

## **Двуликость словацкого литературного экспрессионизма**

Экспрессионизм, сформировавшийся в начале XX столетия и запечатлевший облик мира на рубеже исторических эпох, острые общественно-политические противоречия предвоенной Европы, кризис цивилизации, стал одним из наиболее ярких явлений в европейском и мировом искусстве. В истории словацкой литературы место экспрессионизма, особенно в прозаических жанрах, оказалось столь заметным, что об экспрессионизме стало возможно говорить как об «общем знаменателе» (Я. Штевчек) всей словацкой прозы 1920–1930-х гг.

Известно, что изначально формирование экспрессионизма происходило, прежде всего, в процессе отрицания всего сущего, и именно это образует основу экспрессионистского мироощущения. Возникновение движения экспрессионизма в литературе Германии было связано с тем, что новое поколение немецких писателей, решительно заявившее о себе в первое десятилетие XX в., не устраивало положение своего рода застойности в отечественной культуре. По их мнению, натуралисты так и не смогли осуществить обещанные революционные преобразования в эстетике и к началу века уже не были в состоянии сказать ничего нового в литературном творчестве. Экспрессионисты стремились преодолеть эту неподвижность, непродуктивность мысли и действия, которая воспринималась ими как духовный застой и общий кризис интеллигенции. По убеждению теоретиков экспрессионизма, натуралистическое искусство, неоромантизм, импрессионизм, «югендстиль» (как в немецкоязычных странах называли стиль «модерн») отличались нефункциональностью, поверхностностью, которые затмевали истинную сущность вещей. С отрицания предшествующих литературных традиций, с сознательного отклонения от направлений, которых придерживалась не только немецкая, но и вся европейская литература XIX в., и с противопоставления своего творчества прежде всего,

натурализму и импрессионизму, а в поэзии — символизму и неоромантизму, и начался экспрессионизм.

Надо отметить, что сами представители экспрессионизма в своих попытках теоретически осмыслить характерные особенности и специфику своего метода часто рисовали формирование основ экспрессионизма только как процесс отстранения от им предшествовавших эстетических принципов (прежде всего, натуралистических и импрессионистских), в ходе которого старое и новое выступали в качестве взаимоисключающих антиподов. Также и многие исследователи предпочитают раскрывать суть и выделять основные характерные черты экспрессионизма через сопоставление, а чаще противопоставление его другим течениям, считая этот путь наиболее продуктивным. «Только сумма негативных признаков, сумма несходств позволяет вычленивать экспрессионизм из мирового литературного и художественного процесса как нечто цельное и единое»<sup>1</sup>, — считает В. Топоров. Однако такой подход, как нам кажется, не лишен односторонности: уделяя особое внимание отличиям экспрессионизма от других, традиционных и модернистских методов, он одновременно оставляет в тени момент преемственности.

Даже несмотря на решительный отказ экспрессионистов от всего ранее существовавшего в мировом искусстве, необходимо признать наличие аналогий между экспрессионистами и некоторыми из их предшественников и современников. В частности, сами участники немецких экспрессионистских объединений «Мост» и «Синий всадник» находили истоки своего творчества в художественных традициях других европейских стран: в творчестве бельгийца Джеймса Энсора, норвежца Эдварда Мунка, француза Винсента Ван-Гога. Они признавали и большое влияние на свое творчество французских художников конца XIX в. (Анри Матисса, Андре Дерена и др.), кубистов Пабло

---

<sup>1</sup> Топоров В.Л. Поэзия эпохи перемен // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990. С. 10.

Пикассо и Робера Делоне. Критикой же неоднократно подчеркивалась связь экспрессионизма с романтизмом, с эстетикой литературного движения «Буря и натиск», прослеживались параллели между экспрессионистским и натуралистическим изображением человека. Нечто общее существует и между первыми сборниками экспрессионистской лирики и поэзией импрессионизма. Также в качестве предшественников экспрессионистов рассматриваются Август Стриндберг, Георг Бюхнер, Уолт Уитмен, Франк Ведекинд.

В Чехии и Словакии экспрессионизм начинает набирать силу, когда после войны, проигранной Австро-Венгрией, входившие в ее состав народы получают долгожданную возможность самоопределения, а чехи и словаки в 1918 г. объединяются в единое самостоятельное государство — Чехословакию. Это повлекло за собой перемены не только в экономической и политической жизни этих народов, но и смену ориентиров общественного сознания, изменение духовной атмосферы в обществе. Молодые писатели, заявившие о себе в этот период, активно приобщались к идейным и художественным новациям Запада, восприняв импульсы новейших европейских литературных школ и направлений. Новое поколение словацких литераторов свою задачу видело в том, чтобы «рассчитаться со всеми опозданиями» (Я. Грушовский), то есть постараться поднять национальную литературу до уровня современного западноевропейского искусства, привести в неё дыхание новых европейских течений и эстетик.

Усилившаяся тяга к эксперименту, философской и эстетической модернизации творчества повлекла за собой появление новых течений, концепций, групп, объединений. Экспрессионизм оказался чрезвычайно созвучен настроениям, мировидению словацкой творческой интеллигенции. Особенно это касалось той ее части, которая прошла через фронты мировой войны и для

которой были характерны трагическое и одновременно скептическое восприятие окружающей действительности.

На словацкой почве воздействие немецкого экспрессионизма накладывалось на уже сложившиеся традиции самобытной национальной культуры. Одновременно, экспрессионистская линия в литературе пересекалась с иными художественными концепциями — импрессионизмом, натурализмом, неоромантизмом, неосимволизмом и т.п. Этим можно объяснить тот факт, что в творчестве отдельных словацких авторов, обращавшихся к экспрессионизму, порой возникают, вступая с ним во взаимодействие, другие тенденции, приводя в конце концов к различным модификациям экспрессионизма. Это легко заметить, рассматривая произведения двух крупнейших словацких экспрессионистов — Яна Грушовского (1892–1975) и Гейзы Вамоша (1901–1956).

Новеллистическое творчество Я. Грушовского 1920-х гг., а также его знаменитая повесть «Человек с протезом. Дело поручика Сиборна» (1925) демонстрируют созвучие некоторых экспрессионистских установок идеям романтизма. Известно, что несмотря на существенные различия между ними, именно в связи с экспрессионизмом часто говорят о возрождении романтизма на почве культуры XX в., а сам экспрессионизм называют «в известной мере наследником романтизма»<sup>2</sup>, «формой неоромантической реакции»<sup>3</sup> и т.п. Безусловно, их многое роднило. Такие понятия, как «мировое зло», «распад», «мировая скорбь», разработанные еще столетие назад романтиками, вновь возникли в литературе экспрессионизма, чей герой также ощущает свою полную беспомощность перед грозной действительностью в отчужденном, враждебном ему мире. Для экспрессионистов, как и для романтиков, действительность, реальность

---

<sup>2</sup> Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 73.

<sup>3</sup> Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. М., 1966. С. 27.

истории оказывается неподвластной разуму, из-за чего они прибегают к иррациональному ее постижению, декларируя преимущество интуиции перед интеллектом. Герой экспрессионистов — это «маленький человек», подавленный жестокими условиями существования, ощущающий свое одиночество, бессилие, но еще пытающийся постичь тяготеющий над ним закон.

Вот и в повести Грушовского образ главного героя, поручика Сиборна, с одной стороны, тесно связан с ключевыми аспектами концепции экспрессионизма, характеризующими его отношение к жизни, обществу и личности, — с проблемой отчужденности и поисками себя. Максимилиан Сиборн изображен в момент наивысшего напряжения сил, страдающим и гибнущим во враждебном ему мире. Образ «маленького человека», подавленного жестокими социальными условиями существования, чувствующего свою беспомощность перед некой грозной и жестокой «силой-лавиной», занимает центральное место в произведении. Однако, с другой стороны, в повести присутствует множество мотивов, сюжетных схем, художественных приемов, указывающих на связь с романтической поэтикой.

В целом книга представляет собой дневник главного персонажа, воюющего на австрийско-итальянском фронте в окрестностях города Зальцбурга в 1917 г. В перерывах между военными действиями разворачивается любовная драма Макса Сиборна, мятущегося в поисках идеальной любви от одной возлюбленной к другой. История заканчивается трагически: вскоре после разрыва поручика с одной из героинь — Миной, в лесу находят её мертвое тело, а через некоторое время в бою погибает и сам Сиборн. В своих записках герой Грушовского предстает морально надломленным, ожесточившимся на весь мир и надевшим на себя маску бесчувственности, в связи с чем в повести и появляется символический образ протеза вместо сердца, напрямую связанный с типичным экспрессионистским мотивом — мотивом «сердечной импотенции» (нем. —

«Impotenz des Herzens»). Основную роль в создании образа Сиборна — человека-загадки, «ребуса», как называет его в самом начале автор-повествователь, играют размышления поручика, в которых он пытается осмыслить жестокую реальность, найти в ней своё место, увидеть за всей бессмысленностью мира первичную и истинную суть вещей. Но попытки героя постичь окружающую действительность оказываются бесплодными: не в силах что-либо анализировать, он может лишь выплескивать свои смятённые чувства, боль, отчаянье и крайнее возмущение на страницах дневника. Сосредоточенность автора на внутренних переживаниях Сиборна, детальное описание малейших оттенков чувств, эмоций, поворотов мысли и их передача от первого лица — все эти особенности тесно связаны с понятием субъективизации повествовательной структуры в экспрессионизме.

И любовные коллизии, и описание военных действий становятся лишь фоном и, можно сказать, поводом для исследования героем собственной души, анализа своих психологических состояний, чувств и переживаний. Безусловно, героя не оставляют равнодушным трагические последствия каждого военного маневра, но, в то же время, эта ситуация даёт герою очередной повод для того, чтобы проанализировать собственное отношение к происходящему, разобраться в своих чувствах, и эти размышления занимают Грушовского гораздо больше, чем сама военная тематика. Примечательно, что при всей субъективизации изложения событий, представленных в «Человеке с протезом», автор уже во введении к повести декларирует, что дневник Сиборна является «документом человечества», а это свидетельствует о стремлении к абсолютизации повествования, что, как известно, было характерно для экспрессионистских произведений.

Образ поручика Сиборна — типичный образ экспрессионистского героя. В центре повести Грушовского одна из главных тем экспрессионизма — тема отчужденности человека, из которой вытекает также основополагающая для творчества

экспрессионистов проблема поисков человеком своей утраченной индивидуальности, своего «Я». Герой «Человека с протезом» многократно повторяет, что мир, и всё в нем, ему чуждо, что он совершенно изолирован от мира, отделён от него стеной. Сиборн ощущает себя сотворённым из олова, и эта оловянная оболочка так же, как и протез вместо сердца, по его мнению, препятствуют его общению с миром и окружающими. В данном случае речь идет о характерной для экспрессионизма категории «чуждого», получившей одно из самых первых и точных отражений в программном произведении немецкого поэта Франца Верфеля — стихотворении «Мы чужие все на этом свете» («Fremde sind wir auf der Erde alle», 1911). Повесть Грушовского дает нам прекрасную иллюстрацию того, как эта категория, в свое время перенятая экспрессионистами у романтиков, была интерпретирована ими заново. Романтическая отъединенность, самоотчуждение, «культурная инакость» в экспрессионизме трансформируется таким образом, что чувство отчуждения («чужести») охватывает уже всю систему субъектно-объектных отношений в произведении и принимает глобальный характер, а очуждение (или остранение) становится ведущим способом конструирования художественной действительности и главным принципом экспрессионистской эстетики. Действительно, герой Грушовского, в конце концов, перестаёт воспринимать и самого себя как нечто целое, чужими кажутся ему свои душа и тело, не свойственными себе — мысли и поступки, то есть самоотчуждение простирается уже до патологических состояний. Перестав воспринимать мир как ему близкий и единый, поручик Сиборн транспонирует такое видение и на собственное тело, части которого вдруг предстают чужими, т. е. отчужденными в буквальном понимании, о чем свидетельствуют звучащие рефреном из уст героя слова о «сердце-протезе» и «оловянном теле».

Наконец, в повести Грушовского происходит совсем пугающая и трагическая метаморфоза, когда «чуждое» проникает в душу героя и, действуя там по-хозяйски бесцеремонно, делает её тёмной, непроницаемой, а затем вырывается наружу в виде чувств, мыслей и поступков, которые Сиборн не воспринимает как свои собственные и не может с ними примириться: «Когда я зашел в комнату и закрыл за собой дверь, как будто кто-то чужой с грубым насилием вырвал из самых тайных глубин это мое собственное “я” и сам проник вовнутрь на его место — говорю “кто-то чужой”, но ведь все-таки давно знакомый [...] Да, как будто одно “я” вышло и уступило место другому “я”, ожесточённому, беспощадному и тёмному [...] Смотри же, ведь у меня нет свободной воли, ведь я здесь с рабским повиновением исполняю лишь то, что мне предписывает Тёмный. Ах, этот Тёмный [...] Это та Немилосердная, Страшная Сила, которая определяет всё моё поведение от начала и до конца, и против которой я бессилён и безоружен»<sup>4</sup>. В эти моменты герой Грушовского испытывает раздвоенность, как будто действует уже не он, а его двойник. Этот типичный для экспрессионизма мотив вновь заставляет нас вспомнить о традициях, идущих от романтизма, отразившего «раздвоенность» рефлексирующего сознания некоторых своих героев.

В повести Грушовского появляются и прямые аллюзии на героя эпохи романтизма: примером раздвоенности личности его героя становится отождествление им себя с Григорием Печориным из знаменитого романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Сиборн находит у себя много общего с лермонтовским персонажем, называет его великим, примером совершенства, себя же считает вторым, ужасным и безжалостным Печориным. Безусловно, сравнивая этих героев, мы могли бы обнаружить у них немало общего: равнодушные и эгоизм как

---

<sup>4</sup> *Hrušovský J. Muž s protézou // Hrušovský J. Výber I. Bratislava, 2004. S. 203. Перевод наш.*



следствие ощущения отчужденности себя от мира, стремление подчинять себе людей, проявления некоторого садизма и даже «вампиризма» по отношению к женщинам. Наконец, безусловным наследием романтизма в экспрессионизме следует признать и фатализм — веру в предначертанную свыше судьбу, слепой рок, над которым человек не властен. Герой Лермонтова в этом отношении является предшественником героя Грушовского. Кроме того, сравнивая произведения Лермонтова и Грушовского, нельзя не обратить внимания и на многочисленные сюжетные параллели: любовные коллизии, дуэль, смерть соперника. С образом Печорина связан и один из важнейших эпизодов повести Грушовского, когда происходит саморазоблачение героя: Сиборн во сне встречается с Печориним, и тот достает из своей груди и демонстрирует ему своё живое, окровавленное, бьющееся сердце; Сиборн обвиняет Печорина в обмане, ведь он был уверен, что у Печорина вместо сердца протез; чтобы доказать, что у него самого протез, Сиборн разрывает свою грудь, но к своему удивлению вынимает оттуда своё «бьющееся, больное, жалкое сердце».

Такие опоры на героя эпохи романтизма, а также использование типичных романтических мотивов и схем (прежде всего, мотива «сердечной импотенции», играющего ключевую роль в романе словацкого прозаика), позволяют определить творческий метод Грушовского как экспрессионизм «неоромантического» типа. В этом смысле экспрессионистская поэтика Грушовского близка к немецкому «неоромантическому» экспрессионизму, представленному в творчестве Георга Гейма, Готфрида Бенна, Георга Тракля и восходящего к литературе декаданса (Габриель Д'Аннунцио, Морис Метерлинк, Оскар Уайльд).

В свою очередь, экспрессионистский роман Г. Вамоша «Атомы Бога» (1928), названный современниками «самым нигилистическим произведением словацкой литературы» (Ш. Крчмеры), помимо идей, образов, мотивов, типичных для

экспрессионизма, включил в себя также ряд приемов, присущих натурализму. И хотя в процессе формирования экспрессионизма как направления натурализм находился в ряду тех художественных явлений, от которых экспрессионисты стремились «отмежеваться», тем не менее, в их эстетике обнаруживается немало общего. Критика натурализма в данном случае сводилась к тому, что, по мнению приверженцев экспрессионизма, натурализм лишь скользил по поверхности явлений, не стремясь проникнуть в их глубины. В этом смысле экспрессионизм стремился идти дальше, ставя перед собой более общие и важные вопросы, что было продиктовано его стремлением восстановить связь частного человеческого бытия с жизнью всего человечества и природы. Сам человек рассматривался экспрессионистами уже не в полной зависимости от мира, среды, обстоятельств, как это было в натурализме, но акцент делался на внутренних мотивировках его поступков, на изменчивости его внутреннего состояния, что получило название «прорыв сквозь факты». Объявляя творчески бесплодными попытки воспроизводить в искусстве «живую жизнь», экспрессионизм противопоставляет принципу правдоподобного изображения действительности «подчеркнутую гротескность образов, культ деформации в самых разных ее проявлениях»<sup>5</sup>. Принципиально новый взгляд демонстрирует экспрессионизм и на роль художника: это уже не фотограф-натуралист, бесстрастно копирующий факты, чье кредо — показывать, но не делать выводов; он — пророк, устами которого вещает, а иногда и кричит сама жизнь, раскрывающая перед ним свои тайны.

Центральная философская идея романа Г. Вамоша заключается в сосуществовании в мире двух основных принципов: жестокости как преобладающего принципа, первоосновы органического мира, и любви, которая должна стать противовесом

---

<sup>5</sup> Зверев А.М. Экспрессионизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1223.

жестокости и воплотиться в единстве и братстве всех живых существ. Задуманный автором как беллетризованный вариант своей философской теории, роман «Атомы Бога» демонстрирует отношение к миру как к «проекту творения», а также попытку индивидуума выйти из социума, преодолеть все существующие барьеры, в том числе проникнуть за пределы познанного. Все свои воззрения на мир, современное общество, человеческие отношения, собственные размышления о роли Бога-Творца в создании всего сущего, в происходящем вокруг, писатель вкладывает в уста своего героя — врача-венеролога Карола Зуриана, который в некотором смысле является «альтер эго» автора, на что указывают в том числе и многочисленные биографические и хронологические параллели. Уравнивая человека с прочими «атомами Бога» (животными, растениями, бактериями и т.д.), Вамош обнаруживает в нем лишь одно отличие от всех остальных — разум. Однако все повествование пронизано скепсисом по отношению к возможностям человека, к идее изменения и преображения мира. Пытаясь доказать, прежде всего, самому себе способность человека повлиять на положение вещей в мире, самостоятельно принимать решения и не зависеть от воли Бога-Творца («Невидимого»), герой Вамоша вступает в борьбу со Всевышним, бросая вызов своей биологической природе. Зуриан решается на смелый научный эксперимент, инфицируя себя возбудителем неизлечимого венерического заболевания. Однако «триумф изучающего духа над бедным человеческим телом» заканчивается гибелью тела. Не только для избавления себя от физических страданий, но и для разрешения всё более углубляющегося внутреннего кризиса, связанного с непреодолимыми противоречиями, невозможностью адаптации к окружающей действительности, главный герой совершает акт самоубийства, который должен освободить его от всех связей с миром.

Гейза Вамош демонстрирует читателю довольно неприглядный образ современного мира: жизнь на «земле, смоченной

кровью», представляется невыносимой, гнусной, полной несправедливости, так как повсюду грубая сила одерживает верх над добротой и порядочностью. «Жизнь — это гадкая шутка Люцифера, — говорит герой «Атомов Бога», — безутешный круговорот в тени недолговечности, смерти. Всё дышит брэнностью, гнилью, и повсюду слышится эхо жалкого крика: «Довольно уже, зачем, хватит!»<sup>6</sup>. Образ современного ему города также рисуется в традиционном для экспрессионизма свете: загнивающим, развращенным, чьи узкие грязные улочки заполнены бесчисленными проститутками, распространяющими смертельные болезни. Образ Карола Зуриана также несет в себе характерные черты героя экспрессионизма: это личность, переживающая глубокий внутренний кризис, связанный с проблемой адаптации к реалиям жизни. Кроме того, в романе присутствуют многие типичные для экспрессионизма мотивы: отчуждения героя от мира, бунта против действительности, проституции, сознательных поисков смерти, самоубийства. Для романа характерен высокий уровень субъективизации повествования и использование контраста в качестве основного композиционного принципа (ненависть и глубокая любовь к человечеству, обуревающие душу героя; цветущая летняя природа и смоченная кровью земля; борьба разума и инстинкта, чистой любви и физиологии), что, как известно, также свойственно произведениям экспрессионистов.

Однако наряду с этим, сам Вамош не скрывал, что «Атомы Бога» были изначально задуманы им как «медицинский» роман, который позволил бы ему «представить публике философию и дух медицинской науки и тем хотя бы частично воплотить в жизнь тысячу раз провозглашаемый лозунг — повысить уровень образования народа»<sup>7</sup>. Такое отношение к литературе как к явлению социологического порядка, то есть в данном случае как к одному из средств медицинского просвещения людей, способствовало тому, что нередко все творчество писателя относилось критиками к натурализму. Более

---

<sup>6</sup> *Vámoš G. Atómy Boha. Bratislava, 2003. S. 135.*

<sup>7</sup> *Vámoš G. Princíp krutosti. Bratislava, 1996. S. 93.*

того, своеобразие художественного почерка Вамоша состоит в довольно развернутых описаниях и длинных фразах, для его стиля характерна подробная детализация изображаемых объектов, изучение психологических нюансов, что также приближает его стиль к натуралистическому, стремящемуся к максимальной точному и бесстрастному воспроизведению наблюдаемой реальности. Тем не менее, рассматривая довольно заметные признаки натуралистической поэтики в романе «Атомы Бога», необходимо помнить о том, что «при всей принципиальной оппозиции по отношению к натурализму, экспрессионизм в то же время обнаруживает определенные точки соприкосновения с ним, выступая наследником отдельных его завоеваний»<sup>8</sup>. В данном случае, как нам представляется, в отличие от натуралистов, исходивших из уподобления художественного творчества эмпирическому познанию, из требования строгой беспристрастности в изображении реальности, Вамош, подобно экспрессионистам, ставит своей целью проникнуть сквозь внешний, поверхностный слой жизни в ее скрытую сущность. Об отказе писателя от натуралистической объективности свидетельствует усиленное субъективное начало в романе, да и фигура главного героя произведения — вестника, пророка, вызывающего к человечеству — резко отличается от образа беспристрастного, холодного аналитика-натуралиста. Предельная же детализация и намеренный «антиэстетизм» в изображении безобразного, отталкивающего, которые действительно были заимствованы экспрессионистами у натуралистов, в данном случае, по нашему мнению, служат средством достижения максимальной выразительности текста.

Такое своеобразное и вполне самобытное использование проблематики и поэтики экспрессионизма в сочетании с элементами натурализма в оригинальном жанре философско-медицинского романа, безусловно, выделяет писателя из общего ряда словацких прозаиков межвоенного двадцатилетия. В связи с этим нам кажется справедливым определение Вамоша

---

<sup>8</sup> *Мацевич А.* Натурализм и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 401.

как «натуралистического» экспрессиониста. Эпитет «натуралистический» призван подчеркнуть не только вышеуказанные особенности романа, но и существенную разницу между «неоромантическим» экспрессионизмом повести Яна Грушовского и в известной мере аллегоричным, но при этом основанным на личном жизненном опыте типом экспрессионизма, представленным в романе Гейзы Вамоша.

В целом, творчество Гейзы Вамоша особенно явственно перекликается с произведениями других медиков-экспрессионистов — немецких писателей Эрнста Вайса (1882–1940) и Готфрида Бенна (1886–1956), которые также широко использовали в своем литературном творчестве знания медицины, в частности, при описании различных патологических состояний личности и при попытке изучения самых темных уголков человеческой психики. Их герои, как и герои Вамоша, четко делятся на профессиональных врачей и «больных»: безумцев, аморальных типов, проституток, преступников и т.п. Так, романы Э. Вайса «Звери в цепях» («Tiere in Ketten», 1918) и «Человек против человека» («Mensch gegen Mensch», 1919) демонстрируют удручающие картины деградации и обреченности человечества, подвластного неким «слепым силам», провоцирующим его безумие и агрессию. А образ главного героя из цикла новелл Г. Бенна, вошедших в его сборник «Мозг» («Gehirne», 1916), — молодого доктора Рене оказывается наиболее близок образу доктора Карола Зуриана.

Таким образом, при заявленном решительном отклонении нового направления от предшествующих художественных традиций, расхождение с ними экспрессионизма не было абсолютным: связь его с эстетикой романтизма, а также с модернистскими течениями (символизмом, импрессионизмом, и в первую очередь с натурализмом) несомненна. Примером тому могут служить и рассмотренные нами произведения двух крупнейших словацких экспрессионистов. Именно эта связь помогла им создать свои собственные неповторимые вариации литературного экспрессионизма.