

УДК 81-115;7.036.2

**АНЖЕЛА МАТЮЩЕНКО**

м. Київ

amliter21@ukr.net

## ПРИВИД ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1920-х РОКІВ

*Спираючись на широкий науковий контекст, автор статті досліджує різноманітні аспекти оприявлення експресіонізму в українській драматургії 1920-х років – як стильового напрямку, художньо-філософського світогляду та естетичної стилізації. І доводить, що незважаючи на певне відставання у часі від розквіту експресіонізму в Європі і, насамперед, Німеччині, твори українських драматургів тою чи іншою мірою містили в собі всю сукупність розглянутих різноаспектних властивостей.*

*Ключові слова: експресіонізм, стильовий напрям, стилізація, світоглядно-естетичний комплекс, експресіоністські алюзії.*

Проблема побутування в українській літературі й драматургії зокрема такого провідного модерного стилю першої половини ХХ століття як експресіонізм позначена особливою суперечливістю та складністю. Маючи надзвичайний вплив на усі інші модерні стилі початку століття (імпресіонізм, символізм, неоромантизм) й певною мірою будучи праосновою усіх пізніших авангардних напрямів, експресіонізм серед них виокремлювався як наднове, дуже окремішне, цілісне, а головне – світоглядно й стилістично оформлене художнє явище. І тому важко переоцінити революційне історико-літературне значення експресіонізму як певної межової ланки між класично-реалістичною епохою та модерном, і більше навіть – між модерном та авангардом, адже будучи крайнім, найбільш радикальним виявом рис першого, він впритул наближається до другого. Невипадково О. Білецький відзначив і дослідив паралель між революційною філософсько-естетичною роллю романтизму – на початку ХІХ та експресіонізму на початку ХХ століття, підкресливши в ньому водночас зародки авангардної концепції мистецтва як реформатора життя: «Потрохи вияснилося обличчя нової течії, що протиставить себе імпресіонізму – мистецтву сенсуалістичному, тим часом як експресіонізм є спиритуалістичний, – мистецтву смислових вражень.., тим часом як експресіонізм мистецтво «нутра», виразу – відмовляється спостерігати природу з поміччю п'яти змислів, цієї «дороги обману». Перед нами наче відродження старого

романтизму. Але романтизм був занадто розсудливий, занадто обтяжений зовнішнім, матеріальним, занадто обережний і мрійно-пасивний. А нове мистецтво хоче зробитися актуальною силою в процесі реального перетворення життя. Воно не приймає і романтичної іронії, бо вона занадто легковажна і безпечна і зробилася в руках романтиків «мотузочком, що ним смикають танцюючі ляльки». Адже ці ляльки живі люди! А сам художник, хіба він тільки споглядач, а не центральний нерв свого оточення і епохи? Експресіоністи використали роботу попередників коло стилю, і створили нову поетичну мову, де біблійні образи і звороти сусідують з вуличними словами і технічними термінами» [2, 301].

Загостреність сьогоднішніх літературознавчих суперечок щодо функціонування експресіонізму в українській літературі до- і післяреволюційного періоду пояснюється не в останню чергу тим, що по-між національних письменників цих десятиліть немає експресіоністів за авторським самоусвідомленням або й навіть критичним визначенням. Але вже є аксіомою надпотужний вплив цього стильового напрямку, що зароджувався, формувався й остаточно раціонально-філософськи був оформлений у Німеччині, на українську літературу й драму, як раннє- так і пізнє модерного періоду, коли трагічний досвід світової війни та революційних катаклізмів набував тут своєрідно-національного художнього перетоплення. Зокрема, досить точну й деференційовану історико-літературну періодизацію

цього освоєння експресіонізму українськими митцями містить дослідження Свербілової, Малютіної та Скорини, де період 1920-х років, тобто пізнього модерну, схарактеризовано так: «Другий етап – випробування експресіоністської техніки як такої, безвідносно до того, чи були національні драматурги знайомі з базовими німецькими моделями чи ні. Цей період охоплює другу половину 1910-х – першу половину 1920-х років і тісно пов'язаний з реакцією на першу світову війну, розвитком робітничого руху та соціалістичної ідеології, з одного боку, і націоналістичними рухами в багатьох країнах імперськи-колоніального типу з іншого» [3, 273].

Інші дослідники, наприклад, С. Хороб інколи надто широко характеризують оприявлення експресіонізму в українській драматургії не лише як техніки, а й майже всеохопного художньо-змістового віяння, що об'єднувало, на думку цього дослідника, навіть таких несхожих авторів як Винниченко та Куліш: «У драматургічній спадщині Винниченка і Куліша можна легко відшукати ті риси, що визначають цю течію, а відтак і риси поезики експресіонізму. Бо навіть при першому, бодай побіжному знайомстві з творчістю драматургів впадають у вічі характерні ознаки у ній експресіонізму: загострено вразливе відтворення навколишнього світу, хаосу його протиріч та конфліктів, ірреальна, здебільшого фантазмагорична ситуативність драматичного дійства, його коротко картинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів, надміру збуджена емоційність, екзальтованість дійових осіб...» [4, 93]. Погодитись із останнім твердженням досить важко, оскільки перераховані тут риси уповні притаманні хіба що одній драмі – «Любов і дим» І. Дніпровського, яка й задумувалася й певною мірою була здійснена автором як перша українська пореволюційна експресіоністська драма.

Найбільш глибоко розроблену та аргументовану наукову концепцію побутування експресіонізму в українській літературі, а точніше – його нездійснення у ній містить монографія Анни Білої «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки». Цілком справедливо наголошуючи вихідну

теоретико-філософську розбудованість експресіонізму на його «естетичній батьківщині» Німеччині, Біла досить скептично ставиться до художнього розповсюдження цього напрямку в інших європейських літературах, і слушно дорікає певним дослідникам за недиференційований підхід до питання експресіоністських інтенцій в українському мистецтві зокрема: «Наслідування експресіонізму в плані художньої техніки в країнах віддалених від епіцентру цього ідеологічного руху, не закріплює експресіонізм як стильовий напрям у творах епігонів, а стимулює подальше руйнування світоглядної концепції, основою якої є майже релігійний патос... При цьому свідомо притуплюється дослідницька увага і не диференціюються експресіонізм як світогляд, експресивність як ознака стильової манери або тональність... і стильові принципи експресіонізму...» [1, 293].

Надалі, виходячи з цих суворих вимог до відстеження експресіоністських проявів різного рівня, дослідниця, на нашу думку, наводить не зовсім вдалий приклад драматургії Я. Мамонтова як свідомої художньої стилізації під експресіонізм, наголошуючи, що в усій українській драматургії 1920-х років нічого, крім виключно наслідувальної стилізації експресіонізму, і не було: «Природно, у 1925 році саме стилізація під експресіонізм і характеризувала українську драматургію, адже світогляд цього ідеологічно-естетичного напрямку був засвоєний (курсив мій – А. М.) лише поодинокими митцями – Л. Курбасом, О. Довженком, які гостро відчували принципову відмінність історичних епох, їх специфічну еманацию... Домінанта світовідчуття стосується експресіонізму більше ніж будь-якого авангардистського напрямку., оскільки в основі експресіонізму лежить достатньо цілісна світоглядна система...» [1, С. 279]. Погодись із таким категоричним висновком також важко, оскільки видається дещо позитивістично-застарілою вихідна теза дослідниці про «засвоєння» будь-якого художнього напрямку іншими літературами та письменниками після його цілком органічного «зародження» у якійсь локальній літературі. На нашу думку, виникнення й поширення певного естетично-світоглядного напрямку обумовлено певним

історичним станом самосвідомості людства й тому знаходить свій вияв *скрізь* – більш сконденсований у художню течію або школу, або менш – у певному авторові чи творі, але всюди – де побутує ментальність певного, зокрема, європейсько-християнського типу.

Так, помічені багатьма літературознавцями другої половини ХХ ст. символізм та умовність, притаманні драмі «Родина щіткарів» М. Ірчана, на сьогодні видаються ознаками нездійсненого або не-усвідомленого до кінця самим автором експресіоністського твору. За усіма своїми художньо-смысловими аспектами «Родина щіткарів» могла й мала відбутися саме як експресіоністська драма, дуже близька до німецької драми доби розквіту експресіонізму – й водночас до німецького кінематографу трохи пізнішого періоду 1930-х років, що був законним спадкоємцем тієї драми. Ось чому аналіз цього твору М. Ірчана варто здійснювати у контексті тих творів української драматургії 1920-х, які найповніше корелювали із європейською експресіоністською драматургією у її канонічному розумінні, а це, на нашу думку, «Повідь» Івченка та «Любов і дим» Дніпровського. Там, де дослідники минулих років вбачали схематизм, ходульність сюжету й надмір мелодраматизму, можна побачити не до кінця відшліфовані автором канонічні риси експресіоністської драми. Головні герої «Родини щіткарів» постійно перебувають на крайній межі людського страждання, обумовленого як їх вродженою вадою, так і наслідками глобально-історичного лиха – Першої світової війни (центральна тема зрілого експресіонізму). До того ж найбільш вражаючим художнім прийомом у драмі стає саме експресіоністська редукція людської істоти до її трагічного «уламка»: для сліпих щіткарів – це їх «видючі» руки та єдина пара здорових очей на всю сім'ю («Я буду вашими очима» – повторює повсякчас Івась). І це саме та властива експресіоністській драматургії трансформація людської свідомості та всієї істоти до її найсуттєвішої «функції» або «частки» в результаті трагічно-нівелюючих соціальних подій, яку А. Біла підкреслює в німецькому експресіонізмі та не знаходить в українських драмах: «Деформацію свідомості героя, наявну в п'єсах «Народний Малахій», «Зона»,

«Патетична соната», варто відрізнити від експресіоністичної деформації як принципової редукції людини до функції/властивості/фаху /соціального стану. Подібна редукція була тільки намічена окремими творами А. Стріндберга, Ф. Ведекинда, В. Винниченка, але повноцінно реалізувалася лише згодом у Г. Кайзера, А. Штрамма, Б. Брехта – драматургів, які обрали часткове за сутнісне. Метонімічна (в основі своєї редукція вивільнила психоемоційний потенціал «часткового», адже суть будь-якої редукції катастрофічна, гвалтівна» [1, 292]. І нарешті, поступове наростання людського болю із кожним поворотом сюжету «Родини щіткарів», завершується не тільки майже нестерпною кульмінацією страждань, а й характерним для драми експресіонізму фінальним бунтом центрального героя.

М. Івченко, чий творчий шлях розпочався ще у 1910-х роках, на відміну від експериментатора Ірчана, у своїй драмі «Повідь» (1924) залишився вірним власному імпресіоністично-філософському стилю, виробленому раніше в прозі. Саме у «Повіді» із вичерпною формальною та смысловою довершеністю розкривається найбільш утаємничено-органічна для всієї творчості Івченка тема – кровної прив'язаності селянина до землі та його трагічного розриву із рідним середовищем в епоху соціальних катаклізмів та урбанізації. Причому гранична філософсько-психологічна оголеність й надривна трагедійність розкриття цієї колізії надзвичайно наближує «Повідь» саме до експресіоністської драми з її есхатологізмом у відтворенні соціально-історичних подій та їх лірико-екзальтованим відбиттям у беззахисній людській душі. Адже кожен із центральних персонажів драми Івченка – а це старий хуторянин Андрій Кулик, його дружина, сини та дочка – не тільки символічно уособлює певне ставлення до революції як майже стихійного лиха, що, неначе повідь, змиває віковічні підвалини патріархального світу. Автор змальовує не так події, як стани й злами селянської душі під їх тиском: втрати первісно-визначальних життєвих інстинктів та духовних констант – віри, співчуття до ближнього, гармонії світу. Спочатку прихованим, а потім відвертим трагічним пафосом драматичного твору стає невідворотність суспільно-

історичних зрушень і, разом із тим, їх непідвладність людській волі, та спричинене цим нестримне наростання ненависті й жаху у людських серцях, що виливається у криваве взаємовинищення. Цей експресіоністський художньо-філософський пафос, структурна та стильова цілісність і неповторний похмуро-трагічний колорит визначають унікальне місце «Повіді» в українській драматургії 1920-х років.

Найбільш очевидним і водночас вразливим прикладом втілення експресіоністських формально-змістових принципів в українській драматургії 1920-х років є драма «Любов і дим» І. Дніпровського, адже про свої наміри щодо цього втілення автор заявляв відкрито. Однак перш ніж атестувати цю спробу як провальну – насамперед, на світоглядному рівні – як це зроблено, до прикладу, у книзі «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» [3, 266–267], де наголошуються соцреалістичні світоглядно-структурні елементи драми, варто поглянути на першу драматургічну спробу Дніпровського у контексті всієї його творчості, насамперед, прозової. Очевидна духовно-психологічна розхитаність, надполярність, амбівалентність світосприймання його героїв (новели «Анабазис», «Анатема», «Яхта Софія»), що почасти хитаються між романтичним захватом почуттями та садо-мазохістським психозом, пронизлива тема світової війни й революції та пов'язаних із нею есхатологічних зрушень у світі та людській свідомості – усе це найповніше корелює саме із експресіоністським світосприйняттям, що за спостереженням А. Білої, означається як параноїдальне: «Параноїдальний тип свідомості, цей субстрат експресіоністичного суб'єктивного духу (релігійної екстатичності, вселенської єдності, есхатологічної візії історичного моменту), в українському мистецькому дискурсі 1920-х років був притаманний лише творчо одержимим особам... Як *художня техніка*, з характерним набором інноваційних для 1920-х років прийомів, експресіонізм позначився на драматургії М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Дніпровського, у постановках Театру ім. І. Франка..» [1, 296]. Отже, знову ж таки тільки як «художня техніка» – але чи тільки?

Якщо у драмі «Любов і дим» відкинути верхній шар революційно-романтичного, почасти надто абстрактно-риторичного пафосу – одкривається глибинна колізія-антитеза усієї творчості Дніпровського: кохання – смерть, ерос – танатос, що розриває душу й свідомість його героїв, які не витримують тягаря надлюдської ідеї перетворення світу ціною людського життя. Також цілком експресіоністським постає в драмі нібито другорядний образ божевільного робітника, що хоче підпалити знову ж таки «мертвий завод»; образ «хворого», а потім *мертвого* хлопчика на руках матері, що ніби приносить його в жертвний вогонь вже ожилих печей Заводу. А в головних любовних парах драми Шура-Кувадло та Іра-Корній вже наявна та амбівалентність почуттів, що коливаються між коханням та ненавистю, яка потім досягатиме кульмінації в ліричних парах «Яблунового полону». Інтимне почуття як найвище й незнищенне й первинне начало людської істоти – ось прикрита революційним пафосом, але беззаперечно світоглядно домінанта всієї творчості Дніпровського, одержимість якою ріднить його із експресіонізмом, охопленим пафосом повстання соціально упослідженої людини.

Отже, цілком незаперечним лишається до сьогодні твердження Д. Чижевського про те, що «коли український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні впливи, на Україні чинять «фактори» чужого походження, а тому, що Україна, як частина європейської культурної цілості, переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить» [5, 9]. І виходячи з цього, на наш погляд, в українській драматургії 1920-х років є принаймні три п'єси, де експресіонізм, враховуючи вище наведений диференційований підхід А. Білої, оприявлено (хоча, й, можливо, не завжди і не цілком усвідомлено з боку самих авторів) як художній світогляд, як естетично-сміслову стилізацію, і, нарешті, як одне й друге разом – це «Родина щіткарів» М. Ірчана, «Любов і дим» І. Дніпровського та «Повідь» М. Івченка.

#### Список використаних джерел

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / А. Біла. — Донецьк, 2004. — 445 с.

2. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті XX ст.» / О. Білецький // Червоний шлях. — 1925. — № 11—12. — С. 268—307.
3. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст. / Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. — Черкаси, 2009. — 590 с.
4. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу / С. Хороб. — Івано-Франківськ, 1999. — 200 с.
5. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Д. Чижевський. — Авсбург, 1943.

**ANZHELA MATIUSCHENKO**  
Kyiv

### **GHOSTS OF EXPRESSIONISM IN THE UKRAINIAN DRAMA OF THE 1920s**

*Based on extensive scientific context, the author examines various aspects of Expressionism in the Ukrainian drama of the 1920s – a stylistic direction, artistic and philosophical outlook and aesthetic styling. And bring that despite some lag time from the heyday of Expressionism in Europe and especially Germany, the works of Ukrainian playwrights varying extent embodied the totality discussed different aspects allowed properties.*

*Key words: Expressionism, stylistic direction, styling, ideological and aesthetic complex, expressionist allusions.*

**АНЖЕЛА МАТЮЩЕНКО**  
г. Киев

### **ПРИЗРАК ЭКСПРЕССИОНИЗМА В УКРАИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1920-х ГОДОВ**

*Автор статьи, опираясь на широкий научный контекст проблемы, исследует различные аспекты бытования экспрессионизма в украинской драматургии 1920-х годов: как стилизового направления, художественно-философского мировоззрения и эстетической стилизации. И показывает, что несмотря на определенное отставание во времени от европейского экспрессионизма, произведения украинских драматургов в той или иной мере содержали в себе всю совокупность вышеуказанных разноаспектных особенностей.*

*Ключевые слова: экспрессионизм, стилизовое направление, стилизация, мировоззренческо-художественный комплекс, экспрессионистские аллюзии.*

Стаття надійшла до редколегії 03.04.2016