

Yaruchyk Viktor. The Origin of the Literary and Cultural Life of the Ukrainian Autochthonous Poland in the Postwar Period. The mid-50s of last century in Poland was connected with the revival of the literary and cultural movement Ukrainian autochthonous. Easing the pressure of the Communist Party to the national minorities and organize themselves permission from the authorities have led to the emergence of Ukrainian socio-cultural society. Active in its cultural initiative promoted the base of printed (“Our Word”, “Our Culture”, “Ukrainian calendar”, “Gaumont”), which is focused around the literary environment (Ostap Lapskyi, Yakiv Gudemchuk, Yevheniya Samokhvalenko and later Milia Luczak, Olga Petik and many other creators of Ukrainian culture and literature in Poland). This was the basis for the continuation of intellectual activity in the Ukrainian-coming decades. The dominant motif in the works of Ukrainian writers in the postwar period were longing for the motherland, love for Ukraine, its culture and nature.

Key words: literature, creativity, literary process, writer, translations.

УДК [821.161.2-09:7.036.7]«192»

Галина Яструбецька

**ЕКСПРЕСІОНІЗМ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ
ПРОСТОРІ УКРАЇНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ М. БАЖАНА, М. КУЛІША,
О. ТУРЯНСЬКОГО)**

У статті поставлено завдання доповнити сформовану за останнє десятиліття рецептивну парадигму українського літературного експресіонізму початку ХХ ст. Зроблено діахронний зріз для уточнення експресіоністичних ушільнень з урахуванням видового, родового й територіального критеріїв. Об’єкти дослідження вибрано з огляду на новизну ракурсу презентації творчості М. Бажана, М. Куліша, О. Турянського, уже ідентифікованих як узалеженні від експресіонізму. Збірку М. Бажана «17-й патруль» проаналізовано як близьку до лівоекспресіоністських засад з одночасними проявами автентичного експресіонізму. П’єсу М. Куліша «Вічний бунт» інтегровано в площину ком’юніонізму-активізму із зазначенням синтетичної природи драматургії митця. Твір О. Турянського «Поza межами болю» розглянуто крізь призму синтезу засадничо-інваріантних ознак імпресіонізму та експресіонізму.

Ключові слова: стиль, експресіонізм, ком’юніонізм, активізм, імпресіонізм, синтетизм.

Постановка наукової проблеми та її значення. В українському літературно-мистецькому обігу термін «експресіонізм» уперше з'явився на теренах Західної України, у Чернівцях, де активізувалася естетика німецького експресіонізму, зокрема на сторінках журналів «Der Nerv», що видавався під орудою поета й публіциста А. Маурюбера, та «Das Licht» (видання І. Вільнера й Д. Рунеса). Чернівецькі літератори засвоювали німецькомовну експресіоністичну практику, хоча не помічали зародків стилю в українському письменстві, зокрема у творчості О. Кобилянської та В. Стефаніка.

Найповніше експресіонізм проявився у творчій практиці театру «Березіль» завдяки тернополянину Лесю Курбасу, який також теоретично осмислював сутнісні характеристики цього поняття, зокрема, у статті «Нова німецька драма», опублікованій у місячнику «Музагет» (1919). Згодом О. Білецький опублікує дослідження «Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку» (1925), О. Бургардт – «Експресіонізм у німецькій літературі» (1925). Колективна монографія за редакцією С. Савченка «Експресіонізм та експресіоністи Німеччини» (1929) висвітлювала специфіку німецького експресіонізму. На жаль, ця стильова тенденція в сучасній українській літературі початку ХХ ст. випала з кола наукових інтересів, принаймні творчість В. Стефаніка розглядали поза експресіонізмом.

Театр Г. Юри дотримувався сценічної традиції. Лесь Курбас намагався змінити ситуацію, перекладаючи для свого театру драми німецьких експресіоністів або інсценізуючи різножанрові твори національних класиків, передусім Т. Шевченка. Він коригував уявлення про відсутність/присутність стилю, надавав першорядної ваги проблемі темпу, сили, малярської ритміки, паузам «у важкі вирішальні моменти п'єси», розбитому «“grave” набринілих болем акордів, де ритміка ударів – композитор, темп – виконавець, або одне і друге – режисер», прагнуч, «щоб усі удари значучого, дії, слідували по собі в такій ритмічності, послідовності, яка має викликати у глядача почуття аналогічного ритму й заставити серце глядача битися плавніше, чи жвавіше чи більш нервово» [9, с. 269]. Лесь Курбас визначальну роль покладав на слово, вбачаючи в ньому «не типографське поняття, а явище слухове» [9, с. 272], навіть тоді, коли читають про себе.

У ритміці, її специфіці та силі (мірі/надміру інтенсивності) – зерно експресіонізму. Фраза Лєся Курбаса «стилю п'єса не має» може мати кілька інтерпретацій, але не зводиться до заперечення стилю,

без якого не здатне функціонувати сценічне мистецтво, а також література. Епатаційний вислів, очевидно, стосується спростування канонізації «ізмів», прагнення бачити їх у вільному стані розвитку. Звичайно, режисер мав на увазі й експресіонізм, що не вкладався у схеми стильових уподобань і субординацій. Можливо, ішлося і про експресіоністський тип творчості, що виходить за межі конкретно-історичного періоду. Недарма Лесь Курбас узявся інсценізувати поему «Єретик» Т. Шевченка, запропонувавши її глядачам під назвою «Іван Гус» (1919 рік), надавши виставі експресіоністського сенсу. Згодом він шукав драматурга, який би відповідав моделі «реалістичного експресіонізму». Таким виявився М. Куліш. Його разом із В. Винниченком вважають першими в українській літературі драматургами-експресіоністами. На сучасному етапі їхня творчість достатньо вивчена, що засвідчує монографія «Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)» (2002) С. Хороба, його книга «На літературних теренах» (2006); наукові студії «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» (1998) Неллі Корнієнко; «Текст і гра. Модерна українська драма» (2009) Лариси Залеської-Онишкевич; праці Наталії Кузякіної, зокрема «Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії...» (2010); статті Тетяни Свербілової, Леся Танюка та ін. Ці дослідження дають можливість скласти повне уявлення про експресіоністичні моделі В. Винниченка й М. Куліша, про сучасний їм літературно-мистецький контекст, у якому перебували обидва письменники. Аналізуючи їхню творчість (а також – Лесі Українки), С. Хороб дійшов висновку, що українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. «не тільки розвивалася в загальному річищі західноєвропейської драматургії означеного періоду, а нерідко йшла попереду неї, творчо обганяючи її» [15, с. 361].

Аналіз досліджень цієї проблеми. Експресіоністичний фермент у поезії різножанрової національної літератури початку ХХ ст. виявив себе досить активно. Увага літературознавців зосереджена як на загальних питаннях, так і на аналізі окремих явищ тогочасного письменства. Варто відзначити дослідження М. Ільницького (фундаментальні основи стилетвірних процесів у Західній Україні), Ю. Коваліва (українська література періоду національно-визвольних змагань), Р. Олійника-Рахманного (літературно-ідеологічні напрями в Західній Україні), Раїси Мовчан (експресіоністичний проект 1920-х рр.).

Детально розроблені питання експресіонізму у творчості О. Турянського (А. Печарський), М. Бажана (Наталя Костенко), І. Дніпровського (Раїса Мовчан, Оксана Сиродаєва), О. Довженка (І. Кошелівець). Визнано «уражених експресіонізмом» (Раїса Мовчан) Г. Косинку, Юрія Клена, Є. Маланюка, П. Тичину, В. Сосюру, Ю. Яновського, Гео Шкурупія. «Експресіоністські твори й елементи експресіоністського стилю, – зазначає теоретик модернізму Марія Моклиця, – ми знаходимо на всьому обширі літературного процесу [20–30-х років ХХ ст. – Г. Я.]» [10, с. 8].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Складність, гетерогенність експресіонізму зумовлюють значну амплітуду коливань літературознавчих суджень. Якщо сьогодні повість-поема «Поза межами болю» О. Турянського сприймається як еталон експресіоністської поетики, то на початку ХХ ст. її зараховували до імпресіоністичних творів, підтвердженням чого є авторитетна думка М. Селегія: «Читання такого твору дає максимум вражіння і то, власне, завдяки імпресіоністичному характеру поезії, бо ж автор усю свою силу талану, весь свій лірично-драматичний пал зосереджує на людській душі» [12, с. 26]. Рецепція М. Селегія спонукає оцінити твір О. Турянського як такий, що синтезує імпресіонізм та експресіонізм. Кореляція двох світоглядково антагоністичних художніх систем дає в результаті естетичний феномен вражаючої сенсо-еманаційної, сугестивної сили, репрезентує цікаве жанрове явище з графічним компонентом, якому відведена важлива роль візуалізації згустків духовно-сміслової енергії, трансцендентальної реальності, закладеної в категорію мовчання. О. Турянський вдається до прийому, що його пізніше в повноті виєксплуатує М. Хвильовий, і котрий, зокрема в 20-х роках ХХ ст., найчастіше тлумачиться як ознака імпресіонізму. Це – «картинний» принцип реалізації просторової ідеї твору, розмежування площини сторінки на фрагменти за допомогою крапок. Таким способом концептуальний інваріант експресіонізму – поняття розірваності – виявляє себе на рівні зорового ефекту тексту, оскільки словесний інструментарій виявляється недостатнім для вираження переживання, адекватного силі страждання, буття якого – сфера феноменології:

«Чорні хмари заснувались на краях дивною барвою, наче обкипіли застиглою кров'ю.

Дух руїни показує своє сонне обличчя.

Воно, здається, ось-ось ізбудиться.

І небо розколеться, й темні сили кинуться на землю і розіб'ють у порошок увесь світ.

Склепіння пекла не виглядає лянніше від оцього неба.

І все мовчить, усе спить у темряві несвідомості.

І здається мені.

Які це гарні слова: темрява несвідомості...

Щасливий цей, що його свідомість спить.

.....
І вогонь уже не шипить більше.

Супокійно тліє.

Не хоче мішати великого мовчання оглухлої природи.

.....
Відвернули очі від життя і вслухалися в безконечне мовчання буття» [14, с. 98–99].

Візуалізована особлива – експресіоністична – форма психологізму підтверджує і розкриває суть, закодовану в назві переднього слова від автора – «Картина з безодні». Експресіонізм повісті-поєми «Поза межами болю» О. Турянського, як і загальноєвропейський, базувався на «філософії безодні», презентуючи образ світу в ракурсі афектації, спричиненої станом переживання смерті. Особистий досвід у цій сфері існування містично сугерує твір, знищуючи бар'єр між реальною, предметно зримою дійсністю та ірреальною, візійною.

Школу смерті, що вплинула на формування світогляду з трагічною підосною, пройшов і М. Куліш. Екзистенційний лейтмотив відчуттів, джерелом яких є танатичні ситуації; приналежність до «покоління “зразкових”» за біографією максималістів (Т. Свєрбілова) – експресіоністичний контекст драматургії М. Куліша. Революційний фанатизм, властивий самому М. Кулішу, проектувався ним у сферу творчої характерології, філософську базу якої визначало тяжіння до ідей абсурду. Насамперед цими тенденціями завдячує сценічна спадщина М. Куліша тому, що її співвідносять із театром експресіонізму, з драмою ідей. У такій стильовій мотивації немало роль відіграє також співпраця з Лесем Курбасом, якому «імпонували теоретичні й практичні досягнення німецьких експресіоністів у галузі театру, зокрема, одним з вихідних положень його методології [...] постає ідея незалежності актора від драматичного твору (ширше – театру від літератури) і проблема акторської майстерності як самостійної креа-

ції» [3, с. 277]. Анна Біла зараховує до «істинних» експресіоністів Л. Курбаса і О. Довженка [3, с. 278], хоча йдеться, очевидно, про ідеї та методологію, які визначають суть рецептивної естетики обох митців.

Щодо О. Довженка, то в одній особі синтезується програма власної творчості й рецептивна естетика, зорієнтована на досягнення новітнього специфічного мистецтва, де просторово-світлові рішення отримали роль, рівнозначну персонажно-акторській, і принцип умовності став художньо-структурувальним. У результаті поетика О. Довженка поєднала не окремі стилі, що визначають зміст певних напрямів, а продемонструвала кореляцію епох бароко, романтизму, реалізму, модернізму/авангардизму. Естетичні параметри всіх епох взаємопроникаються на ґрунті української міфології, якій у творчості О. Довженка належить роль фундаментального агента.

Тексти О. Довженка репрезентують необмеженість горизонтів можливостей та інтерпретацій. Власне, варіантом експресіоністської самоінтерпретації кіносценарних текстів є постановка О. Довженком своїх фільмів паралельно з операторською роллю, де текстовий дискурс збільшувався, акцентувався авторський суб'єктивізм, отримуючи монументальний масштаб.

Таку ж синтетичну природу має драматургія М. Куліша, що й спричиняє різнотлумачення у сфері вивчення стильових тенденцій його доробку на теоретичному рівні уподібнення. Вплив курбасівської творчої лабораторії, безперечно, позначився, але окремі тексти митця перебувають у смисловому полі дії експресіонізму як цілісної світоглядно-естетичної системи незалежно від втручання режисера «Березоля».

До таких належить дебютна п'єса «97» (1925). Саме вона засвідчила «проростання соціально-ангажованого експресіонізму» [4, с. 153] на українських мистецьких теренах 20-х років ХХ ст. Літературно-театральний клімат, у якому з'явилася п'єса «97», характеризується інтенсивністю опанування й реалізації протоекспресіоністських вітчизняних (Леся Українка, В. Винниченко, С. Черкасенко) і європейських модерністсько-авангардистських ідей. Як стверджує Романа Багрій, у 1922–1924 рр. домінував вплив німецького експресіонізму на творчі пошуки Л. Курбаса, а відтак мистецького об'єднання «Березіль», що було на етапі становлення. Віталізм Ф. Ніцше; футуризм Марінетті; пантеїзм У. Уїтмена; літературно-психологічні експерименти М. Достоєвського; суб'єктивізм Бергсона; ірраціоналізм та ек-

зистенційні пошуки Лесі Українки; символізм О. Олеся; режисерські ідеї К. Марджанова (Ведекіндового прихильника), відданого експресіонізму в перші два десятиріччя ХХ ст.; проповіді нової моралі, біологізм В. Винниченка, активізація містицизму, поширення фрейдизму і т. д. – мистецька атмосфера десятиліть, що передували появі на культурній авансцені постаті М. Куліша. Потрібно зацентувати, що на початку творчості М. Куліш був ближчий до традиційного «міметичного театру» і водночас до жанру п'єси-агітки з підкресленою чіткістю жестів, різкістю й швидкістю ритму, стакатним телеграфним діалогом, аніж до містично-депресивних «картин із безодні». Варто зазначити, що М. Куліш, як і В. Винниченко, ніколи не спускав з ока соціального обличчя своїх героїв, навіть у «шостій симфонії», зокрема в «Маклені Грасі», «Народному Малахіїві» і «Патетичній сонаті». Вірність соціалістичним переконанням, інтерес до ідеології масовості, віра в ідею рівності, солідарності всіх гноблених відповідали течіям ком'юніонізму (латин. *communis* – спільний, загальний) та активізму в експресіонізмі. Ком'юніоністичний експресіоніст відкидав культ особи Ніцше, міф про надлюдину та аристократичний неоромантизм на користь гуманістичного ком'юніонізму, братерської любові та ідеї громадського оновлення, духовного відродження [1, с. 72]. Ті, хто є пасинками буржуазного суспільства, знаходять сенс буття в пролетарських рухах, – зазначав теоретик експресіонізму В. Сокель (цит. за: [1, с. 72]). Ком'юніонізм, лівий експресіонізм виявляли глибину соціальних суперечностей часу, ідентифікували кризу не як зосереджену в самому сенсі буття, а як економічну і політичну, культивували бунт не проти фундаментальних основ екзистенції, а як спосіб розв'язати суспільні конфлікти. Ідеологічну теорію, згідно з якою світ можна змінити завдяки моральному самовдосконаленню індивіда, ліві експресіоністи (Б. Брехт, А. Зегерс) трансформували в доктрину класової боротьби. Революційний ентузіазм, пов'язана з ним динаміка, пафос (Й. Бехер, Ф. Вольф) спричинили настанову на плакатність, агітаційність. Робітничо-селянський типаж – ліво-експресіоністичне втілення концепції «нової людини», що покликана врятувати світ, повернути втрачений рай завдяки встановленню справедливості, що базується на перерозподілі матеріальних благ за критерієм рівності.

П'єса «Вічний бунт» перебуває в парадигмі поетики ком'юніонізму-активізму – лівого експресіонізму. Написана в 1932 р., вона не

має сценічної історії. Непроста для постановки, як і кожен експресіоністський твір. Наталя Кузякіна твердить, що в цій п'єсі «публіцистика заступала малювання типів» [7, с. 218]. Якщо експресіонізм – це інтенсивізм, то «Вічний бунт» репрезентує інтенсивність думки драматурга, доведена до трагічної межі. Серед усіх п'єс М. Куліша саме ця виявляє потенціал експресіоністської драми без режисерських корекцій, як це було з «Макленою Грасою», де Лесь Курбас, усупереч авторові, будував сценічний простір згідно з принципами умовності, знімаючи всі локальні барви, тобто змінюючи естетику, укрупнюючи певні художні риси.

«Вічний бунт» – назва апелює до експресіоністичного конфлікту, передовсім семантикою лексеми «бунт», яка в цій поетиці належить до базових інваріантних. Поняття «вічного бунту» означає вихід у сферу позачасовості, а отже метаісторичності. Однак ознайомлення зі змістом виявляє соціально-політичну, безпосередньо злободенну революційну драму, яка у світовій літературі представлена іменами Е. Толлера, К. Штернхайма, Л. Рубінера, Е. Мюзаме, Й. Бехера, Ф. Вольфа, Г. Бенна, Г. Кайзера та ін.

Сюжет «Вічного бунту» заснований на заздальгідь заданій ідеї: ствердити стан смертельної кризи суспільства. У дусі експресіонізму М. Куліш ставить прямі запитання й пропускає їх крізь призму різних світоглядів, таким чином розглядаючи проблему з різних сторін, висловлюючи, проголошуючи, моделюючи програми та думки, не ховаючись за метафору чи символ, що розсіюють смисл. «У двадцяті роки великого революційного століття, в часи першої героїчної п'ятирічки, десь на Україні, на сходах комуністичного університету бував могутній рух, о! Сто сімдесят пар чоловічих чобіт, з них понад сто за соціальним походженням робітничих, тридцять сільських, двадцять сім інших та плюс чотирнадцять та шість та одинадцять пар відповідних до тієї ж анкети жіночо-дівочих черевиків виносили з комуністичного університету по закінченню його відповідну кількість озброєних марксо-ленінською зброєю борців-комунарів та комунарочок...» [8, с. 401] – такою уніфікованою (метонімічною) характеристикою ситуації, поданою у вигляді піднесеної, урочистої промови, розпочинає п'єсу М. Куліш. До кінця твору буде витримана одна з особливостей драматургії експресіоністів – «риторичність, перевага слова над дією» [5, с. 61], патетична напруга нарації, позбавленої індивідуальних рис.

Кожен із головних дійових осіб – носій певного світогляду. Ромен (у якому вгадуються автобіографічні риси М. Куліша) – «симпатичний, але, на жаль, недобитий романтик». Байдух – «не менш симпатичний, але, на жаль, ще недобитий скептик». Майка – «середнього роду істота», «себто ні се, ні те», «проста і нехитра, як схема», «тип, якого нема в дійсності і якому навіть на кону не вірять словом», – так характеризує Майку Ромен. Це – образ майбутньої «нової» соціалістичної людини, свого роду ідейно-екзистенційна заготовка, стандарт, «конгломерат корективів, цитат, марксо-ленінських формул» [8, с. 407]. «Дівчина з околиці»; Тиміш Гай, або просто Гайка; Трохимович, майстер; Тарасович, воротар; Іванович, робітник; Секретар в оргрозподілі ЦК; Секретар зборів у колгоспі; Два сільські комсомольці – ті, хто задають і творять «ударний темп молота», орієнтуючись на ентузіазм та несхитну віру в комунізм Майки з її ідеями соцзмагань і непримирненістю до класового ворога (куркуля) та інтелігентських хитань. «Шляшок на індивідуальний плужок», демагогія, опортунізм, романтизм і скептицизм – усе це підводиться під один критерій: контрреволюція, що перебуває в жорсткій опозиції до соціалістичної ідеї. Витримується принцип «хто не з нами, той проти нас». Існує ще одна, позасоціальна колізія, не менш важлива за ідеологічну: «бунт грішної думки», «неспокій думки, вічний бунт» вступає в боротьбу зі стереотипністю, догматичністю, шаблонністю, а значить підпорядкованістю наперед заданому. У драмі ця колізія розвивається на ґрунті діалогу між Роменом і Майкою. М. Куліш – драматург і громадянин, якого мучать соціальні й моральні дисонанси його часу, але вони отримують водночас і масштаб трансісторичних («вічний бунт»). Ключовими є антагоністичні пари концептуального плану: чуття – абстракція, творчість – догма, прогрес – регрес, мораль – ідея, національне – інтернаціональне. При всій однозначності, прямолінійності, соціальній та ідейній заангажованості, що властиві «лівій» течії експресіонізму, «Вічний бунт» латентно пропонує достатньо поширену в експресіоністичних колах програму логократії – тобто світобудови, де знання стало б владою, мистецтво – релігією, а союз освічених індивідуумів – бажаною спільнотою. Тут виходить на поверхню питома експресіоністська концепція ідеального людського співжиття на засадах високої моралі, етики й естетики, яка ставить у центр саме поняття спільноти, але не суспільства. «Вічний бунт» апелює до попередніх п'єс, починаючи з «97» і завершуючи «Народним Мала-

хієм» і «Патетичною сонатою». У цей же час (1932–1933) творилася і найтрагічніша в доробку письменника «Маклена Граса», де також тривали пошуки відповіді на найбільш пекуче питання: як досягти світової гармонії, як створити нову свідомість? «Бо хто ти справді? Хто? Початок бунту, чи кінець? Великий промежінь між двома днями, чи тарганова щілина між двома епохами? Хуте-нуте, як пишно я висловлююсь! Ніби й справді я герой Шекспірів, а не якогось там з наших, наприклад, Кулішів» [8, с. 446]. І патетичні монологи, й напружені діалоги ілюструють змагання думок, що розривали автора. «Вічний бунт» – це [...] запальний «парламентський» виступ Куліша за умов ... відсутності парламенту й панування терору...» [7, с. 218]. Експресіоністичні конотати смерті й зламу в цьому творі М. Куліша переносяться з екзистенційних вимірів у суспільно-історичні, митець оперує поняттями не зі сфери феноменології, а колективними, громадськими сутностями. Схематизм, абстрактність як принцип характеротворення, вивільнення сцени від реальної побутової обстановки – це спосіб створити експресіоністський простір, що динамічний на противагу застиглому простору емпіричної людини. У «Вічному бунті» ремарки спрямовують саме до знеосібленої місцевості: «На сходах комуніверситету. Рух. Окремо три. Один з них піднесено» (картина перша дії першої); «На околицях міста. Досвіт» (картина друга); «В оргрозподілі ЦК. Секретар. Він підписує папери. Дзвонить телефон» (картина третя); «Біля заводської брами. Воротар впускає першу зміну. Підходить Ромен» (картина четверта); «У заводі в цехкутку. Майка. Телефон. Біжать паси. Тисячоголова шумова оркестра» (картина п'ята); «У клубі. Плакати німецькою, англійською, французькою мовами: “Привіт дорогим гостям тощо”. Збираються робітники» (картина десята). На початку картини дев'ятої другої дії після короткого авторського «Ромен за містом. Один», йде монолог Ромена, який деталізує замський пейзаж, подаючи експресіоністського типу замальовку: «Глинища. Смітники. Собаки тягають падло [...] Он цвинтар і поле. Заходить сонце. Воно грізно-червоне і страшне. Між ним і мною пролетів якийсь птах і тінь боляче ударила в голову. О, який великий, жахливий розлад в світі! Вічний розлад у світі! [...] А яка ж самотність глуха і темна! І світ, як опрічна камера, і я на ньому, як ув'язнений за суворою ізоляцією. Бунтуй тепер. Бунтуй, людино, вічно – все одно ... північ, південь, захід, схід, це, дивися, – стіни, а сонце – це лиш очко в світовій камері! Самотність!..» [8, с. 443]. На тлі чорно-

білої графіки драми загалом і конкретно дев'ятої картини з'являється класична експресіоністична деталь – грізно-червоне сонце. Воно кидає тривожні відблиски на весь твір, концентрує тривогу, страх і відчай абсурдної людини. Монолог Ромена – цілком в екзистенційному ключі А. Камю. Це крик душі, що збунтувалася. На тлі емпірично вихолощеного простору п'єси «страшне сонце» є єдиною ознакою чуттєвого світу і воно сигналізує про незнищенну, живу, скривавлену сумнівами людську сутність. Монолог і вся сцена сумірні за силою та інтенсивністю еманцій енергії слова Г. Кайзера, у якого на першому плані – проблема трагічних суперечностей між окремою людиною, яка прагне свободи, щастя, добра, і суспільством, що базується на застиглих, по суті жорстоких традиціях, на хаотичній взаємодії прагматичних, споживацьких інтересів. На зовнішньому рівні абсурдистська позиція песиміста-романтика Ромена зазнає краху під впливом доказовості й переконливості ідеї соціалізму (Ромен – Майка). Проте підтекст спрямовує в річище розуміння штучності, нереальності, фабрикивання ентузіазму й показників соцбудівництва, руху заради руху.

Серед формальних ознак експресіонізму в п'єсі «Вічний бунт», окрім алегоризації дійсності й героїв, варто назвати ситуативний сюжет, здатний змінюватися за ходом розвитку подій, що його диктують персонажі твору. Драма – це ланцюг сцен, об'єднаних постаттю Ромена.

М. Куліш до крайньої межі доводить експресіоністську традицію підкресленої театральності. Письменник (у дусі Ю. Яновського, М. Хвильового) вводив і себе безпосередньо як автора, і художні самоапелятиви, й образ футуромитця, який користатиметься нинішніми психосвітоглядомими та сюжетними ресурсами для створення майбутньої поетичної драматургії.

«Вічний бунт» зосереджує увагу «публіки» на базових моментах радянського життя: колективізації, індустріалізації. «Куліш прозріливо будує нову драму контакту, де знято умовну “четверту стіну” між акторами й глядачем, де дійство конструюється відповідно до законів їхнього публічного спілкування [...] Прийом, застосований уперше не тільки в українській драмі, а й у драмі світовій» [8, с. 32], хоча корені такого явища – в середньовічних схоластичних диспутах.

М. Куліш створив «діалоги про крах ідей», як він самоозначив жанр вустами Ромена, заперечивши «Вічним бунтом» і всією творчістю тезу про маргінальність української літератури й національної драматургії.

«Вічний бунт» – експресіоністська драма без додаткового втручання з метою увиразнення й підкреслення потенційних ознак цієї поетики.

Творчість М. Куліша показує, що експресіоністська складова частина літературного процесу першої половини ХХ ст. суттєво впливала на загальний художній клімат доби. Експресіонізм корелював з різними естетиками і проявлявся в поезії, прозі, драматургії.

Творчість, що в лівоекспресіоністських засадах близька до драматургії М. Куліша, представлена в 20–30-х роках ХХ ст. поезією М. Бажана, зокрема, збіркою «17-ий патруль» (1926). Виразне політичне забарвлення, чітко виражена прихильність до більшовицької доктрини ставлять дебютну книжку М. Бажана в контекст активізму – ком'юніонізму.

*Червоноармієць не знає зрад,
До смерті боронить він владу Рад [2, с. 54].*

Поняття «червоногвардієць», «ЧОН», «Ревтриб», товариш (у значенні ідейного статусу, що надала цьому слову революційна епоха), «Коммол», «більшовик» – виявлення ідеологічної домінанти, історична конкретизація подій. М. Бажан ідеалізує більшовизм як силу, що благотворно впливає на людину, здатна розбійника й бандита скерувати на шлях подвигу за справу революції, як це сталося з персонажем твору «Боець 17-го патруля» або з п'ятим полком, який пішов у атаку, знаючи, що на смерть (вірш «Протигаз»):

*Сотні очей – як сотні ран.
Сотні сердець – як один барабан.
Сліз не було і ридань не було.
Тільки начдив схилив чоло.
[...] Хай тисячі ляжуть бійців на полях –
Не хитнеться червоний стяг,
Червоний стяг, що дав Коммол!.. [2, с. 54–55].*

Позиціонування себе як апологета комунарських ідей – щире й невимушене в добу соціальних криз та політичних переворотів, адже з ними пов'язувалися прагнення оновити світ і людину, гуманізувати суспільні процеси, вивільнити індивіда з-під гніту задля духовного й творчого вдосконалення. Максималізм – ідеопсихічна семантика концепції ліричного героя М. Бажана.

Активізм у поета корелює з автентичним експресіонізмом, який проявив себе у специфічно Бажановій віршостилістиці. Наталія Костенко твердить, що ця самобутність закорінена в футуризмі [6, с. 33]. У тому, що поезія «17-го патруля» «позначена впливами футуризму, конструктивізму», переконаний Ю. Лавріненко [11, с. 318]. На думку літературознавця, власний «експресіоністично-бароково-романтичний стиль» поет намацає тільки в «Різьбленій тіні», однак і це буде лише підготовчим етапом до справжніх сенсацій, до істинно Бажанового стилю в «Будівлях», «Розмові сердець» і апогеєві неповторності – поемі «Гофманова ніч». Експресіоністичні тенденції, як вважає Наталія Костенко, у раннього М. Бажана відчутні в грубо натуралістичних, біологічних асоціаціях, в естетизації потворного, бруталного [6, с. 37]. Безперечно, футуристичне творче середовище, якому надавав перевагу М. Бажан до того, як увійти у ВАПЛІТЕ, не могло не позначитися на його мистецьких пошуках. Однак розхитування традиційних основ синтаксису, експерименти у словотвірній сфері, руйнування лексичної одиниці й вивільнення звука, надання йому естетичних повноважень поруч із повноцінним словом – ці футуристичні прийоми в поезії М. Бажана підпорядковувалися інтенціям, відмінним від епатажно-експериментаторських деструкцій футуризму. Тим, що цілком відрізняло поезію М. Бажана від задекларованої естетичної програми футуристів із їх раціоналістичним, розсудливим ставленням до творчості як продукту, виробленого головно інтелектом, був інтуїтивний анархізм, свобода як фундаментальна, архетипна субстанція, що відлуння, вібрацію її вловив молодий М. Бажан, як і його друг Ю. Яновський, у революційних рухах. В. Стус назвав це «правдою ритму». Він указав також на особливу роль звука «р» у створенні ритмо-модуляційної динаміки віршів [13, с. 228].

*Обрій серце криваве вищербив,
В'янули зорі вгорі,
Але там не було червоної,
Ніж на грудях людини, зорі.
Розгорнув, мов корогву, вітер
Обагренних стебел сувій.
Отаман колоссям витер
Ніж закривавлений свій [2, с. 50].*

Доктрина ритму в М. Бажана рівновелика доктрині героїзму. Біль трансформується силою захвату у свою протилежність. Звідси – картинність, що видається за книжність, Бажанової лірики.

*У полі вітер блукав і вив,
кружляв волоссям хмар і лісів.
Між хмар губами – місяця зуб,
і земля холола, мов чорний труп [2, с. 63].*

Діонісійський трем поета розчинився в лоні ритмічного єства землі.

М. Бажан шукає в зовнішніх речах не так естетичного аспекту, як гігантського тремтіння світу, що рветься до чину; його глибинного бруталного ритму, який міг би піднести до максимуму й ритм поетового життя. Філософія ритму – так можна назвати філософію М. Бажана. Персонажі його лірики, як і герої А. Головка, одержимі, у них горить енергія боротьби:

*Стогоном небо розкраяв,
З стегон ночі підповз вий гієн.
Це для тебе, Галаме, чорний краю,
Імобе в пісках гниє!
[...] Бути негру
самому
самумом,
Бути негру не рабом, а бійцем,
І повстання багряним шумом
Вдарити блокгаузу в лице [2, с. 58].*

У тім універсумі, де борються за свободу без диференціації на раси (з «Негрського циклу»), ніщо й ніхто не перебуває у спокої. І діючі особи, і краєвиди – не так живописна ревокація, як вир непогамованих, розкріпачених сил. Діонісійська надмірність проявляється більше в загальному внутрішньому напруженні, ніж у лінійному збільшенні. Світ, що його представив М. Бажан, струсила гарячка нуртуючої міці, яка на цей цивілізаційний момент означена «червоною» ідеологією. Епопея людської волі, хмільної від самої себе, йде заповонити землю. Ці зусилля такі могутні, що надра історії тремтять у такт з ними. Для передачі таких вібрацій М. Бажан використав у збірці «17-ий патруль» естетичні й ритмічні ефекти, що їх спроможні створити звук «р» і тонічний верс. Письменник послуговувався ними і в подальшій творчості, інтегруючи в простір інших художніх систем.

Якщо про М. Хвильового сказано, що він відчув стиль своєї доби, то М. Бажан став резонатором ритмів своєї епохи. Ритм у його ліриці – естетична універсалія, він структурує експресіоністську поетику. У поєднанні з ультрареволюціоністськими настроями та ідейними артефактами акцентний вірш, «ударник» витворює ще один варіант українського експресіонізму, підтверджуючи, що початок ХХ ст. став часом найінтенсивніших і найчисленніших презентацій українського літературного експресіонізму.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Продовжувати дослідження цього явища на тлі інших стильових тенденцій, виявляти механізми взаємодії різних художніх систем у параметрах модернізму-авангардизму, встановлювати інваріантні та автономні, індивідуальні ознаки естетичних структур – це проблемно-наукова парадигма, яка має перспективу вивчення і в теоретико-методологічному, і в літературно-інтерпретаційному планах.

Джерела та література

1. Багрій Р. «Джیمмі Хіггінс»: українська експресіоністична авангардистська драма / Романа Багрій // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 67–74.
2. Бажан М. Твори. У 4-х т. Т. 1. Поезії та поеми (1923–1983) / М. Бажан ; [передм. Л. Новиченка]. – К. : Дніпро, 1984. – 637 с.
3. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія / А. Біла. – Вид. 2-ге, доповн., переробл. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
4. Веселовська Г. Театральний експресіонізм в Україні: генеза й витоки / Ганна Веселовська // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 146–154.
5. Копелев Л. Драматургія німецького експресіонізму / Л. Копелев // Експресіонізм. Драматургія. Живопис. Графіка. Музика. Киномистецтво : сб. ст. / [под ред. Г. Недошивина]. – М. : Наука, 1966. – С. 37–83.
6. Костенко Н. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Н. Костенко. – К. : Київ, 2004. – 381 с.
7. Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії / Н. Кузякіна ; [упоряд., вст. ст.. В. П. Саєнко ; наук. ред. С. А. Гальченко]. – Дрогобич : Відродження, 2010. – 574 с.
8. Куліш М. Твори. У 2 т. Т. 1. П'єси / М. Куліш ; [упорядкув., підгот. текстів, вст. ст. та комент. Л. С. Танюка]. – К. : Дніпро, 1990. – 509 с.
9. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників : документи / заг. ред., передм. і прим. проф. В. Ревуцького. – Балтимор ; Торонто : Укр. в-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. – 1026 с.
10. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття навч. посіб. Ч. 1. Українська література / М. Моклиця. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 154 с.
11. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей / [упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка ; післямова Є. Сверстюка]. – К. : Смолоскип, 2004. – 992 с.

12. Селегій М. На фоні модерної поезії: «По́за межами болю» / М. Селегій // Веселка : літ. місячник (Каліш, Польща). – 1922. – Ч. 5. – С. 21–27.
13. Стус В. До проблеми творчої індивідуальності письменника / В. Стус // Стус В. Твори. У 4 т., 6 кн. Т. 4. Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіц. листи та звернення. З таборового зошита / В. Стус ; ред. кол. : Сергій Гальченко, Микола Гончарук [та ін.]. – Львів : Просвіта, 1994. – С. 209–229.
14. Турянський О. По́за межами болю : повість-поема. Син землі : роман. Оповідання / О. Турянський ; [вступ. сл. Р. Федоріва ; упорядкув., передм. та підготов. текстів С. П. Пінчука]. – К. : Дніпро, 1989. – 335 с.
15. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

Яструбецкая Галина. Экспрессионизм в историко-литературном пространстве Украины 20-х годов ХХ столетия (на примере творчества Н. Бажана, Н. Кулиша, О. Турянского). В статье поставлена задача дополнить сформированную за последнее десятилетие рецептивную парадигму украинского литературного экспрессионизма начала ХХ в. Определены экспрессионистические уплотнения с учётом видового, родового и территориального критериев. Объекты исследования избраны в связи с новизной ракурса презентации творчества Николая Бажана, Николая Кулиша, Осипа Турянского, уже идентифицированных как имевшие причастность к экспрессионистическим стилевым тенденциям. Отмечено, что в отечественном литературно-художественном применении термин «экспрессионизм» впервые засвидетельствован на Западной Украине. Указано, что режиссёр театра «Березиль» Лесь Курбас способствовал расширению горизонтов осмысления понятия «стиль пьесы», а также привлечению и усвоению национальным театром принципов экспрессионистической доктрины. Николай Кулиш предстал в свете идейно-эстетических исканий объединения «Березиль» как автор, которому присуща синтетическая природа драматургии. Пьеса «Вечный бунт» получила преимущество при отборе для анализа, прежде всего, исходя из доминирования экспрессионистических примет без режиссёрской коррекции. «Вечный бунт» интегрирован в плоскость комьюнионизма-активизма с указанием на типологические связи с творчеством Э. Толлера, Л. Рубинера, Й. Бехера, Г. Бенна, Г. Кайзера. Сборник «17-ый патруль» Николая Бажана близок к левоэкспрессионистическим принципам. Поэзия Николая Бажана этого периода находилась в процессе поисков и демонстрировала корреляцию активизма с аутентичным экспрессионизмом. Прослеживается такая особенность лирики Николая Бажана, как создание смысла на уровне ритма, что усиливает иррациональный фермент поэтического субстрата. Ритм выполняет роль эстетической универсалии художественной концепции писателя. Повесть-поэма «За пределами боли» Осипа Турянского показана с позиции синтеза базисно-инвариантных особенностей импрессионизма и экспрессионизма. Графический элемент структуры текста визуализирует идею

молчання, которая выступает составляющей психологизма произведения. Кроме того, именно зрительный (типографический) эквивалент замысла автора есть той плоскостью, где пересекаются и взаимодействуют две мировоззренчески антагонистичные художественные системы: импрессионизм и экспрессионизм. 20-е годы XX ст. – время вызревания и оформления экспрессионизма в стилевую единицу с чётко выраженными, узнаваемыми формалистически-содержательными приметами.

Ключевые слова: стиль, экспрессионизм, коммьюнионизм, активизм, импрессионизм, синтетизм.

Yastrubetska Halyna. Expressionism in Historical and Literary Era of Ukraine in the Twenties of 20th Century (in Terms of Works of M. Bazhan, M. Kulish, O. Turianskyi). In the article the task is to complete already formed in the last decade the receptive paradigm of Ukrainian literary expressionism of the early 20th century. Taking into account the aspectual, ancestral and territorial criteria the expressionistic closures were defined. The objects of the research were chosen taking into account the novelty of presentation of aspect of Mykola Bazhan, Mykola Kulish and Osyp Turianskyi works. These authors were identified as such who had been involved in expressionistic stylistic tendencies. It is noted that in native literary and artistic use the term “expressionism” was first attested in Western Ukraine. It is mentioned that the director of the theater “Berezil” Les Kurbas had made the contribution to the expansion of horizons of comprehension the concept “style of play” as well as attracting and learning the principles of expressionistic doctrine by the national theater. Mykola Kulish appeared in the light of the ideological and aesthetic searches of joining up the theater “Berezil” as the author, who is familiar with the synthetic nature of the drama. The play has gained the advantage while the choice for the analysis primarily because of the dominance of expressionistic signs without director’s revising. “Vichnyi Bunt” was integrated in the area of communionism and activism with the reference to the typological connections with the works of E. Toller, L. Rubiner, J. Becher, G. Benn, G. Kaiser. The collection “17th Patrul” by Mykola Bazhan is close to the left-expressionistic concepts. The poetry of Mykola Bazhan of this period was in the process of searching and showed the correlation of activism with authentic expressionism. Such feature of the author’s lyrics as creation of sense on the level of the rhythm is defined that reinforces the irrational ferment of poetic substance. Rhythm plays the role of aesthetic universal of the author’s artistic conception. “Poza Mezhamy Boliu” by Osyp Tyrianskyi is shown from the perspective of the synthesis of prime and invariant features of impressionism and expressionism. The graphic element of the text structure renders the idea of silence, which is the component of the work’s psychologism. Moreover, visual (typographic) equivalent of the author’s intention is that area where two world outlook antagonistic and artistic systems such as impressionism and expressionism are crossed and cooperate with each other. The twenties of the 20th century is the time of ageing and formation of expressionism as a stylistic unit with clearly defined, recognizable, formalist and informative signs.

Key words: style, expressionism, communionism, activism, impressionism, synthetism.