие к людям, которые позволяли художнику создать эмоционально впечатляющие образы. Мрачноватый, глухой колорит, невнятность действия, неподвижность человеческих характеров передают настроение скорбных предчувствий и безысходности («Обрученные», 1923; Брюссель, Музей современного искусства). Гюстав де Смет (1877—1943), Жан Брюссельманс (1884—1953) по-своему перерабатывали принципы экспрессионизма, первый — упрощая формы, придавая большое значение композиционной стройности своих картин, второй — повышая, доводя до пронзительной силы цветовой строй своих пейзажей.



К. Пермеке. Урожай. 1925

Голландия

В Голландии стиль, который вошел в историю искусства как экспрессионизм, на деле представляет собой довольно пестрое явление. Речь может идти скорее не о последовательном экспрессионизме, а об

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные черты и ведущие мастера | 15



Г. Крейдер. Последний пейзаж. 1934

экспрессионистической тенденции, очень сильно развитой в голландском искусстве и объединяющей самых различных мастеров, связанных друг с другом так или иначе присущим им всем драматическим восприятием окружающей действительности. На развитие голландского варианта экспрессионизма, естественно, оказал влияние немецкий экспрессионизм (в первую очередь экспрессионизм участников «Синего всадника» и «Штурма»), но еще более значительную роль в его оформлении сыграло искусство Ван Гога, а также французский фовизм. Этим взаимодействием нескольких экспрессионистских тенденций, воспринятых и претворенных голландскими художниками, и определяется в значительной степени лицо голландского экспрессионизма.

В голландском экспрессионизме различают два направления — по двум центрам, в которых работали художники-экспрессионисты, — Бергену и Гронингену. Художники бергенской школы в значительной мере ориентировались на голландский период творчества Ван Гога. В эту группу входили: один из самых последовательных голландских экспрессионистов Герман Крейдер (1881—1935), мрачный колорит, тяжелые, примитивные, неподвижные формы и подспудная символика полотен которого производят самое угнетающее впечатление; кубистические экспрессионисты Ло Фоконье и Лео

Гестель, а также М. Вигман, П. Вигман, Д. Филярски и другие.

Художники, работавшие в Гронингене, — Ян Вигерс (1893—1959) с его яркими экспрессивными портретами и пейзажами, Хендрик Веркман (1882—1945), известный впоследствии своими экспериментами в технике печати, график и монументалист Иохан Дейкстра, Ян Алтинк и другие — образовали в 1918 г. группу «Де Плог» («Плуг»), близкую по своей программе к уже отошедшим к этому времени в прошлое немецким объединениям «Мост» и «Синий всадник». К groningenцам примыкали группы художников, работавших в Роттердаме и входивших в объединение «Де Брандинг» («Прибой») (1915—1925),



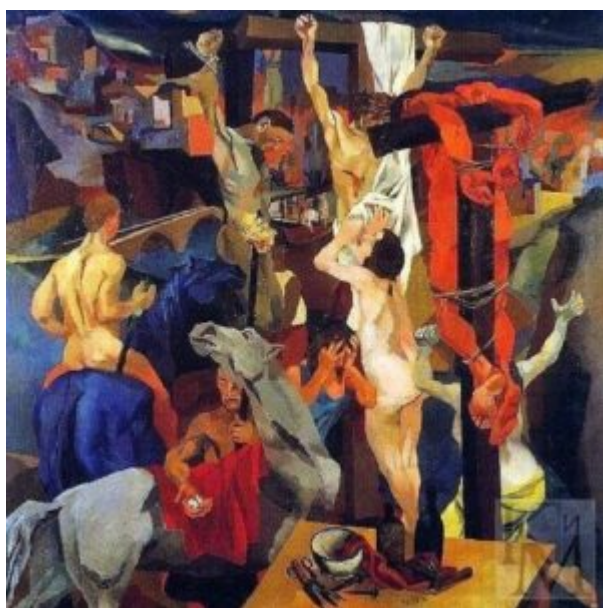
Х. Шабо. Пожар в Роттердаме. 1940

ориентирующееся в целом на экспрессионизм Кандинского, Клее и Швиттера. Самой сильной индивидуальностью в этой группе обладал живописец и скульптор Хендрик Шабо (1894—1949), впоследствии автор ряда глубоко драматических пейзажей («Пожар Роттердама», 1940; Гаага, Городской музей).

Голландский экспрессионизм просуществовал сравнительно недолго. Ко второй половине 20-х гг. большинство представлявших его художников отошло от экспрессионизма и продолжало поиски в иных направлениях: одни стремились противопоставить прежней стихийности и эмоциональной силе четкость, точность и правильность (П. Алма, И. Бендин), другие обратились к традициям доброго старого голландского реализма (Д. Нейланд, Каммерлинг-Оннес), третьи искали новый реалистический художественный язык (Х. Кроп, Дж. Радекер). Однако школа Экспрессионизма, которая все же сохранила изобразительность и интерес к духовному миру человека, сыграла большую роль в формировании голландской живописи 20 столетия и в воспитании целого ряда выдающихся мастеров.

Италия

К концу 30-х гг., в период активизации деятельности антифашистских сил, характер оппозиции меняется. В 1938 г. вокруг миланского журнала «Корренте» («Течение») объединяется группа наиболее прогрессивных художников. В нее входят Р. Гуттузо (р. 1912), Э. Треккани (р. 1920), А. Сассу (р. 1912), Дж. Манцу (р. 1908), Р. Биролли (1906—1959), Э. Морлотти (р. 1910) и другие. Влияние ее распространяется и на художников других



Р. Гуттузо. Распятие. 1940

городов, в частности на будущих реалистов А. Пиццинато и Г. Мукки. В основе группа также шла от европейского экспрессионизма. Однако в творчестве входивших в нее художников он приобрел новое звучание: искусство стало более активным, более «проповедническим», более политически острым. По характеру оно начало приближаться к творчеству таких художников, как Кольвиц, или мастеров, выходящих за пределы собственно экспрессионизма, как, например, Барлах. Эстетическую поэзию группы хорошо сформулировал критик Р. де Града в 1941 г.: «Кроме средств художественного языка нас волнует общественное развитие во всей его полноте. Мы хотим, чтобы была ясна связь искусства с жизнью для более полного ее

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные черты и ведущие мастера | 17

осознания». Такая позиция объясняет возросший интерес художников «Корренте» к действительности, что проявилось в усилении элементов реализма в их творчестве. Меняется и тематика произведений. От узкокамерных сюжетов художники переходят к социальным темам, обращаясь в первую очередь к наиболее трагическим моментам действительности. Так, Сассу пишет картину «Расстрел в Астурии» (1935), А. Бадоди (1913—1943) — «Предвестие Бухенвальда» (1938; Милан, частное собрание), Гуттузо — «Расстрел» (посвящен Гарсиа Лорке) (1938; Рим, Национальная галерея современного искусства). Сильное впечатление произвела картина Гуттузо «Распятие» (1941; собственность автора). В современном искусстве имеется не много картин, в которых человеческое страдание нашло бы такое сильное выражение. Ослепительно яркий свет как бы вырывает из мрака обнаженные фигуры. Тела напряглись в нечеловеческой муке. Трагическим контрастом выступает подчеркнuto обыденный натюрморт первого плана и каменно

неподвижные фигуры палачей. Превалирующие красные тона создают впечатление, что вся сцена обогрета кровью. Бурная внутренняя динамика выявлена особым богатством и многообразием пластических решений. Несмотря на отвлеченность сюжета, на, так сказать, обращение к «эзоповскому» языку, антифашистский характер картины очевиден. Далеко не случайно то, что на «Корренте» обрушилась вся официальная критика, в то время как творчество первых оппозиционных групп она обходила презрительным молчанием.



А. Сассу. Убитые на Пьяццале Лорето. 1944

Окончание войны ознаменовало конец того «героического экспрессионизма», который сложился в работах художников миланского объединения «Корренте». Последними произведениями такого плана можно считать графическую серию Гуттузо «С нами бог!», картину Сассу «Убитые на Пьяццале Лорето», картину Мукки «Расстрелянный» (1944; Милан,

частное собрание) и рисунки «Бомбардировка Горлы» (1944), картину Треккани «Расстрел» (1943).

Испания

Одним из ведущих направлений искусства Испании в 20 в. стал экспрессионизм, своеобразиие которого



Х. Солана. Птицы. 1921

основывалось на ложно и искаженно понятой традиции живописи Гойи. Отбрасывая в сторону могучую силу реализма и революционную страстность искусства великого художника, испанские экспрессионисты вдохновлялись сложной аллегорической символикой его росписей «Дома глухого». В свою очередь зашифрованный образный строй этих произведений воспринимался ими вне связи с творческой индивидуальностью Гойи, а лишь как проявление извечных темных импульсов человеческого подсознания.

Особое место в испанском экспрессионизме занимают работы Хосе Гутьерреса Соланы (1886 — 1945). В его творчестве отражалась и болезненная изломанность и усложненная мрачная символика. Вместе с тем повышенная выразительность суровых, иногда очень резких, близких к гротеску образов Соланы, его сумрачный, напряженный колорит не лишены ощущения жизненной правды и окрашены несомненной национальной самобытностью. Между тем испанская действительность XX в. требовала от искусства передовых общественно значительных форм отражения жизни. Не случайно некоторые мастера стремились встать на позиции такого искусства. Их поиски, осложненные то воздействием модерна, то устойчивостью академически-салонных традиций, не составили последовательного направления в скульптуре и живописи этого времени. Жизнь страны с ее вопиющими социальными противоречиями не получила здесь глубокого и всестороннего раскрытия. Но знаменателен сам факт обращения к темам окружающей действительности, к реалистическому языку образов.

Дания

В 1910-х гг. в Дании начинается волна увлечения постимпрессионизмом,

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные черты и ведущие мастера | 19
экспрессионизмом и другими модернистическими течениями. В 1915 г. создается ассоциация «Грёнинген», с которой были связаны почти

все ведущие датские художники в период между мировыми войнами и позднее.

В работах Вильгельма Лундстрема (1893—1950) времени первой мировой войны и 20-х гг. явно видно влияние кубистов и экспрессионизма. В 1935—1938 гг. Лундстрем создал большую мозаику в плавательном бассейне в Фредериксборге. Близок к экспрессионизму был и Енс Сёндергор (1895—1957), окончивший в 1920 г. Академию и с 1926 г. ставший членом «Грёнинген». Сёндергор — пейзажист, с 1928 г. он поселяется в районе Бовбьорга, где пишет многочисленные марины («Люди у моря», 1926; «Зимний пейзаж», 1937; «Буря на море», 1946). Сёндергор пишет крупным мазком, любит темные силуэты на светлом фоне неба и моря, зеленовато-лиловую гамму. Помимо станковых картин он занимался и монументальными росписями— в королевском театре (1930), в зале библиотеки в Гистеде (1937—1939).



В. Лундстрем. Макет с пальто. 1920

В Швеции, стране, стоявшей в то время несколько в стороне от основных социальных противоречий эпохи,



А. Амелин. Две женщины у окна. 1936

экспрессионизмне получил широкого распространения. В работах художников, в той или иной мере тяготевших к этому направлению, мы находим не только темы страха, одиночества, неуверенности, но и социальные мотивы. Так, художница Вера Нильссон (р. 1888) ставит в таких картинах, как «Деньги против жизни» (1939), большие проблемы. Эта картина, изображающая танк, едущий по женщинам и детям, была отголоском на события в Испании. Если у Веры Нильссон, писавшей в основном цветы, детей и пейзажи, социальная тематика была лишь эпизодической, то в творчестве Альбина Амелина (р. 1902) она является главной. В 1934 г. он возглавляет общество «Искусство народу», свои картины он выставляет в рабочих кварталах, в домах

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные черты и ведущие мастера | 20 культуры. Он пишет моряков за работой, портовых грузчиков («Портовые рабочие», 1932; Стокгольм, частное собрание), рабочие демонстрации, боксеров и пр. Мазок Амелина очень рельефен, фигуры очерчены резким контуром, во всем чувствуется объем и весомость.

Во Франции экспрессионизм не получил значительного развития. Пренебрежение к мастерству формы, к ее хотя бы внешней красоте, субъективный иррационализм, склонность к литературно-психологическим ассоциациям были слишком уж чужды традициям французской культуры. И в целом до 1914— 1919 гг. этот вариант отхода от реализма и эта форма проявления кризиса старого гуманизма XIX в. не были характерны

для французской художественной культуры.

С приходом к власти Гитлера в 1933 году экспрессионизм был объявлен «дегенеративным искусством», а его представители потеряли возможность выставлять свои работы или публиковаться.

Тем не менее отдельные художники продолжали работать в рамках экспрессионизма на протяжении многих десятилетий. Пастозные, резкие, нервные мазки и дисгармоничные, изломанные линии отличают работы крупнейших экспрессионистов Австрии — О. Кокошки и Э. Шиле. В поисках наивысшей эмоциональной выразительности французские художники Жорж Руо и Хаим Сутин резко деформируют фигуры изображаемых. Макс Бекман преподносит сцены богемной жизни в сатирическом ключе с налётом цинизма.



Г. Смет. Зеленая купольная церковь Амстердама

Из числа крупных представителей течения только Кокошка застал возрождение всеобщего интереса к экспрессионизму в конце 1970-х гг.

-
- Всеобщая история искусств : в 6 томах / редкол.: Б. В. Веймарн [и др.] ; Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразит. искусств. — Москва : Искусство, 1956-1966. — .; 27 см. Т. 6: Искусство 20 века. Кн. 1 / под общ. ред. Б. В. Веймарна, Ю. Д. Колпинского. — 1965. — 480, LXXXVII с., 181 л. ил.

Экспрессионизм в европейском искусстве XX века : характерные
черты и ведущие мастера | 21

- Рид Г. Краткая история современной живописи. — М.: Искусство-XXI век, 2006. — 320 с., ил.
- Крючкова В. А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений.— М.: Изобраз. искусство, 1984.— 304 с., ил.— (Искусство и борьба идеологий).
- Экспрессионизм / Н. С. Павлова (литература), Е. И. Струтинская (театр), С. А. Филиппов (кино) // Шервуд — Яя [Электронный ресурс]. — 2017. — С. 286—288. — (Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов ; 2004—2017, т. 35).
- Полевой В. М. Двадцатый век : Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. — М. : Сов. художник, 1989. — 452,[2] с.

Превью: Э. Шиле. Дом с черепицей. 1915.