

Стефаникознавство

УДК 821.161.2: 7.036.7 Стефаник

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І ЕКСПРЕСІОНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1920-Х РОКІВ

Р. В. Мовчан

*Інститут літератури НАН України;
01001, м. Київ-1, вул. М. Грушевського, 4; тел. +38 (044) 279-10-84*

У статті порушено питання реценції творчості Василя Стефаника критикою і літературознавством 1920-х років, його ролі як експресіоніста в модернізації тодішньої української літератури. Розглянуто засвоєння нею досвіду європейського експресіонізму через образотворчий авангард, футуризм, театр Леся Курбаса, тогочасне кіномистецтво.

Ключові слова: традиція, модернізація, експресіонізм, реценція.

Як відомо, найпродуктивніше експресіонізм розвинувся в Німеччині та Австрії 1910-1930 рр., хоча проявлявся тоді ж і в Чехії, Польщі, Болгарії, Росії, де мав свої національні особливості. Не оминув експресіонізм і мистецтва України – тут був для нього досить сприятливий ґрунт: активізація потужної барокової й романтичної традицій на тлі вичерпаності реалістичних художніх засобів і з'яви модернізму. До того ж тенденція експресіонізму мала місце тут ще на межі ХІХ-ХХ ст., у пору раннього модернізму, зокрема у творчості Василя Стефаника. У 1920-х же роках можна також спостерігати присутність експресіонізму, до того ж у різних видах українського мистецтва, бо ж причин і передумов для цього побільшало.

Свого часу В. Стефаника як митця ліричної споглядальної манери письма І. Франко назвав “реалістичним імпресіоністом” – це означення надовго закріпилося за письменником. Відповідно було проігноровано тенденцію саме експресивного самовираження, що й визначало його індивідуальний стиль. Його особливу природу, зокрема етногенезис експресіонізму В. Стефаника досить ґрунтовно, по-новому дослідив Р. Піхманець [9]*. Мене ж більше цікавить присутність експресіонізму як

*Першою ж новаторською розвідкою про особливості індивідуального стилю письменника стала закордонна праця О. Черненко «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» (1989).

стильової тенденції в українській літературі 1920-х років, предтечею й водночас національним носієм якої був Василь Стефаник.

Згадаймо, що його твори, відомі читачам Європи, Америки й Західної України, неодноразово виходили друком і в Наддніпрянській Україні 1920-х років. Це були як окремі видання («Оповідання (Нариси з життя селянської бідноти)» (1919); «Кленові листки» (1924, 1927); «Оповідання» (1925); «Лесева фамілія та інші оповідання» (1926); «Вибрані твори», «Твори» (1927); «Вибрані твори» (1928); «Вона – земля», «Твори» (1929)), так і публікації в тодішніх часописах, альманахах, збірниках, хрестоматіях. Твори Стефаника в радянській Україні читач «поважав і любив» (М. Могилянський), навіть попри покутський діалект, який, щоправда, у більшості цих видань старанно «унормували», а «неугодні» вирази вилучили.

Не оминали увагою митця й тодішні критики та літературознавці з обох боків кордону (О. Грицай, О. Дорошкевич, В. Дорошенко, М. Зеров, М. Євшан, С. Єфремов, М. Ірчан, В. Коряк, А. Музичка, В. Поліщук, К. Поліщук, О. Полторацький, Д. Рудик, М. Рудницький, Дмитро Тась, А. Шамрай, Б. Якубський та ін.). Однак, загалом високо оцінюючи його твори, вони не пов'язували їх із експресіонізмом, тоді про це навіть не йшлося. У багатьох випадках переважав класовий чи соціологічний підхід, що заважало поглянути на них глибше, у європейському контексті, що допомогло б неупереджено визначити його місце й роль у літературі національній. Щоправда, деякі оцінки, попри все, були досить-таки проникливими. Скажімо, Сергій Єфремов наголошував: «Просто, спокійно, без жодної афектації й зайвих слів, лаконічно, майже однаковими словами, нічим себе не зрадивши – розкаже він вам про такі події, що аж не стямиться читач од враження якогось прикрого жаху (...) Одна-дві рисочки, останній штрих – і перед вами ціла картина якоїсь чорної безодні, що без кінця-краю пожирає темних, несвідомих людей (...)» [5, с. 560]. Це твердження перегукувалося з думкою І. Франка: «Він уміє найпростішими засобами справити якнайбільше враження» [11, с. 143]. Власне, письменник прагнув писати, «щоби з того вийшла велика музика Бетховена» – і тим досягти максимального впливу на читача, збурити його почуття, думки. Чи не того ж прагнули українські модерністи («акроманти») 1920-х років? – питання риторичне.

Загалом же тодішнє літературознавство не було готове створити історико-естетичний портрет В. Стефаника – вироблення експресіоністського теоретичного дискурсу в Україні лише розпочиналося, а невдовзі зовсім припинилося. Отже, в інтер'єрі 1920-х років він був класиком, але віддаленим, нерозпізнаним уповні. Хоча це не заважало впливати на сучасників як із Західної України, так і Наддніпрянщини, особливо на молоду генерацію письменників. Інша річ, що вплив той був не однозначним і почасти зовсім непомітним, що закономірно. Його словом захоплювалися, у нього вчитувалися (писали передмови, рецензії), учили-

ся Григорій Косинка, Клим Поліщук, Дмитро Загул, Валер'ян Поліщук, Аркадій Любченко, Михайло Івченко, Марат Андрущенко та ін., про що є “матеріальні” підтвердження. Так, в автобіографії Володимир Гжицький наголошував, що для нього Василь Стефаник “був і залишився найулюбленишим автором” [10, с. 141]. Микола Вороний переклав його новелу «Май» російською...

Нині ж варто наголосити, що Василь Стефаник своїми творами, які активно проникали в радянську Україну, створював там своєрідну ауру нового, модерністського погляду на українську людину, зокрема селянина. Навіть більше – він створював потужний модерністський прецедент говорити про українське селянство, його життя, проблеми інакшою мовою. І це чи не найбільша роль В. Стефаника для розвитку української літератури 1920-х. Відповідно це поглиблювало, модернізувало традиційну сільську тематику, у зачарованому колі якої процвітало народництво, легко адаптоване хіба що соцреалістичною естетикою.

В. Стефаник вибрав об'єктом естетичного оброблення “трагедію душі” людини, яку оголив максимально. Розпачливо-експресіоністське вираження В. Стефаника, його манеру писати “коротко, сильно і страшно” (М. Горький) засновано на доброму знанні нужденного й безправного життя покутського селянина, глибинному розумінні його душевного стану, що викликає неприйняття, бунт. Проте авторські відчуття, переживання, які його тривожили постійно, ретельно масковано, тому новели, оповідання позбавлені видимого “суб'єктивного красномовства”. Це, як писав І. Франко, був новий спосіб “...бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв” [12, с. 109]. У точних, експресивних, опуклих, зримих деталях, образах, лаконічних картинах він відтворює, виражає їхні біль, розпач, страх, відчай, безсилля перед неминучістю, що неодмінно викликає в читача внутрішній спротив. Згадаймо експресивно потужну новелу «Новина» (1899), у якій це виражено за допомогою коротких фраз як знаків певних станів: “кинув на піч, аби їли”; “йшов довго лугами”; “задихався і ледви міг нести маленьку Доцьку”; “скреготав зубами” тощо. До речі, на початку 1920-х років такий “телеграфний стиль” став дуже популярним саме в тих взірцях української прози, у яких можна віднайти симбіоз стильових тенденцій імпресіонізму та експресіонізму, – у творах М. Хвильового, Ю. Яновського, К. Поліщука, Г. Косинки, А. Головка та ін. Отож уся оповідь у новелах В. Стефаника не є розгорнутим описом, а нанизуванням фраз-дій чи фраз-станів, які виконують не мімізисну функцію, а насамперед комунікативну. До того ж виражальний акцент зроблено саме на героєві – це його очима В. Стефаник дивиться на світ, який його оголеним нервом пульсує. Тому, як бачимо, та соціально-критична спрямованість, нестримна жага будь-що “перебудувати світ”, як одна з основних рис німецького експресіонізму, притаманна була і В. Стефаникові, хоч її приховано за образом, деталлю, фразою. Саме

така виражальна експресивність може викликати в душі читача більше протест, внутрішній бунт проти чогось, аніж аналітичні роздуми.

Хоча В. Стефаник насправді надзвичайно суб'єктивний і джерело його творів – насамперед внутрішнє, психологічне. А експресіонізм зазвичай має високу потенцію авторської суб'єктивності. За твердженням К. Едшміда, справжній світ міститься в нас самих і саме він стає основою мистецтва, новим великим переживанням і вираженням своїх емоцій. У цьому контексті нагадаємо думку й М. Євшана про В. Стефаника: "...Творчість його – це радше заперечення в собі всякого творчого "я", це якась стихія, що збирається в його груді, і він мусить витримати її силу, виявити її у всій її основності. Тому про якийсь становище Стефаника до своєї творчості не можна й говорити: він прямо ідентифікує себе з самим об'єктом її, ховається в ній увесь. Він не оповідає, не пише про життя, – він подає нам саму його драму. Звідси, з того об'єктивізму, з того злиття з об'єктом творчості йде той питомий, глибокий трагізм сам в собі..." [4, с. 213]. Як бачимо, наголошено на тих рисах стильової манери В. Стефаника, які є власне експресіоністськими, хоча й не названо їх так.

Показовим зразком модерністського оновлення селянської тематики в 1920-х роках під впливом Василя Стефаника може слугувати мала проза Григорія Косинки.

Загальновідоме його зізнання: "Мої учителі – Винниченко, Стефаник, Кнут Гамсун, Васильченко" [10, с. 253]. І це були не лише слова. Г. Косинка, який підтримував із ним листування, перейняв лише зовнішні стильові ознаки, використавши їх для втілення імпресіоністичних вражень. Для експресивного вираження потрібно було мати таку ж потужну внутрішню енергію бунту, яку ніс у собі В. Стефаник. Однак Г. Косинка підхопив-таки естафету у В. Стефаника й поставив великий модерністський знак оклику біля образу українського селянина.

Обидва писали про "одвічного" українського селянина (традиційна тема реалізму), що не заперечувало їхній модернізм, який полягав насамперед у "способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти" (І. Франко). Як В. Стефаник відійшов далеко від етнографічного побутовізму, так і Г. Косинка – від "художньої імітації української революційної дійсності". Проте індивідуальні стилі в них, безперечно, різні. Стиль В. Стефаника – зразок експресіоністського вираження, розпачливого крику людини на тлі її трагічних випробувань в екстремальній ситуації. Г. Косинка ж – це імпресіоністський мінор, описова споглядальність вічного, непорушного, ліричне зачудування зупиненою миттю; це і філософська поміркованість, спроба поновити гармонію в уяві, чуттєвому переживанні. Однак обидва, відповідно до свого матеріалу, є своєрідними поетами "найглибших глибів душі" – ірраціонального, вирізняються архетипністю художнього мислення, тому зовнішній змістовий пласт для обох – естетичний матеріал, на якому вирізьблено чуттєві,

“настроєві взори”, порушено загальнолюдські вічні проблеми й мотиви, хоч і зумовлено їх певними метафізичними й етнічними реаліями. У В. Стефаніка це майже містичний зв’язок людини зі своєю праматір’ю землею, з якою він залишається сам на сам. Ця людина – завжди детермінована онтологічною самотністю, індивідуальним вибором у контексті межової грані буття й великого внутрішнього напруження.

У творах Г. Косинки селянин постає в різних іпостасях: заможного хлібороба, злиденного бідняка, відчайдушного борця, зацькованого дезертира; самовпевненого червоноармійця, новоявленого комнезама, повстанця-анархіста. Кожен із них захищає свою правду (“політику”), живе у своєму морально-етичному вимірі, дарма що розгубився на роздоріжжі вибору чи заблукав у хаосі нового світу. Узагальнений образ селянина Г. Косинки – це Микита Кожум’яка (за О. Тарнавським), який змушений залишити плуга й воювати. Це уособлення “темної атавістичної сили” (М. Хвильовий), прихованого бунту, спротиву, хоча він і не вміє воювати по-справжньому, бо в його героя, як писав Л. Нигрицький, “...на самому дні душі таїться спрага краси, жажда життя, таємнича, невловима, всім рідна, у всіх притаманна” [8, с. 6]. Власне, таку ж силу архетипно уособлювали й селяни В. Стефаніка і таку ж “спрагу” мали. Чи не тому в текстах цих прозаїків нема ідеологічного чи класового поділу героїв. Зате є постійний акцент на вселюдських вартостях, на власне людині – складній, часом непривабливій, обмеженій, беззахисній, розгубленій і слабкій, тому в обох вона постає реальною, правдоподібною, незалежно від художніх засобів, використаних експресіоністом чи імпресіоністом.

Отже, на цьому конкретному прикладі можна переконатися, що творчість В. Стефаніка була одним із важливих впливових чинників модернізації українського літературного простору 1920-х років загалом.

Прикметно, що виразні експресіоністські тенденції можна простежити і в інших тодішніх митців, так чи так пов’язаних із Західною Україною, зокрема в новелах і повістях К. Поліщука, О. Турянського. Імовірний вплив на них В. Стефаніка. Водночас чітко виражену присутність експресіонізму спостерігаємо у творах плеяди художників (М. Бутович, М. Осінчук, О. Новаківський, Р. Лісовський, М. Федюк, О. Сорохтей, Я. Музика, А. Кольник, Л. Копельман), які здобували освіту в Західній Європі, зокрема і в Німеччині, жили за кордоном і, зокрема, у Галичині. Мабуть, зовсім не випадково 1933 р. М. Бутович створив цикл ілюстрацій до творів В. Стефаніка в експресіоністській манері – вони є вираженням таких же шалених емоцій, утіленням апофеозу суб’єктивного.

Тут не розглянуто джерела походження експресіонізму самого письменника (це питання вже належно досліджене), проте не зайвим нагадати про безпосередній вплив на нього митців «Молодої Польщі», зокрема С. Пішибішевського. Відповідно, В. Стефаніка, крім усього, можна також вважати одним із посередників між українським експресі-

онізмом 1920-х років і європейським модернізмом – він по-своєму сприйняв його набуток і трансформував у національний контекст.

Отож, важливим чинником проникнення експресіонізму в літературний модернізм 1920-х років було засвоєння загальноєвропейського досвіду. Проникнення це відбувалося великою мірою і через посередництво образотворчого авангарду, футуризму М. Семенка, театру Л. Курбаса, тодішнє кіномистецтво.

Насамперед через український образотворчий авангард, що втілював нову художню свідомість, був тісно пов'язаний із новим, експресіоністським світосприйняттям. До таких митців-експресіоністів належали художники В. Седляр, О. Довгаль, М. Котляревська, Л. Левицький, В. Пальмов, І. Плещинський та ін.

Проте практичне втілення досвіду європейського експресіонізму безпосередньо залежало від національної традиції й тодішньої суспільної свідомості. Як підкреслює Д. Горбачов, “миттєва реакція Екстер, Архипенка, Бурлюків та Іздебського на кубізм Пікассо пояснюється тим, що вони в Україні жили в полі високої художньої напруги”, а “вирующим джерелом стала для авангардистів потужна хвиля українського барочного масиву з його емоційним драматизмом на межі хаосу та порядку і пульсуючою живописністю в архітектурі, поезії, пластичних мистецтвах” [3, с. 4]. Фольклорні джерела своєї творчості підкреслювали вражені “бацилою експресіонізму” О. Архипенко, К. Малевич, М. Снякова, М. Бурлюк, Михайло й Тимофій Бойчуки, В. Пальмов та ін.

Саме український образотворчий авангард на національній основі постійно супроводжував і літературний футуризм в Україні, додаючи до чорно-білого урбанізованого художнього світу розмаїття барв як вираження життєствердного начала, що нагадувало про вічне і високе. Навіть більше, сприяв його метаморфозам на кубофутуризм. Не випадково 1913 р. паралельно з'являються композиція «Карусель П'єро» О. Архипенка й перша книжка «Прелюд» М. Семенка, а 1914 р. – його збірки «Дерзання» і «Кверофутуризм». Ці твори раннього М. Семенка містили зухвалу епатажність, позірність, гучні маніфестації, надривний крик маленької людини, вихоплення з хаосу життя містких деталей, що посилювало динаміку фрази, стрімкість ритму, а ще нагадувало поезію й німецьких експресіоністів.

Окрім типологічної схожості багатьох тенденцій українського футуризму з європейським експресіонізмом, можна говорити й про безпосередні контактні зв'язки. Футуристичні альманахи, журнали «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтва» (1922), «Бумеранг» (1927), «Нова генерація» (1927-1930) постійно тримали своїх читачів у курсі всіх закордонних мистецьких новин, зокрема й пов'язаних із німецьким експресіонізмом. Хоча сам М. Семенко на початку 1920-х років й уважав, що європейський авангардизм загалом переживає стан “завершення де-струкції мистецтва”. Згодом М. Бажан уточнив цю думку: прийоми ба-

гатьох експресіоністів "...можуть жити й бути корисними навіть для нас, для літератури Рад" [2, с. 24]. Окрім того, сторінки футуристичних видань рясніли передруками перекладених із німецької статей, маніфестів, творів А. Еренштайна, Г. Тракля, Е. Прамполіні, Й. Бехера, Г. Вальдена, Л. Франка та ін. У вересні 1929 р. німецький письменник і редактор експресіоністського журналу «Der Sturm» (Берлін), що його кілька разів рекламувала «Нова генерація», Г. Вальден під час свого візиту до СРСР відвідав і Київ, де зустрівся з місцевими футуристами. У цьому журналі у 1928-1930 рр. було надруковано серію мистецтвознавчих статей К. Малевича.

Український авангард 1920-х років також пов'язаний із театральною діяльністю Леся Курбаса, який уже в період становлення перебував під сильним впливом німецького експресіонізму. Рік навчання у Віденському університеті, два роки на філософському факультеті Львівського, поїздки до Німеччини, Праги, Варшави в 1914 р., вільне володіння німецькою – усе сприяло його активному зацікавленню тодішнім європейським авангардом.

Тому й не дивно, що свою режисерську діяльність Лесь Курбас розпочав з інтенсивних пошуків саме в напрямку експресіонізму. У березні 1919 р. в «Молодому театрі» він здійснив інсценізацію «Івана Гуса» за Шевченком, що стала першим експресіоністським спектаклем у тодішній Росії. Тоді ж у «Музагеті» було надруковано його статтю «Нова німецька драма», у якій він висловив своє захоплення творчістю А. Штрамма, П. Корнфельда, Г. Фішера, В. Газенклевера, М. Брода, Ф. Унру та ін.: "Вражіння розбурханої стихії сил, що прокинулись у глибинах нації, покоління, покликане до життя оп'янілою молодістю і небувалою волею чину. Розмах молоді мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше, нове мистецтво" [6, с. 122]. Отже, на ранньому етапі своєї діяльності Лесь Курбас покладав великі надії саме на експресіонізм, як на провідний напрям майбутнього національного мистецтва. До речі, як покладався на "романтику вітаїзму" ("активний романтизм") М. Хвильовий. Прикметно, що в цей період Л. Курбас товаришував із А. Петрицьким, братами Бойчуками, Г. Нарбутом, О. Екстер, В. Меллером, чий стильові пошуки тяжіли до експресіонізму.

Л. Курбас використав поетику експресіонізму в спектаклях: «Гайдамаки» (1920), «Жовтень» (1922), «Рур» (1923). У 1923 р. він здійснив постановку класичної експресіоністської драми «Газ» Георга Кайзера, який був присутній під час спектаклю й відзначив його "виразне й чітке формою експресіоністське мислення та втілення" [с. 882-883]. Невдовзі відбулася прем'єра спектаклю «Джیمмі Хіггінс» за твором американського драматурга Е. Сінклера. Це не був експресіоністський твір, однак Л. Курбас своєю режисурою зробив його таким. Після цього в «Березолі» ще було поставлено «Людину-масу» і «Руйнівників машин» німецького експресіоніста Е. Толлера. Однак тодішній глядач не був готовий

до сприйняття таких спектаклів, тому вистави «Березоля» не користувалися успіхом у масової публіки.

Театральні експерименти Л. Курбаса підтримували члени уже опальної ВАПЛІТЕ, зокрема М. Хвильовий і Ю. Смолич. У 1927 р. театральний сезон у Харкові відкрився постановкою «Яблунового полону» І. Дніпровського. А 1928 р. розпочнеться успішний творчий діалог Леся Курбаса й Миколи Куліша (постановки «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса»). Ці п'єси І. Дніпровського й М. Куліша міститимуть чимало національного експресіоністського матеріалу, який творчо змоделює Курбас і чим значно оновить свій театр.

Прикметно, що й «київські неокласики» підтримували проникнення німецького експресіонізму в український простір. Так, у 1925-1926 рр. у періодиці й окремими виданнями з'являються переклади творів К. Едшміда, Ф. Унру, Г. Гайма, Б. Келлермана, Л. Франка, Г. Бергера, Г. Геерманса, Й. Вінклера, Е. Толлера та ін., більшу частину яких виконали М. Рильський, В. Петров, О. Бургардт. Останній написав передмову до збірки новел Г. Гайма (К., 1925), огляд «Експресіонізм у німецькій літературі». У статтях М. Зеров згадує про К. Едшміда, на творах якого повинні вчитися українські митці. У 1928 р. ДВУ видає альманах «Сучасна чужоземна новела», куди входять експресіоністські твори. Про них пишуть А. Лейтес, О. Білецький, В. Державин, Н. Берковський. С. Савченко укладає збірник статей українських, російських і закордонних дослідників «Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини» (К., 1928).

Експресіонізмом у 1920-х роках було «уражене» й українське кіно. У ньому працювали режисери, письменники, художники, з-поміж яких були й відверті прихильники європейського авангарду: М. Семенко, Л. Курбас, Ю. Яновський, М. Йогансен, О. Довженко, Д. Бузько, М. Бажан, В. Поліщук та ін., російські митці В. Маяковський, І. Бабель. На Одеську та Ялтинську кінофабрики неодноразово запрошували й закордонних фахівців, найчастіше німецьких.

Так, 1927 р. за сценарієм Ю. Яновського виходить фільм «Гамбург», що став «великою подією українського кінематографа». Його створили німецькі митці: режисер В. Балюзек, оператор Й. Рона, художник Г. Байзенгерц. Критики писали, що це картина «експресіоністична, а експресіонізм ми знаємо за німецькими письменниками, і в «Гамбургу» цей експресіонізм, правда, пом'якшений, але все ж очевидний, перекладено на мову кіно» [1, с. 13].

Риси експресіонізму можна знайти й у кінофільмах О. Довженка («Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван» та ін.), який на початку 1920-х років навчався в приватній майстерні художника В. Еккеля в Берліні й чи не там набрався європейського духу неспокою, прагнення високої культури художнього вираження. На подібних засадах було сформовано творчу програму й тодішньої літературної організації ВАПЛІТЕ.

Схоже, що в другій половині 1920-х років, коли за кордоном уже заговорили про “смерть експресіонізму”, його засвоєння на модерному просторі України набирало темпів, ставало більш систематичним і глибшим, було посилене прагненням віднайти ренесансний, “великий стиль» революційної епохи. У 1925 р. М. Хвильовий розцінював німецький експресіонізм навіть як «предтечу великого азійського ренесансу”. На його думку, “... тільки тому, що він виник до приходу ери горожанських сутічок, теорія не пішла в дійсність і дала лише блискучу плеяду художників із едшмідівською волею й спрагою до життя” [13, с. 435].

Очевидно, М. Хвильовий мав на увазі насамперед себе й багатьох своїх сучасників, “акромантів” і європейців, найталановитіших друзів-“ваплітян”, які несли в собі “первісний динаміт”, – О. Довженка, Ю. Яновського, М. Куліша, Л. Курбаса, І. Дніпровського. Однак експресіонізмом були уражені М. Бажан, символісти Я. Савченко і К. Поліщук, неокласик Освальд Бургардт, київський попутник Т. Осьмачка, футуристи М. Семенко і Гео Шкурупій.

У кожного з цих митців він проявлявся індивідуально, однак це ніколи не обмежувалося лише “формальними новаціями”, а й на рівні світоглядному. “Едшмідівська воля й спрага до життя”, спрямовані на перебудову світу, були органічними для пореволюційної суспільної свідомості, визначали загальну емоційну атмосферу тодішньої української дійсності, що проявлялося в масовому ентузіазмі й великому духовному піднесенні, активній громадянській позиції звичайних людей, але й жило відчуття невдоволення, невпевненості, спонукало несподівані прозріння, глибокі розчарування, навіть неприхований бунт непокорених. Експресіонізм уособлював новий потужний стимул руху і бунту, відповідно був новим відчуттям, тому так вільно проникав у тодішнє українське мистецтво. Звісно, тут він не оформився в єдину стильову течію, бо так і не отримав належного теоретичного обґрунтування, як було в Німеччині. Однак свою інтегруючу роль між авангардом і модернізмом він усе ж виконав, проявившись виразними стильовими тенденціями в різних видах мистецтва. І місце в цьому проникненні Василя Стефаника також важливе й незаперечне.

Література

1. Бабишкін О. К. Кіноспадщина Юрія Яновського / О. К. Бабишкін. – К.: Мистецтво, 1987. – 141 с.
2. Бажан М. Одягніть окуляри / Микола Бажан // Бумеранг: Журнал памфлетів. – 1927. – № 1. – С. 21-26.
3. Горбачов Д. Український авангард 1910-1930 років. Альбом / Дмитро Горбачов; Автор-упор. Д. Горбачов. – К.: Мистецтво, 1996. – С. 3-10.
4. Євшан М. Василь Стефаник / Микола Євшан; Упор., передм., прим. Н. Шумило // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 213-216.

5. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
6. Курбас Л. Нова німецька драма / Лесь Курбас // Музагет. – 1919. – № 1. – С. 115-122.
7. Лавріненко Ю. Лесь Курбас / Юрій Лавріненко // Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. Поезія – Проза – Драма – Есей. – Париж: Instytut Literacki, 1959. – 980 с.
8. Нигрицький Л. Передмова / Л. Нигрицький // Косинка Г. Темна ніч і інші оповідання. – Л.: Видавець І. Тиктор, 1935. – С. 5-8.
9. Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: Монографія / Роман Піхманець. – К.: Темпора, 2012. – 580 с.
10. Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років / Упор. Раїса Мовчан. – К.: Кліо, 2015. – 640 с.
11. Франко І. Українська література / Іван Франко; Упор. Н. О. Вишневської та Н. І. Чорної; ред. тому П. Й. Колесник // Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 33: Літературно-критичні праці (1900-1902). – 1982. – С. 142-143.
12. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко; Упор. Н. О. Вишневської та Н. І. Чорної; ред. тому П. Й. Колесник // Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1903-1905). – 1982. – С. 91-112.
13. Хвильовий М. Камо грядеши / Микола Хвильовий; Упор. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – 1990. – С. 390-443.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.05.2016 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Піхманцем Р.В.*

VASYL STEFANYK AND EXPRESSIONISM IN THE UKRAINIAN LITERATURE OF THE 1920TH

R. V. Movchan

*Institute of Literature of the NAS of Ukraine;
01001, Kyiv-1, Mykhailo Hryshevskiy Str., 4; ph. (044) 279-10-84*

The article explores the reception of works of Vasyl Stefanyk by criticism and literary studies of the 1920th, his expressionist contribution to the process of modernizing of Ukrainian literature of the period. The article also studies the adoption of European expressionist experience by Ukrainian literature through avant-garde painting, futurism, Les Kurbas theatre, contemporary cinema.

Key words: *tradition, modernizing, expressionism, reception.*