

A. ANDRIJAUSKAS

## IDEALISTINĖS MENO FILOSOFIJOS ĮTAKA EKSPRESIONIZMO ESTETIKAI IR MENO PRAKTIKAI

XIX—XX a. sandūroje Vakarų Europos menas vis labiau atsiriboja nuo progresyvių socialinių idėjų ir realybės, vis daugiau dėmesio skiria grynai formaliems dalykams. Meninės inteligentijos sluoksniuose stiprėja pesimistinės bei nihilistinės nuotaikos. Nepaprastą populiarumą įgyja A. Šopenhauerio, S. Kierkegoro, F. Nyčės, A. Bergsono meno filosofija, kuri formuoja naują „neklasines“ („krizines“) sąmonės modelį, pasižymintį būties nesubstancionalumo samprata bei subjektyvizmu. Tragizmas, susvetimėjimas, sąmonės „skilimas“ tampa neatsiejama modernistinės pasaulėžiūros dalimi. Modernistai (F. Kafka, Ch. Sutas, Ž. Ruo) kartais nepaprastai jautriai reaguodavo į visuomenės ydas, tačiau dažniausiai jų kūryba neperžengdavo stichinio antiburžuazinio protesto ribų, likdavo vien nusivylimo ir kraštutinio subjektyvizmo egzaltacija. Todėl ir pasaulis, vaizduojamas daugelio modernistų kūrinuose, dažnai identiškas tam, kurį matome iracionalistinėje filosofijoje, kur individas atlieka autsaiderio vaidmenį totalinio susvetimėjimo atmosferoje. „Aš neabejoju,— rašo modernistinio meno teoretikas H. Ridas,— kad šiuolaikinio meno bėgimas nuo tikrovės vaizdavimo į įvairias abstrakcijos formas tiesiogiai išreiškia tas religines ir filosofines teorijas, kurias savo ruožtu sąlygojo ekonominiai veiksniai, atvedę žmoniją į dvasinio nesvarumo būseną“<sup>1</sup>.

Antihumanizmas ir nihilizmas, subrendę idealistinėje meno filosofijoje, XX a. pradžioje surado palankią dirvą radikaliosios meninės inteligentijos sferoje. Klasikinės meninės kultūros neigimo idėjos tuomet tiksliai atitiko buržuazinės bohemos nuotaikas. Filisterišką sąmonę pavergęs „antiburžuazinis“ F. Nyčės kriticismas pastebimai blėso, ir vis labiau ryškėjo destruktivios jo voliuntarizmo ir nihilizmo pasekmės. Įkvėpti kritinių vulgarizuotų iracionalizmo idėjų patoso, naujos modernistinės generacijos menininkai ryžtingai puolė klasikinio meno tradicijas.

Svarbia gimstančio modernistinio meno kryptimi tapo ekspresionizmas, kuris mūsų amžiaus pradžioje aktyviai reikėsi vaizduojamojoje dailėje, muzikoje, literatūroje ir teatre. Ekspresionistinis menas reljefiškai atspindėjo savo epochos skaudulius, meninės inteligentijos nusivylimą ir neišvengiamos katastrofos nuotaikas. Šioje mistiškoje maištingoje kryp-

<sup>1</sup> Reod H. The Philosophy of Modern Art.—London, 1952.—P. 96.

tyje, atsisakančioje daugelio praeities kultūrinių tradicijų ir propaguojančioje vidinių žmogaus jėgų atgimimą, susipynė ir susiliejo tiek humanistinės, tiek ir formalistinės tendencijos.

Vokiškasis ekspresionizmas kaip savarankiška vaizduojamojo meno kryptis atsirado Drezdene, kur 1905 m. susiformavo pirmoji ekspresionistų grupuotė, pavadinta „Tilto“ vardu. Į ją įėjo E. L. Kirchneris, E. Heckelis, K. Šmidtas-Rotlufas, o vėliau prie jų prisijungė M. Pechšteinas, E. Noldė, O. Miuleris. Antrasis vokiškojo ekspresionizmo vystymosi etapas siejamas su Miuncheno dailininkų sąjungos „Mėlynojo raitelio“ grupės, į kurią įėjo V. Kandinskis, F. Markas, A. Make, G. Miunter, L. Fainingeris, A. Javlenskis, P. Klėjus, A. Kubinas, broliai V. ir D. Burliukai, veikla.

Siuolaikinėje Vakarų estetikoje ir menotyroje nesutariama dėl istorinių ekspresionizmo ribų ir šio judėjimo pobūdžio. Ekspresionizmas neapibrėžiamas nei kaip mokykla, nei kaip savarankiška meno kryptis, analogiška impresionizmui, kubizmui ar futurizmui. Terminas *ekspresionizmas* „išreiškia gana bendrą tendenciją, paplitusią 1880—1930 m. daugelyje Europos šalių“<sup>2</sup>. Žymus ekspresionizmo teoretikas V. Džordž dar labiau išplečia šią sąvoką, tvirtindamas, kad ekspresionizmas „niekuomet nepasireiškė kaip atskiras stilius“, kadangi jis neva „egzistavo visais laikais“. Jo nuomone, ekspresionizmas — tai nuolat veikianti ir nekintanti meno konstanta“<sup>3</sup>.

Vokiečių meno teoretikai (V. Voringeris, V. Biurgeris, H. Vesthaimas) vertina ekspresionizmą kaip ypatingą grynai vokiečių nacionalinės sielos išraišką. Tai perdėm tendencingas požiūris, ignoruojantis skandinaviškojo priešekspresionizmo, prancūziškojo fovizmo ir gausių išeivių iš slaviskųjų kraštų vaidmenį ekspresionistinio meno evoliucijoje.

Atskiros ekspresionistinės tendencijos jau XIX a. pabaigoje pasireiškė Skandinavijos tautų kultūrose. Ekspresyvus susvetimėjimo ir vienatvės klyksmas, taip drastiškai nuskambėjęs S. Kierkegoro veikaluose, surado atgarsį tokių stambių skandinavų menininkų kaip G. Brandesas, A. Strindbergas, H. Ibsenas, K. Hamsunas, E. Munkas kūryboje. Gyvenę ir išgarsėję Vokietijoje, jie atnešė į šią šalį S. Kierkegoro „egzistencialinės krizės“ filosofijos pesimistines nuotaikas, kurios XX a. pradžioje nuostabiai atitiko dvasinius epochos poreikius.

Tai, kad ekspresionistinė dailė negali būti apribojama vien tik vokiškosios kultūros rėmais, patvirtina ir prancūzų fovistų (laukiniai) ir kai kurių „Paryžiaus mokyklos“ atstovų kūryba. A. Matiso, A. Dereno, M. Vlaminco kūryba formavosi paraleliškai „Tilto“ grupės veiklai. Šias dvi grupuotes sieja susižavėjimas iracionalistine meno filosofija. Aistringame F. Nyčės instinktyvaus gyvenimo kulte fovistai, kaip ir „Tilto“ menininkai, surado savo maištingų idėjų teorinį pateisinimą. Išskyrus A. Matisą, niekas iš fovistų nenujautė to realaus pavojaus, kuris slėpėjo

<sup>2</sup> Dictionaire de l'art contemporain.— Paris, 1965.— P. 102.

<sup>3</sup> George W. La peinture expressioniste.— Paris, 1960.— P. 6.

fovistų susižavėjime ezoteriniu spalvų ir formų žavumu ir ryškėjančiame menininko emocinių ryšių su jį supančiu pasauliu silpnėjime. E. Baunas tvirtina, kad kaip tik A. Matisas inspiravo vokiečių menininkus naujiems ieškojimams. Savo teiginį jis mėgina pagrįsta mažyčiu A. Matiso teksto fragmentu iš „Tapytojo užrašų“, kuriame dailininkas deklaravo: „Visų pirma aš esu ekspresionistas. Aš nesugebu diferencijuoti jausmų, kadangi pats mano gyvenimo kelias — tiesioginė jų išraiška“. Ši A. Matiso mintis, anot E. Bauno, ir tapusi vokiečių ekspresionistų kūrybos šūkiu, o „Tilto“ grupotė buvusi tik tiltu, permestu iš Drezdno provincijos į Paryžių<sup>4</sup>. Pabrėždamas „Tilto“ grupės ekspresionistų provincialumą ir jų „dėkin-gumą“ prancūzų fovistams, autorius čia kartu susiaurino pirmosios vokiečių ekspresionistų kartos kūrybos reikšmę, nepakankamai įvertino ir kitų kraštų menininkų (E. Munkas, F. Hodleris ir Dž. Ensoras) vaidmenį vokiškojo ekspresionizmo atsiradimo procese. O nacionalinių kultūrų sąveikos momentas ekspresionistinio meno formavimosi procese yra aki-vaizdus. Juk ekspresionistinės fovistų kūrybos tendencijos vėliau buvo plėtojamos „Ecole de Paris“ atstovų emigrantų (Ch. Sutinas, A. Modil-janis, M. Šagalas, M. Kislingas, Ž. Paskinas), taip pat prancūzo Ž. Ruo kūryboje. Šie menininkai suteikė prancūziškajam ekspresionizmui ypatingą gilumą ir daugelį visiškai naujų, subtilių atspalvių. Taigi tiek vokiečių, tiek ir prancūzų menininkų kūryboje matyti daug ekspresionizmo bruožų, iš kurių būdingiausi — sustiprintas meninio mąstymo ir spalvos emocionalumas, polinkis į realybės deformaciją. Paryžiuje, kaip ir Drezdene, į pirmą planą iškilo vidinė menininko refleksija, giluminių jo sąmonės klodų išreiškimas. Tiesa, vokiečių ekspresionistų kūryboje daug aiškiau atsispindėjo aštrūs socialiniai prieštaravimai, todėl nenuostabu, kad E. Kirchnerio, E. Hekelio, M. Pechšteino konvulsyvūs, deformuoti vaizdiniai išsiskiria ypatingu tragizmu. Vis dėlto kai kurie Paryžiaus menininkai (Ch. Sutinas, Ž. Ruo) savo tematika, nuotaikomis bei išraiškos priemonėmis žymiai artimesni vokiečių dailininkams negu savo kolegoms Prancūzijoje.

Gili „sąmonės krizė“, polinkis į iracionalizmą, mistiką, susižavėjimas spalvos emocionalumu, formos eksperimentais — visi šie bruožai, pirmą kartą pasaulinio meno istorijoje pasireiškę ekspresionizme, vėliau tampa simptomatiški ir visai tolesnei modernizmo evoliucijai. Dėl ekspresionizmo vidinio prieštaravimo ir nevienalytiškumo, nužymėjusio tiek atvirai formalistines, tiek ir humanistines tolesnio vystymosi tendencijas, šios krypties analizei visiškai pagrįstai teikiama ypatinga reikšmė. Kadangi norime atskleisti ekspresionizmo meninės praktikos ryšius su idealistine meno filosofija, todėl didžiausią dėmesį skirsime formalistiniam ekspresionizmo sparnui, kuriame aiškiai matyti estetizmas, nihilizmas ir polinkis į formą.

Svarbiausią vaidmenį ankstyvojo ekspresionizmo teorinės platformos formavimuisi atliko iracionalistinė meno filosofija. Vokiečių meno teo-

<sup>4</sup> Zr. Bowness A. Modern European art.— London, 1977.— P. 87—101.

retiko F. M. Hiubnerio nuomone, ekspresionizmas „gimė iš A. Šopenhauerio pesimizmo“ ir perėmė jo transcendentalią poziciją — „pasaulis kaip valia ir vaizdinys“. Tačiau ekspresionizmas nepripažino šopenhaueriškojo budistinio atsisakymo nuo gyvenimo, o prisisiėjo prie F. Nyčės tragiškojo optimizmo, „kuris gieda himną gyvenimui, nes jis be perstojo kuria visą iliuzijų įvairovę“<sup>5</sup>.

Mūsų šimtmečio pradžioje F. Nyčė tapo savotišku meninės inteligentijos, ypač prie jos prisiplakusios bohemos dievaičiu. Ši visuomenės dalis, nesugebėdama geriau suvokti jo idėjų, „apkvaito nuo jo gyvenimiškumo, jo dionisinio svaigulio bei nevaldomų avantiūristinių instinktų šėlimo“<sup>6</sup>. F. Nyčės individualizmas, iracionalizmas tapo pirmosios ekspresionistų kartos meninių ieškojimų išeities tašku. Tradicinių Vakarų Europos kultūrinių vertybių griovimo ir radikalaus pervertinimo simbolis — F. Nyčės „Zaratustra“ — imponavo ekspresionistams. Jų nuomone, F. Nyčė sukūrė naujo — laisvo ir stipraus menininko, kuris sugebės sėkmingai kovoti su XIX a. pabaigoje suklestėjusio dekadentizmo liguistumu ir visiškai atskleisti estetinės būties metafizinę esmę, idealą. Šiam naujo menininko genijaus idealui turėjo atitikti ir naujas menas, besiremiantis vidiniu subjekto pasauliu ir gaunantis iš paties gyvenimo kūrybinius impulsus. „Tilto“ pavadinimas turėjo simboliškai įkūnyti ekspresionistų siekius, kadangi „Zarasturoje“ žmogus buvo vertinamas ne kaip galutinis tikslas, o tik kaip „tiltas“ kuriant didingą ateities menininką. Ši metafora tarytum siejo senąjį menininko tipą ir dailę su tuo, kas nauja. F. Nyčės individualizmas ir jo doktrina, skelbianti radikalų „visų vertybių pervertimą“, trokštančiai dvasinio atsinaujinimo meninei sąmonei davė naujo tipo menininko pavyzdį. Nenuostabu, kad dauguma menininkų, sužavėti „revoliucingomis“ ir išoriškai labai patraukliomis F. Nyčės idėjomis, savo kūryboje pasuko pasaulio metafizinių esmių ieškojimo kryptimi. „Dailininko misija <...> yra atskleisti žmogui jo tikrąjį „aš“, jo esmės nepaaiškinamumą. Kaipgi kitaip žmogus pasieks kontempliacijos būseną ir praregėjimą, jeigu jis nepasiners į savo sąmonės gelmes, neieškos dievo <...> pačiame savyje, savo sielos viduje“<sup>7</sup>.

Ekspresionistai, kaip ir F. Nyčė, buvo įsitikinę, kad techninė civilizacija ir masinės kultūros formavimasis grasina menininkui jo dvasios praradimu, individo laisvės apribojimu ir meno nužmoginimu. Sekdami F. Nyčės kvietimu atmesti visa tai, kas žmoguje yra civilizuota, liguista, ir grįžti į jo natūralią gamtinę prigimtį, ekspresionistai kartu linko į primityvizmo aukštinimą. Šia linkme ekspresionistus veikė ir A. Šopenhauerio bei A. Bergsono propaguojamas intuicijos prioritetas prieš intelektą. Šalia radiklios F. Nyčės vertybių pervertinimo programos XX a. pradžioje nepaprastą populiarumą Vokietijoje įgijo prancūzų filosofo intuityvisto A. Bergsono idėjos.

A. Bergsono meno filosofija formavosi stipriai veikiama A. Šopen-

<sup>5</sup> Зr. Экспрессионизм. Сборник статей.— Пр./М., 1923.— С. 55.

<sup>6</sup> Willet J. L'Expressionisme dans les arts (1900—1968).— Paris, 1970.— P. 21.

<sup>7</sup> Kunstblatt, 1917, Nr. 1, S. 6.

hauerio idėjų. Taigi daugelis jau A. Šopenhauerio subrandintų idėjų, vėliau primirštų Vokietijoje, kaip dažnai būna kultūros istorijoje, A. Bergsono dėka grįžo atgal į „filosofų žemę“, kur rado gerai paruoštą dirvą ir greit suvešėjo. Į neišmatuojamas aukštumas jis iškėlė „tikrojo“ meno šaltinį — intuiciją, kurios pagalba menininkas sugebąs grynu pavidalu išreikšti originalias savo dvasios būsenas. „Kūrybinės evoliucijos“ principą jis suvokė kaip universalų istorijos, kultūros ir meno vystymosi dėsnį, sugebantį išlaisvinti menininką nuo realaus pasaulio prieštaravimų. A. Bergsono skelbiamos idėjos apie meninės intuicijos išskirtinę reikšmę ir laisvę kūrybinio proceso metu buvo artimos vokiečių ekspresionistams. „Kūrybinės evoliucijos“ koncepcija jiems leido pateisinti savo bėgimą nuo realaus pasaulio. Ekspresionistai linksta į subjektyvistinę kūrybos proceso supratimą, į visa tai, kas nepastovu, kas geba išreikšti subtilius išgyvenimų niuansus. Todėl nenuostabu, kad į vidinį menininko pasaulį, į jo sąmonę jie žvelgia kaip į pačią aukščiausią „absoliučią realybę“, sugebančią per psichologines būsenas išreikšti būties tiesas. Sustiprėjus subjektyvistinėms tendencijoms, iš jų paveikslų pamažu išstumiamos harmoningos formos bei spalvos, vis labiau ryškėja polinkis į realaus pasaulio deformaciją. Tai akivaizdu jau „Tilto“ menininkų kūryboje.

„Tilto“ grupuotę sudarė labai skirtingo temperamento bei meninio mąstymo dailininkai. Tačiau juos siejo pasaulėjautos, dvasinių interesų ir idėjinių-teorinių pozicijų bendrumas. Pagrindinę šios dailininkų sąjungos meninių ieškojimų kryptį nulėmė dvi ryškiausios asmenybės — E. L. Kirchneris ir E. Hekelis.

Labai jautraus E. L. Kirchnerio asmenyje ir kūryboje dramatiškai atsispindėjo epochos prieštaravimai, sielos izoliacija, aklavietė, kurioje atsidūrė sutrikęs ir dėl socialinės neteisybės stipriai išgyvenantis menininkas. Jo kūryboje ypač ryški E. Munko įtaka. 1911 m. „Tilto“ grupuotei persikėlus į Berlyną, E. L. Kirchneris skverbiasi į „tamsiąją“ didmiesčio gyvenimo pusę. Jo paveiksluose atsispindi vargingųjų miesto kvartalų gyvenimo scenos, alkoholikai, sąvadautojai, vargani cirko artistai. Visai E. L. Kirchnerio kūrybai būdingas tragiškas būties suvokimas, religinė ekstazė, ryškūs stichinio socialinio protesto motyvai. Beveik kartodamas S. Kierkegoro žodžius, jis prisipažįsta: „Aš visuomet buvau vienišas ir kuo ilgiau būdavau tarp žmonių, tuo stipriau jausdavau savo vienišumą. Šis jausmas, keldamas didelį liūdesį ir dvasinį nepasitenkinimą, išsiliejo mano kūryboje“<sup>8</sup>. Nors E. L. Kirchneris į savo kūrinius žvelgė ne kaip į realaus pasaulio atspindį, o kaip į kažkokias ypatingas „metafizinės lygtis“, kasdienėje savo kūryboje paprastai atsisakydavo įmantrių teorinių išvedžiojimų. Matydamas ryškėjantį ekspresionistinio meno polinkį į sąmoningą išorinio pasaulio deformaciją, formalizmą, E. L. Kirchneris laiške V. Gromanui išreiškia nerimą dėl augančio susižavėjimo abstrakcija. Pabrėždamas abstrakčių paveikslų mįslingumą, rei-

<sup>8</sup> Zr. *Dule-Heying* A. E. L. Kirchner. *Graphik*. — München, 1961. — S. 14.

kalaujantį savotiško išsifravimo, jis pradėjo abejoti, „ar tikslinga tokia meno evoliucija, ar jis, sekdamas tokia kryptimi, nenustoja būti menu?“<sup>9</sup> Vėliau, Vokietijoje į valdžią atėjus fašistams, ekspresionistinei pasaulėžiūrai būdingas nusivylimas ir susidūrimas su „naujosios tvarkos“ skelbėjais atvedė E. L. Kirchnerį iki savizudybės.

„Tilto“ menininkų kūrybai, ypač filosofinėms-estetinėms pažiūroms, nemažą įtaką turėjo ir E. Hekelis. Jis, anot jo amžininkų, tiesiog dievino F. Nyčę, kurio veikalą „Taip kalbėjo Zaratustra“ mėgo garsiai skaityti savo artimų draugų ratelyje. Jo susižavėjimas F. Nyčės estetika perėjo ir kitiems ekspresionistams, kurie vėliau F. Nyčės veikaluose suras teorinį savo radikalumo pateisinimą. E. Hekelio paveikslai savo kompozicija, siužetais, vaizduojamų daiktų deformacija artimi E. L. Kirchnerio kūriniam. Emocionalūs, drastiški E. Hekelio vaizdiniai alsuoja kančia, gailėsčiu mažajam žmogui. Jo paveikslai — tai kaltinimas visuomenei, kuri lošina žmogų, paverčia jį mažyčiu bedvasiu sraigteliu.

Gana tipiškas ankstyvojo vokiečių ekspresionizmo atstovas buvo ir K. Šmidtas-Rotlufas, kuris savo kūryboje linko į kontrastingą išorinio pasaulio modeliavimą. Jo paveikslai pasižymi spalvos intensyvumu, aiškiais laužytais kontūrais, žavėjimusi egzotika ir primityvizmu. Šie bruožai būdingi ir E. Noldės (Hanseno) kūrybai. Jis sąmoningai save vadina „barbaru“, kadangi yra įsitikinęs, jog natūraliųjų žmogaus gyvenimo lygių atskleidimas padeda geriau išreikšti vidinius menininko išgyvenimus. Šioje E. Noldės mintyje ryškūs F. Nyčės „gyvenimo filosofijos“ motyvai, kviečiantys „vienintelį visatos dievą — menininką“ emancipuoti „natūraliuosius žmogaus instinktus“, „giliuosius jo sąmonės lygius“ ir paklusti jų pirmapradžiam grynūmui ir žavesiui. Ir iš tiesų, emancipuotas natūralumas tampa svarbiausia E. Noldės kūrinų dvasia. Jo paveikslas vis labiau linksta į muzikalią spalvų simfoniją, kurioje realus siužetas pamažu nustumiamas į antrą planą. Šio menininko gyvenimo kelias buvo nelengvas. 1937 m. fašistai už kairiąsias pažiūras oficialiai pasmerkė E. Noldę, uždraudė jam tapyti. Netrukus iš Vokietijos muziejų buvo išimti ir konfiskuoti 1052 jo kūriniai.

Bene pats lyriškiausias dailininkas, prisišliejęs prie „Tilto“ grupės, buvo O. Miuleris. Jis pastebimai išsiskyrė iš savo draugų stipriu grožio jausmu, polinkiu į harmoniją. Savo lyriškuose paveiksluose O. Miuleris daugiausia aukštino moters kūno grožį.

Vertinant pirmosios vokiečių ekspresionistų kartos kūrybą, būtina pažymėti, kad, nors „Tilto“ menininkų paveikslams būdingas nuoširdus protestas prieš socialines negeroves ir ryškus humanistinis patosas, vis dėlto jų kūryba jau gilino prarają tarp meno ir realybės, vystė destruktivias voliuntaristines tendencijas. Šių talentingų dailininkų tragedija buvo ta, kad jie „nerado kelio į realų savo meto visuomeninį liaudies judėjimą, ir jų opozicija pasireiškė tik grynai meno sferoje“<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *Grohmann W. E. L. Kirchner.*— Stuttgart, 1958.— S. 24.

<sup>10</sup> *Beyer I. Die Künstler und der Sozialismus.*— Berlin, 1963.— S. 66.

Vienas iš svarbiausių ekspresionistinio meno broožų buvo jo perdėtas subjektyvizmas. Ekspresionistų subjektyvumas turėjo didelę prasmę tuomet, kai plėtė jų dvasinio pasaulio ribas ir turtino mene reiškiamų jausmų gamą. Tačiau, kai jie paskėsdavo savo subjektyvių pergyvenimų pasaulyje, tuomet jie neišvengiamai devaluodavo natūros reikšmę. Jie skelbė F. Nyčės tezę apie „pirmapradi gamtos negyvumą ir amorfiškumą“, kuri esą išreiškianti tik potencialią „sudvasinimo“ galimybę. Tik talentas sugebąs apdovanoti „negyvą“ gamtą „dvasia“ ir suteikti jai „gyvą“ formą. Ekspresionizme į realybę žvelgiama ne kaip į „pažinimo objektą ar įkvėpimo šaltinį“, o kaip į „prieštaravimą“, į kurią menininkas reaguoja tam, kad pabrėžtų realybės priešišumą ir sunaikintų ją <sup>11</sup>.

Vadinasi, tas realus pasaulio objektų niveliavimosi procesas, kuris dar tik ryškėjo impresionistų kūryboje, buvo toliau plėtojamas „Tilto“ grupės ekspresionizme ir neišvengiamai vedė prie tradicinių tapybos komponentų — spalvos, tono, atmosferos, o vėliau netgi ir meninio vaizdinio — niveliavimo. Kaip tik čia ir atsiskleidė „negatyvioji“ jų subjektyvumo pusė.

Formalistinės tendencijos, išryškėjusios pirmosios vokiečių ekspresionistų grupės („Tiltas“) kūryboje, jau apnuogina gimstančio modernistinio meno ydas. Ir nors šios grupuotės menininkai dar nenutraukia ryšių su realiu pasauliu, tačiau jie jau nužymi tuos kelius, kuriais greitai pasuks jų kur kas radikalesni pasekėjai.

1909 m. Miunchene V. Kandinskio iniciatyva įkuriama „Naujoji menininkų draugija“, kuri bando išreikšti savo pasiūlykštėjimą oficialiaja, į dekadentizmą linkstančia akademinė daile. Iš pradžių ši grupuotė siekė kurti novatorišką meną ir neturėjo apibrėžtos programos. Pirmoji šios draugijos paroda buvo atidaryta 1909 m. pabaigoje. O 1910 m. buvo organizuota didelė retrospektyvinė tuometinio meno paroda, į kurią svečiais buvo pakviesti P. Pikasas, Z. Brakas, A. Derenas, K. Van Dongenas, M. Vlaminkas, Ž. Ruo, taip pat ir M. K. Čiurlionis, kuris dėl ligos joje nedalyvavo. 1911 m., atrenkant darbus į trečiąją draugijos parodą, grupuotė suskilo. Iš jos išėjo V. Kandinskis su savo artimiausiais pasekėjais F. Marku, A. Kubinu, G. Miunter ir tų pačių metų gruodžio 19 d. atidarė pirmąją savarankiškos „Mėlynojo raitelio“ grupės parodą. Taip atsirado viena iš įtakingiausių XX a. moderniojo meno grupuočių. Parodos kataloge V. Kandinskis rašė, kad jis ir jo bendražygiai „šioje mažoje parodoje nesiekia propaguoti kokių nors konkrečių arba specifinių formų. Mūsų tikslas — formų įvairove parodyti, kokiais skirtingais būdais gali būti įgyvendinami vidiniai menininkų siekiai“ <sup>12</sup>.

Naujoji menininkų grupuotė nuosekliai tęsė pirmosios vokiečių ekspresionistų kartos kūrybinius ieškojimus. Tačiau joje daug greičiau suklestėjo antimaterialistinės tendencijos, mistika, estetizmas ir formaliz-

<sup>11</sup> Žr. Cassou J. Ponorama des arts plastiques contemporaines.— Paris, 1960.— P. 411.

<sup>12</sup> Žr. Grohmann W. Wassily Kandinsky. Leben und Werk.— Köln, 1958.— S. 67.

mas. „Mėlynojo raitelio“ grupuotėje per kelerius metus subrendo ir įgijo įvairiapusį teorinį pateisinimą abstraktusis menas. Neatsitiktinai daugelis autoritetingų Vakarų meno teoretikų žymiausių „Mėlynojo raitelio“ atstovus (V. Kandinskį, F. Marką ir P. Klėjų) paskelbė tikraisiais šiuolaikinio meno pranašais.

XX a. antrojo dešimtmečio pradžioje, kai formavosi „Mėlynojo raitelio“ grupuotė, kaizerinėje Vokietijoje pastebimai gilėjo socialiniai-ekonominiai prieštaravimai, kurie atsiliepė ir tolimesniam meninės inteligentijos susvetimėjimo procesui. Socialinė krizė pastebimai suaktyvino meninį gyvenimą. Apie 1911–1914 m. Berlyne formavosi naujas svarbus moderniojo meno židinys, tačiau jam iškilti sutrukdė Pirmasis pasaulinis karas. Savotišku intelektualiniu magnetu, traukiančiu jaunuosius menininkus, tapo pripažintas ekspresionizmo rėmėjas bei teoretikas H. Valdenas. Jo meno galerija ir literatūros salonas „Audra“ tampa svarbiausiu jaunųjų menininkų grupavimosi centru. 1913 m. čia eksponuoja savo abstrakčius kūrinius orfizmo pradininkas R. Delone. Su juo atvyksta ir G. Apolineras. H. Valdeno įstaigoje savo kūrybinį kelią pradeda iš Austrijos atvykęs O. Kokoška. Berlyne nusprendžia galutinai įsikurti ir M. Šagalas. Taigi ir Berlynas tampa pripažintu ekspresionistinio meno centru. Berlyne ir Miunchene XX a. pradžioje ypač susidomima mistika, okultizmu, teosofija, iracionalizmo filosofija. Todėl nenuostabu, kad nemaža jaunų menininkų, patekusių į madingų idealistinių estetinių teorijų įtaką, surado vieną iš asmenybės išsilaisvinimo sferų „grynajame mene“, neva nepriklausančiame nuo realių gyvenimo prieštaravimų. Taip formavosi iškreiptas supratimas apie visiškai nepriklausomą nuo realybės „grynąjį meną“, o menininko kūrybinė „laisvė“ imama tapatinti su visiškai nederminuota meninės sąmonės savivale. Vienpusiškai plėtodami „Tilto“ grupės menininkų nužymėtas subjektyvistines tendencijas, „Mėlynojo raitelio“ atstovai nuosekliai atsisakinėjo nuo realaus pasaulio vaizdavimo ir vis labiau skverbėsi į sąmonės gelmes.

Svarbų poveikį „Mėlynojo raitelio“ meninės platformos formavimuisi turėjo formalistinės meno filosofijos idėjos (K. Fidleris, A. Hildebrandtas, A. Ryglis, V. Voringeris). Šios tendencijos atstovai atkreipė savo dėmesį į formaliuosius imanentinius meno kūrinio aspektus, t. y. į formų, plokštumų, erdviųjų struktūrų santykius. Jie visiškai pagrįstai akcentavo formas, kaip aktyvaus meno kūrinį organizuojančio prado, reikšmę ir tvirtino, kad be gero formaliųjų meno pusių pažinimo išvis neįmanoma prasmingai kalbėti apie meną. Tačiau apsiribojusi daugiausia formaliųjų meno kūrinio pusių analize, formalistinė estetika faktiškai „eliminavo“ turinio kategoriją. Pasisakydama už meno atitrūkimą nuo realaus gyvenimo, ji kartu filosofiškai pateisino beprasmią estetizmą ir meno suvedimą į grynai formalias struktūras.

Vienas iš įtakingiausių formalistinės tendencijos atstovų K. Fidleris plėtojo F. Nyčės koncepciją apie meną, kaip autonominę dvasios aktyvumo (būtinybės) išraišką. Menas turįs ne atspindėti realų pasaulį, o kurti



kažkokias ypatingas meninio regėjimo formas, kadangi „tikrovė susideda ne iš ko nors kito, o iš formų, kuriose ji yra duota mūsų jutimams ir dvasiai“<sup>13</sup>.

Analogiškas idėjas skelbė ir įtakingiausias Vienos menotyros mokyklos atstovas A. Ryglis. Pagrindinę savo teorijos „meninės valios“ (Kunstwollen) sąvoką jis apibūdino kaip „vidinį estetinį impulsą“, verčiantį menininką ieškoti naujų meninės išraiškos formų, nuolatos kurti kažką „kita“ atitinkantį kiekvienos konkrečios epochos dvasią. Kalbėdamas apie plastines „meninės valios“ reiškimosi formas, A. Ryglis nurodė, kad jos visų pirma atsiskleidžia skirtingų vizualinių ir kompozicinių struktūrų pavidalu. A. Ryglio teorija rėmėsi meno evoliucijos idėja, tačiau jis buvo įsitikinęs, kad meno raidą sukelia „vidinė būtinybė“. Ši „vidinės būtinybės“ sąvoka sutinkama ir F. Nyčės „Zaratustroje“, kur ji interpretuojama kaip vienintelis nepakeičiamas būdas veikti.

Tikruoju „Mėlynojo raitelio“ grupuotės pranašu tapo V. Voringeris, kuris 1907 m. išleido knygą „Abstrakcija ir įsijautimas“, virtusią savotiška į abstrakciją linkstančių ekspresionistų evangelija. V. Voringerio formalizmas ir įsijautimo (Einfühlung) teorija išplaukė iš K. Fidlerio, A. Ryglio ir T. Lipso psichologinės estetikos. Plėtodamas savo pirmtakų idėjas, V. Voringeris priėjo išvadą, kad polinkis į abstrakciją esti kiekvieno meno pagrindinis principas — lygiai taip, kaip formos instinktas išreiškia aukščiausios žmogaus kūrybinės galios esmę. Meno kūrinys, teigia jis, yra visiškai autonomiškas reiškinys, prilygstantis gamtai ir visgi savo esme nepriklausomas nuo jos. Gamtą V. Voringeris supranta tik kaip kažkokį išorinį nesubstancionalų reiškinį<sup>14</sup>.

Vieno iš talentingiausių „Mėlynojo raitelio“ atstovų F. Marko kūryboje ryškiai matyti laipsniška ekspresionizmo evoliucija, atsiejant tapybą nuo realaus pasaulio. F. Markas jaunystėje studijavo teologiją, domėjosi muzika, filosofija. Jo panteistinis pasaulio suvokimas susiformavo daugiausia dėl A. Šopenhauerio pesimizmo įtakos. Ilgi mėnesiai, praleisti Pirmojo pasaulinio karo kautynių lauke, dar labiau išryškino tragiškus dailininko pasaulėjautos motyvus. Nusivylimo gaidos skamba jo dienoraščiuose ir laiškuose artimiesiems. Beprasmiškas karas kelia jam pasibjaurėjimą. Savo dienoraščiuose F. Markas skelbia „gryną ir kilnų gyvūno gyvenimišką polėkį“, kuris verčia skambėti visa tai, kas yra geriausio dailininko viduje ir traukia jį prie abstrakcijos. Menui F. Markas suteikė universalią, vos ne kosminę reikšmę. Jis mėgino sukurti tokius naujus simbolius, kurie suformuotų naujos intelektualinės-meninės religijos kontūrus. Visų pirma jis mėgino priešpriešinti „tyrą“ gamtos ir gyvūnų pasaulio grožį skurdžiai nūdienos žmogaus egzistencijai. Gamta, nurodo F. Markas, aprėpia viską: ji ir mumyse, ir už mūsų. Tačiau vis dėlto egzistuoja kažkas, kas negali būti pavadinta gamta, o greičiau jos „interpretacija“. Ši jėga, gimstanti iš nežinomo mums šaltinio, ir esąs menas,

<sup>13</sup> Fiedler K. Schriften über Kunst.— München, 1915, Band 2.— S. 218.

<sup>14</sup> Zr. Worringger W. Abstraktion und Einfühlung.— München, 1908.— S. 4.

kuris visais laikais buvo drąsiausias nutolimas nu gamtos į dvasios pasaulį. Šiandien tikri menininkai, žvelgdami į gamtą, mato ir vaizduoja jos vidinę, dvasinę pusę, kaip kadaise impresionistai sugebėjo pamatyti violetinius šešėlius. Šio naujo požiūrio į gamtą priežastis glūdi ne vaizdavimo objekte ir ne pačiuose menininkuose — tai atnešęs pats laikas, epocha. Nūdienos mene F. Markas teisingai išvelgia analogiją su seniai pralinkusių primityvių epochų menu. Radikalų atsisakymą nuo tradicijų šiuolaikiniame mene F. Markas sieja su fotoaparato išradimu. Šioje „mažytėje metalinėje dėžutėje“, kuri sugeba tiksliausiai fiksuoti realius santykius gamtoje, realistinis menas atradęs savo mirtį. Realizmas atspindįs tik „išorinius“, „paviršutiniškus“ santykius pasaulyje ir kartu atitolstąs nuo savo svarbių uždavinių, t. y. nuo „paslaptingo vidinio pasaulio“ suvokimo. Menas visų pirma turįs ieškoti daiktų esmės. Bet kokio meno tikslas didingas — „sugriauti visą mūsų pojūčių sistemą, atskleisti žemišką būtį, kuri egzistuoja už jos, suskaldyti gyvenimo veidrodį, kad galėtume stebėti tikrąją būtį“<sup>15</sup>. F. Markas mėgina paneigti realistinį metodą mene ir priešpastatyti jam savo objektyviai idealistinę metafizinės pasaulio esmės išvelgimo koncepciją. Jis pasisako už naują, metafizinį meną, kuriame dar „neišryškėjęs“ žmogiškasis turinys pakeičiamas „kilniu žvėries instinktu“. „Menas,— rašo F. Markas,— savo esme yra metafiziškas, jis būtinai turi būti toks ir tik šiandien gali tapti tokiu. Menas turi išsilaisvinti nuo žmogiškųjų tikslų ir žmogaus valios. Mes daugiau nevaizduosime paveiksluose arklio ir miško tokiais, kokius mes juos matome. Mes tapysime juos tokiais, kokie jie esti tikrovėje, kokiais jie jaučiasi patys, t. y. atskleisime jų absoliučią esmę“<sup>16</sup>. Šiuose F. Marko samprotavimuose ryškėja A. Sopenhauerio objektyvaus idealizmo įtaka, kur „tikrojo“ meno sfera apribojama išimtinai giliosios metafizinės pasaulio esmės (idėjų) pažinimu. Savo kūryboje F. Markas paprastai peržengdavo savo idealistinės pasaulėžiūros ribotumą. Jo paveiksluose, įkvėptuose panteistinio gamtos grožio ir gyvūnų pasaulio poezijos, atskleidžia neeilinis dailininko talentas, pasižymintis formos pajautimu ir muzikalio spalvų harmonija. Šios dailininko savybės ypač išryškėjo jo šedevre „Gyvūnų likimas“, kuriame sintezuojami naujaisi kubistinio ir futuristinio meno pasiekimai. F. Marko kūriniai, neretai įgyjantys sentimentalios utopizmo atspalvį, nepaprastai tiksliai atspindi paties menininko dvasinę būseną.

Savo pasaulėjauta ir daugeliu kūrybos bruožų F. Markui artimas prancūzų ekspresionistas, buvęs Vilniaus meno mokyklos auklėtinis Ch. Sutinąs. Jo kūriniai persmelkti vidiniu nerimu, aistringumu, pasižymi ypatingu emocionalumu, spalvos ir tapybinės plastikos kultūra. Tačiau šie dailininkai daug kuo ir skirtingi. F. Marko paveiksluose dominuoja „harmonizuojantis“ pradas, o Ch. Sutinąs — aistra, neramumas ir judėjimas.

<sup>15</sup> Zr. *Lankheit* K. Franz Marc. *Unteilbares Sein*.— Köln, 1959.— S. 1.

<sup>16</sup> Cit. pagal: *Hess* W. *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*.— Hamburg, 1957.— S. 26.

Netgi Ch. Sutino peizažuose („Namas su medžiais“, „Vėjuota diena“) atsispindi siautulingas dailininko temperamentas. Abiejų menininkų kūryboje giliai atskleidžiama sudėtinga grožio ir bjaurumo dialektika. Tiesa, Ch. Sutino paveiksluose, kitaip negu F. Marko, pastebimas polinkis į bjaurumo estetizaciją. Ch. Sutiną tvirtai „priištąs“ prie realybės, o F. Markas, skirdamas didelį dėmesį dinamiškiems spalvų deriniams ir abstrakčių formų žaismui, vis labiau tolsta nuo realaus pasaulio ir pamažu pereina į abstrakciją. Jo kūryba, vaizduojanti beveik tik gyvūnų gyvenimą, tampa savotiška jo panteistinio pasaulio suvokimo simboline fiksiacija.

Sparti evoliucija nuo ekspresyvosios tapybos į abstrakčią dar akivaizdžiau atsiskleidė ryškiausio „Mėlynojo raitelio“ atstovo V. Kandinskio kūryboje. Nuo ankstyvos jaunystės jis atsidavė muzikai ir ruošėsi tapti muzikantu. Tačiau išvydęs prancūzų impresionistų kūrinius, galutinai pasirinko tapybą. 1896 m. V. Kandinskis atvyksta į Miuncheną, kur trejus metus pas F. Štuką studijuoja tapybą. Čia jis susižavi P. Sezano, P. Gogeno ir prancūzų fovistų kūryba. Vėliau tapęs „Mėlynojo raitelio“ idėjinio vadu, suartėja su F. Marku, P. Klėjumi ir kompozitoriumi A. Šionbergu. Tuo metu pamažu bręsta jo „absoliučios tapybos“ koncepcija. Savo idėjas V. Kandinskis aktyviai propaguoja ekspresionistiniuose žurnaluose „Šturmas“, „Akcionas“ ir „Mėlynasis raitelis“. 1912 m. paskelbia programinį veikalą „Apie dvasingumą mene“, kuriame, plačiai analizuodamas meninės kompozicijos, spalvos fenomeno ir kitus klausimus, išdėsto svarbiausius abstrakčios tapybos principus. V. Kandinskis ryžtingai kritikuoja realistinį meną, kvalifikuodamas jį kaip „netikrą“ ir „paviršutinišką“. Šiuolaikinis menas jau nebegalės remtis vien tik ankstesniųjų kultūrinių periodų principais, o privalęs sukurti savą stilių, atitinkantį epochos dvasią. V. Kandinskio įsitikinimu, kuo mus supantis pasaulis darosi baisesnis, tuo meno formos tampa abstraktesnės. „Kai sukrėsta religija, mokslas ir dorovė (paskutinioji stipria F. Nyčės ranka) ir išorinės nuostatos grasina žlugimu, tada žmogus atkreipia žvilgsnį į savo paties vidų“<sup>17</sup>. Menas jau išgyvenęs metamorfozę. Tačiau jo „emancipacija“ nuo tiesioginės gamtos priklausomybės dar tik užuomazgoje. Autoriaus istorinė misija esanti galutinai išlaisvinti tapybą. Kadangi šiuolaikinis menininkas, samprotauja V. Kandinskis, yra atplėštas nuo realaus pasaulio ir paliktas tik savo valiai, tai svarbiausiu jo kūrybos šaltiniu tampa jo paties „vidinės būtinybės“ išreiškimas. Todėl ir naujoji tapyba „didžiojo dvasiškumo“ vardan privalo nusisukti nuo realybės, nuo tuščio nūdienos gyvenimo ir atkreipti dėmesį į „menininko vidinį pasaulį“, į „siužetus, įgalinančius laisvai pasireikšti ieškančios dvasios intencijoms“. Taigi „grynosios“ tapybos esmė atsiskleidžia visiškai spontanišku nemotyvuojamu turiniu, „magiška abstrakčių plokštumų, spalvų ir linijų sąveika“. Čia ryškūs V. Voringerio knygos „Abstrakcija ir įsijautimas“ (1908 m.) motyvai: „abstrakcijos siekimas — tai gilaus vidinio žmogiško-

<sup>17</sup> Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst.— München, 1912.— S. 59.

sios asmenybės nerimo padariny" <sup>18</sup>. Menas, nurodo V. Kandinskis, perėmė Sokrato posakį „pažink pats save“. Todėl sąmoningai ar nesąmoningai šiuolaikinių menininkų dėmesys vis labiau krypsta į meno esmę, į jo sudėtinius elementus. Kiekviena meno rūšis, norėdama giliau pažinti savo specifiką, palygina savo elementus su kitų elementais. Didžiausią patyrimą šia prasme turi muzika, kurioje formos pažinimas pasiekė aukštą lygį. „Mūsų laikų tapyba iki šiol beveik visiškai priklauso nuo formų, perimtų iš gamtos. Jos šiuolaikinis uždavinys — pažinti savo išraiškos priemones ir galimybes, ką jau seniai daro muzika, ir panaudoti šias priemones grynai tapybos uždaviniams spręsti" <sup>19</sup>. Todėl naujoji tapyba turi vengti materializmo ir visur lygiuotis į patį abstrakčiausią meną — muziką.

Teoriniuose V. Kandinskio apmąstymuose ryškūs A. Šopenhauerio, F. Nyčės ir V. Voringerio idėjų atšvaitai. „Absoliučios tapybos“ teorijoje jis rėmėsi daugiausia A. Šopenhauerio iracionalios valios metafizika. Valia, pasak A. Šopenhauerio, kaip ir muzika esanti būties paslaptiausias ir tyriausias balsas, sugebąs išreikšti pačią pasaulio esmę. A. Šopenhaueris, paskelbęs muziką aukščiausiu menu, kvietė visus menininkus lygiuotis į ją. Į šį raginimą atsiliepė nemažai XX a. pradžios menininkų. Lygindamas muziką su tapyba, V. Kandinskis, tikriausiai paveiktas M. K. Čiurlionio paveikslų, prieina išvada, kad tapyba turi būti tokia pat abstrakti, kaip ir muzika. Jo nuomone, kuo laisviau dailininkas „muzikuoja“ abstrakčiomis formomis, linijomis, spalvomis, tuo švariau ir laisviau skamba pati tapyba. „Labiau naudodamas abstrakčias formas, dailininkas tvirčiau jaučiasi šių formų imperijoje ir įsiskverbia į šią sritį. O žiūrovas, menininko vadovaujamas, pamažu pradeda suprasti abstrakcijos kalbą ir galų gale suvokia visus jos subtilumus" <sup>20</sup>.

Pažymėsime, kad muzikos, kaip aukščiausio meno, supratimas buvo išlikęs nuo romantizmo laikų. Tapusi pamėgdžiojimo objektu, ji vis labiau mėginama sintezuoti su tapyba. Dar XIX a. įvairiose šalyse šia kryptimi buvo daug ieškoma. M. Švindtas, O. Berdslėjus, M. Klingeris, G. Klimtas, O. Vistleris kūrė paveikslus muzikiniais pavadinimais. Ekspresionizmas, kuris vystėsi veikiamas neoromantinių krypčių, ypač simbolizmo, taip pat išsaugojo glaudų ryšį su muzika. Kaip tik muzika atliko svarbų vaidmenį „Mėlynojo raitelio“ atstovų gyvenime ir kūryboje. Be minėtų F. Marko ir V. Kandinskio, muzika ryškius pėdsakus paliko P. Klėjaus gyvenime. F. Kupka daugeliui savo kūrinių suteikė muzikinius pavadinimus. L. Fainingeris buvo gavęs solidų muzikinį išsilavinimą. „Muzika,— prisipažįsta jis,— užėmė mano gyvenime pačią svarbiausią vietą. Be muzikos aš niekuomet nebūčiau tapęs dailininku" <sup>21</sup>. Susižavėjimas tapybos „muzikalumu“ ir menų sintezės problemomis atspindėjo bendrą XX a. pradžios modernistinio meno posūkį į subjektyvumą. Tai būdinga

<sup>18</sup> Worringer W. Abstraktion und Einfühlung.— S. 16.

<sup>19</sup> Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst.— S. 75—76.

<sup>20</sup> Ten pat.— P. 17.

<sup>21</sup> Cit. pagal: George W. La peinture expressioniste.— P. 24.

visam ekspresionistiniam menui: literatūrai, muzikai ir tapybai. H. Štuckensmidtas nurodo, kad V. Kandinskis ir stambiausias ekspresionistinės muzikos atstovas A. Šionbergas savo kūryboje suko ta pačia „antinatūralistine“ kryptimi. Abu jie „skirtingomis išraiškos priemonėmis vystė tą pačią meninio kūrinio idėją, ir tikriausiai šiame procese jie vienas kitą turtino ir koregavo“<sup>22</sup>. Polinkis į abstrakciją V. Kandinskio tapyboje buvo analogiškas A. Šionbergo atsisakymui nuo tonalumo muzikoje, nors daugeliu atvejų V. Kandinskis mastė daug radikaliau<sup>23</sup>.

Maždaug nuo 1911 m. V. Kandinskis, vis labiau akcentuodamas magišką ir psichologinę formų bei spalvų poveikio reikšmę, krypsta į gryną abstrakciją. Jo paveiksluose formos ir spalvos autonomizavimas pasiekia tokį laipsnį, kad beveik visiškai išnyksta konkretus turinys ir lieka tik spindinčių spalvų kaleidoskopas. Jau G. V. F. Hegelis išvalgiai yra pastebėjęs, kad besaikis žavėjimasis kolorito „magija“ sukelia neišvengiamą prieštaravimą su tapybos turiniu, paversdamas jį nereikalingu. Jis rašė: „Tapyboje aukščiausias gyvybingumas gali būti išreikštas tik spalva. Tačiau ši atspalvių magija galų gale gali gauti tokią vyraujančią reikšmę, kad šalia jos gali prarasti savo įdomumą netgi pats vaizduojamasis turinys. O kartu ir tapyba savo grynu aromatu ir tonų įstabumu, jų žaidžiančia harmonija <...> pradeda priartėti prie muzikos“<sup>24</sup>.

Taigi ekspresionizmo idėjos, gimusios ir subrendusios pagrindinai iracionalistinės ir formalistinės meno filosofijos rėmuose, pamažu perėjo į realią ekspresionistinės dailės praktiką. Formalistinio ekspresionizmo sparno menininkai, ignoruodami socialiai reikšmingus idealus, dėsningai evoliucionavo į abstraktaus meno pusę. Absoliutizuodami vidinės ekspresijos reikšmę, linkdami į maksimalų spalvos ir formos autonomiškumą, jie prarado ryšius su realiu pasauliu ir tapo savo formalistinių konstrukcijų aukomis.

<sup>22</sup> *Stuckenschmidt H. W. Kandinsky und A. Schönberg.*— Stuttgart, 1977.— Jg. 32, H. 3.— S. 238.

<sup>23</sup> *Зр. ten pat.*— P. 238.

<sup>24</sup> *Гегель Г. В. Ф. Эстетика.*— М., 1971.— Т. 3.— С. 244.