

УДК 7.036.5/7+001.12+82.09

ББК 83.3(0)

ФЕНОМЕН ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ГЕНЕТИКО-ТИПОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ СВІТОВОГО ТА НАЦІОНАЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

І. В. Лис

*Івано-Франківський національний медичний університет;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Мазени, 25*

У статті розглядається проблема становлення експресіонізму як мистецького напрямку, з'ясовуються його філософське підґрунтя та історичні передумови виникнення; виокремлюються основні риси західно-європейського інваріанта експресіонізму й обґрунтовуються перспективи вивчення генетико-типологічних особливостей його українського варіанта.

***Ключові слова:** експресіонізм, вираження, ірраціоналізм, деформація, естетика потворного.*

Питання про експресіонізм як модерністський напрям у мистецтві загалом, і в літературі зокрема, й у теоретичному, і в історико-літературному аспекті є складним і багатограним, а відтак містить перспективи для ґрунтовного дослідження цього феномену. Іван Голль у 1921 році писав, що експресіонізм – це “стан духу, який, ніби епідемія, розповсюджується на всі види інтелектуальної діяльності: не тільки на поезію, але й на прозу, не тільки на живопис, але також на архітектуру і театр, музику і науку, університетську освіту і реформу середньої школи” [6, с.5]. На переконання німецького теоретика К. Едшміда, експресіонізм – явище наднаціональне, не лише особливе “завдання мистецтва”, але й “вимога духу”, “не програма стилю”, а “питання душі”, “проблема людства”, тому він “існував у всі часи” [11, с.333].

Що ж таке експресіонізм? На межі XIX-XX століть у різних видах європейського мистецтва на противагу імпресіонізму утверджується новий експресіоністичний (його ще іменували як неоімпресіонізм чи постімпресіонізм). Про опозицію в характеристиці імпресіонізму та експресіонізму, які “зударилися своїми протилежними світоглядними настановами на переломі 19 і 20 сторіч”, зазначає О. Черненко [19, с.10]. Такої ж думки дотримуються Д. Наливайко [13, с.159], В. Пахаренко [14, с.54]. Однак, на наше переконання, заслуговують на увагу й міркування І. Кулікової, що “експресіонізм справді багато в чому протиставляється імпресіонізму, але зумовлений конкретними соціально-політичними умовами, певними ідейними і філософськими поглядами, а

не формально-технічним бажанням протиставити себе імпресіонізму” [8, с.3].

Безперечно, експресіонізм сформувався як реакція на реалістичний тип творчості, який базувався на філософії позитивізму та емпіризму й акцентував увагу на вимозі об’єктивізму в мистецтві. Та найбільш суб’єктивним й індивідуалізованим серед напрямів реалістичного типу творчості, на думку Р. Голода, є якраз імпресіонізм, [4, с.252] зазначає С. Яструбецька. Імпресіоністи намагалися досягти об’єктивного пізнання світу через відтворення моментальних вражень від дійсності, цілісного настрою від її сприйняття і цим продовжували традицію реалістичного типу творчості. “Принцип миттєвості, а отже, арабесковості, принцип враження – визначальний в імпресіоністів” [22, с.41]. Проти міметичності й раціоналізму виступили експресіоністи, а визначальною естетичною категорією стало *вираження* (експресія). Для них важливим стає те, щоби мистецтво відображало свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції. “Завдання мистецтва, за цією концепцією, у вираженні незримого через зриму, внутрішнього через зовнішнє, у збагаченні свідомого пізнання інтуїтивним” [14, с.54]. Для експресіоніста, писав К. Едшмід, справжня реальність знаходиться у ньому самому: “...Ніхто не сумнівається, що існуюча перед нами зовнішня реальність не може бути справжньою. Вона повинна створюватись нами. Зміст предмета потрібно шукати поза видимістю, ...картині світу потрібне чисте, неспотворене відображення. А вона міститься тільки в нас самих” [6, с.9]. Цей важливий принцип бачення внутрішньої “суті” явищ “крізь” зовнішнє, позірне зумовлюється тим, що експресіонізм, як стверджує Д. Наливайко, вже “розуміє мистецтво як вільну творчість духа, і його образотворчість стає самовираженням художника” [21, с.306].

Цілісне осмислення феномену експресіоністичного мистецтва також потребує врахування історичних обставин. Насамперед експресіонізм нерозривно пов’язаний з передчуттям апокаліптичної катастрофи, зумовленої Першою світовою війною та подальшими революціями в Європі. І його не можна відділити від конкретної історії – історії Німеччини приблизно між 1910 і 1925 рр. Адже саме у Німеччині на початку ХХ століття активізувався рух творчих угруповань, який став відгуком на проблеми доби: війна, розруха, есхатологічні настрої, швидкі темпи індустріалізації, неможливість самореалізуватися, падіння моральних засад німецького суспільства. Шалений ритм життя доводить людей до усвідомлення абсурдності існування та до руйнації гуманістичної сутності соціальних відносин. Усі розуміють, що вбивство людини людиною неможливо раціонально пояснити. Відтак зростає недовіра до всевладності людського розуму й одночасно посилюється увага до ірраціонального у філософії та у мистецтві. Дух, Душа, Людина в Людині – ці слова звучать як заклинання проти Апокаліпсису, спасіння від якого експресіоністи вбачають не в економічному та політичному перевтілен-

ні суспільства, а у внутрішньому, передусім морально-етичному, оновленні людства. Визначення Готфріда Бенна вдало відображає протиріччя, об'єднані спільною метою: експресіонізм – це “повстання, в якому є прорив, екстаз, злість, потреба нового людства; це мова, ... яка, ніби вибух, підриває весь світ” [6, с.19].

Немає сумніву, що акцент на ідеалізмі в поетиці експресіонізму зумовлений філософським підґрунтям експресіонізму. Але, як зауважує Т. Васильчикова, “конгломерат філософських ідей” того періоду “настільки різноманітний, і вони так тісно переплетені, що немає підстав говорити про безпосередній вплив філософії окремого мислителя як цілісної системи” [2, с.77]. Дослідниця зокрема вважає недоцільним винятково виокремлювати вплив філософії Ф. Ніцше на експресіонізм, як це робить у монографії «Лірика німецького експресіонізму» Н. Пестова.

У світогляді експресіоністів знайшла відгук проблема страждання, яка є провідною у філософсько-етичних творах Артура Шопенгауера. Страждання має космічний характер і є базою всіх природних форм життя. Його причина, за Шопенгауером, полягає у прив'язаності до життя, у “волі до життя”, що за своєю суттю є ірраціональною, індивідуалістичною, суб'єктивною. Шлях спасіння, звільнення від страждань лежить через моральність, через відмову від волі (бажань, егоїзму та індивідуалізму). “Трагізм людського буття визначається тим, що людина, розіп'ята на межі двох світів – матеріального і духовного, змушена весь час робити болісний вибір... Дух приречений у світі матерії. І лише смерть, яка звільняє людину від усіх матеріальних залежностей, може стати початком безсмертя, входом у світ духу. Це – філософія песимізму” [12, с.25-26]. Тому експресіоністи, досліджуючи у своїх творах сенс страждання та смерті, художньо доводять, що відчуття болю спонукає людину до пізнання смислу і сутності життя. Результатом страждань є смерть, яку вони віталізують, тобто зображають її не як кінець людського існування, а як початок нового становлення. Ще одним об'єднувальним чинником О. Черненко вважає орієнтальну містику, під впливом якої перебували німецький філософ і експресіоністи. “Сама назва найважливішої праці Шопенгауера «Die Welt als Wille und Vorstellung» – («Світ як воля і уявлення») вказує на те, що весь світ є для нього тільки “уявленням” людини, ілюзорною “Маєю” [19, с.209], – зазначає дослідниця. У пошуках “нової людини” експресіоністи апелюють також до так званої “фундаментальної інтуїції” Шопенгауера, яка побудована винятково на інтуїтивному пізнанні та сприйманні світу людиною. Вона ж суголосна з міркуваннями французького мислителя-інтуїтивіста, одного із визначних представників “філософії життя” Анрі Бергсона (1859-1941). Інтуїцією Бергсон називає “такий вид інтелектуального відчуження, за допомогою якого проникаємо в нутро даного предмета, щоби виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню” [16,

с.74]. Для Бергсона інтуїція, індивідуальне переживання – це найвище знання, завдяки якому можна досягнути абсолютного пізнання світу.

Естетичні пошуки в творчості багатьох експресіоністів визначив і психоаналіз віденського лікаря-психіатра Зигмунда Фрейда (1856-1939). За його загальновідомою концепцією людина – поєднання трьох елементів: природного “я”, раціоналістичного “я” і морального “я” (“Воно”, “Я” і “Над-Я”). Людина є жертвою боротьби цієї тріади, і лише імпульси підсвідомості стимулюють її до діяльності, зокрема до художньої творчості.

Доцільно згадати про вплив на світоглядні позиції експресіоністів аналітичної психології швейцарського науковця Густава Юнга (1875-1961). Досліджуючи таємниці людської підсвідомості, Юнг презентує душу як абсолютне “я” (“своїсте ядро” або “самість”), яке не піддається раціональному осмисленню. У цьому контексті він відкриває поняття колективного несвідомого: “Найбільша глибина, якої можливо досягти під час дослідження несвідомого, – це той прошарок душі, в якому людина перестає бути окремим індивідом, і її душа зливається з душею людства – душею не усвідомленою, а несвідомою, де ми всі однакові” [12, с.21].

Щодо світоглядно-філософського підґрунтя українського експресіонізму слід зазначити, що схожим до Фрейдівського було Франкове тлумачення психіки. Покликаючись на працю Макса Дессуара «Подвійне Я» («Das Doppel-Ich»), І. Франко погоджувався, що психіка людини дворівнева: у ній є так звана “верхня свідомість” (те, що на рівні традиційного уявлення тлумачать як свідомість) і “нижня свідомість” (те, що міститься під свідомістю, “глибока верства психічного життя”, що перебуває в тіні) [7, с.323]. Франко так характеризує особливості глибинної психічної структури: “Найбільша частина того, що чоловік зазнав в житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всего людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах. Тай там, хоч неприступне для нашої свідомості, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму” [17, т.31, с.61].

Великий вплив на тематичну спрямованість експресіоністичного мистецтва мали праці З. Фрейда і С. К’еркегора, присвячені дослідженню психологічного сприйняття феномену смерті. Для К’еркегора сенс людського існування – постійне очікування смерті, що насправді є найвищим виявом свободи (праця “Або-Або”). Один із основних напрямів Фрейдівських пошуків полягає в доведенні тези, що здатність людини до самозбереження зумовлена тим, щоб “забезпечити організмові власний

шлях до смерті” («Тлумачення сновидінь», «По той бік принципу задоволення»). На увагу заслуговує також розробка супутньої проблеми – аналіз явища страху, що став об’єктом теоретичного осмислення у працях С. К’єркегора «Страх і трепет» та З. Фрейда «Страх» [9, с.448-449].

У контексті філософських засад експресіонізму варто звернути увагу на теорію елітарності, винятковості окремих особистостей, розроблену Фрідріхом Ніцше. Абсолютизуючи життя, яке ірраціонально тлумачилося як експресія волі, Ніцше відстоював ідеал “надлюдини”, яка керується власною моральністю. “Його глобалізація суспільних проблем до масштабів людства, відчуття кризовості нової епохи, ревізія засад християнської моралі та етики, схематизація особистості, зведення її до емоційно-вольового центру, чорно-кривава палітра стилю (вгадана Заратустрою), все це формувало експресіонізм, спочатку німецький, згодом європейський” [12, с.18]. Причому, як вважає М. Моклиця, експресіонізм не сприйняв концепції людини Ніцше, та якоюсь мірою перебував під впливом її магії, а титанізм Заратустри співзвучний гіперболізованому “я” експресіоністів [12, с.18].

Літературознавці дефініціюють експресіонізм по-різному: як добу, як рух чи як напрям. Апологети експресіонізму вважають його “спалахом”, критики – “діагнозом” [5, с.5]. Не менш суперечливими є думки й щодо походження самого терміна. Більшість дослідників стверджують, що вперше слово “експресіонізм” було вжито в 1911 році в журналі «Штурм» (який заснував Х. Вальден) у праці «Abstraktion und Einfühlung» В. Ворінгера щодо стильової манери П. Сезанна, В. Ван Гога і А. Матісса (оглядач характеризує їх як “синтетистів і експресіоністів”). Існує також гіпотеза, за якою у 1910 році Пауль Кассіерер, оцінюючи картину Пехштейна, зазначив, що “скоріш за все мова йде про експресіонізм” [6, с.6]. Це й зумовило подальше розповсюдження терміна.

Однак дефініція “експресіонізм” вживалася і раніше. Скажімо, у Франції, у 1901 році сьогодні забутий художник Жульєн Огюст Ерве виставив у Салоні незалежних вісім картин, об’єднавши їх під назвою «Експресіонізми». А науковець Арман Арнольд вказує, що у липні 1850 року в одній з англійських газет було надруковано статтю, де вперше згадується “експресіоністична школа” в сучасному живописі.

Як бачимо, хронологічні дані щодо етимології терміна “експресіонізм” дещо розмиті, але, без сумніву, дефініція поширилася після виставки Берлінського Сецесіону 1911 року, на якій група нових художників (Ж. Брак, К. Ван Донген, М. Вламінк, А. Дерен, Д. Дюфі, А. Марке, П. Пікассо, О.Фрієз) була представлена як експресіоністи.

Становлення експресіонізму пов’язане передусім з німецьким живописом, представники якого спиралися на досвід французьких фовістів на чолі з геніальним А. Матіссом, на Ван Гога “з його специфічним підвищено емоційним, просто гіпнотичним звучанням кольору, динамічними і напруженими лініями”, Поля Гогена “з його символікою кольо-

рів, площинним декором та екзотизмом” [20, с.37], Джеймса Енсора – майстра жахливих маскарадів, скелетів і привидів, Едварда Мунка, автора всім відомої ключової фрази експресіоністичного мистецтва “Я малюю не те, що бачу, але те, що я побачив”. Персонажами картин Мунка ніби керують приховані інстинкти, їх терзають страх і ненависть, переслідують самотність і смерть. Це породжує пронизливий драматизм і невротичність творчого стилю художника. Картину Мунка «Крик» (1893) впевнено можна назвати символом експресіонізму. На ній митець “зображує не крик настрашеної людини, але жах людства перед утратою свідомості, злиттям її з несвідомістю природи” [19, с.195]. Одинокий людський силует на картині позбавлено індивідуальних рис, обличчя та статі. Проте у глядача викликає емоції інше – німий крик безликої душі, оголеної, навіть психічно хворобливої. Бо, як зауважує О.Черненко, “зовнішність не мала для експресіоністів жодного значення. Вона допомагала їм тільки висвітлити внутрішнє життя людини” [19, с.199]. Підсилюють напругу жовті, червоні та сині відтінки неба, яке максимально точно резонує з божевільною самотністю людини.

На міцному ідейно-естетичному підґрунті у 1905 році у Дрездені виникає група «Міст» («Die Brücke»), яка об’єднала чотирьох студентів-архітекторів – Ернста Людвіга Кірхнера, Карла Шмідта-Ротлуффа, Еріха Хеккеля та Фріца Блейля. Ця група художників не обмежувалася єдністю поглядів і теоретичних постулатів, спільною працею та виставками. Вони створили однойменний журнал, на сторінках якого й проголошували основні принципи експресіоністичної творчості. Характерними ознаками робіт художників були агресивні контури з деформованими формами, сполучення непокінчених кольорів та суб’єктивність в інтерпретації реальності. На їхніх полотнах домінують урбаністичні мотиви, пейзажі, портрети друзів, а найбільше – оголена натура (Е.-Л. Кірхнер «Жінка перед дзеркалом», «Зелений будинок»; К. Шмідт-Ротлуфф «Осіній пейзаж в Ольденбурзі»; Е. Хеккель «Двоє за столом» тощо). Потім до «Мосту» в різні роки приєдналися такі талановиті художники, як Еміль Нольде, Макс Пехштейн, Ван Донген, Отто Мюллер. Найцікавішим серед них, безперечно, був Еміль Нольде, полотна якого на релігійну тематику викликали дискусії («Трійця», «Тайна вечеря», вітар «Життя Христа»). Ці картини володіють потужною містичною енергетикою. Використовуючи гротеск, Нольде перетворив обличчя святих на потворні маски, різко zdeформував пропорції фігур, що й зумовило негативні оцінки представників церкви.

Другим центром експресіоністичного руху в Німеччині став Мюнхен, де у 1911 році починає функціонувати група митців під назвою «Синій вершник» («Der blaue Reiter»). І якщо перша група мала “національно-німецький характер, то друга була наскрізь інтернаціональною” [19, с.22]. «Синій вершник» об’єднував вихідців з різних країн: росіянин Василя Кандінського, Олексія Явленського та братів Бурлюків, чеха

Альфреда Кубена, німців Франка Марка, Августа Макке, Пауля Клее, американця Ліонеля Фейнінгера, австрійця Оскара Кокошку та інших. Ініціатором, а згодом теоретиком і керівником угруповання був В. Кандінський, творчість якого нагадувала чистий абстракціонізм. Художники «Синього вершника», застосовуючи узагальнення, лаконізм, контрастність кольорів, грубі контури та деструкцію, висловлювали в такий спосіб своє ставлення до навколишньої дійсності, тобто повне її заперечення і неприйняття.

Мистецькі пошуки експресіоністів зазнали великих змін після того, як Німеччина, програвши війну, опинилася в умовах політичної нестабільності та економічної кризи. Антимілітаристські настрої, тотальний песимізм і жахливі картини війни знаходять своє відображення у працях Отто Дікса («Поранений солдат», «Війна») і Георга Гросса («Муштра»). Цих митців вважають близькими до пізнього експресіонізму.

Не менш яскраво і виразно заявив про себе літературний експресіонізм, який Т. Гаврилів, дотепно персоніфікуючи, назвав “скульптором, що залишив після себе набагато більше уламків мармуру, ніж використав на свій шедевр” [3, с.45]. Експресіонізм у літературі презентували численні журнали й авторські книжки, зокрема в Німеччині показовими були часописи «Буря» («Der Sturm») Вальдена, «Акція» («Die Aktion») Пфемферта, «Новий пафос» («Das neue Pathos») та інші; в Австрії – «Поклик» («Der Ruf») і «Бреннер» («Der Brenner»), у Польщі – “Zdr’oj”. Важливою подією стала публікація у 1920 році антології експресіоністичного вірша «Сутінки людства», укладеної Куртом Пінтусом. Підзаголовок антології “симфонія новітньої поезії” спонукав дослідників провести паралель між структурою «Сутінків людства» і Дев’ятою симфонією Бетховена. На сторінках антології було надруковано вірші 23 найвизначніших поетів-експресіоністів, які досить гостро зобразили тотальне відчуження людини, руйнівний вплив цивілізації, механізації та урбанізації на мікрокосмос особистості, впровадивши тим самим бунтарські тенденції у поетичному мистецтві.

На відміну від малярства, експресіонізм у літературі був розділений на два крила – на ліве, політизоване, з яким пов’язують експресіоністичний акціонізм, і праве, що відстоювало свободу мистецтва від політичного впливу. Представники обох відгалужень бачили себе реформаторами, які повинні були показати людству небезпеку сучасного життя і непевність майбутнього. Тому основною ознакою їхньої творчості стає інтровертність – спрямованість до центру, до внутрішнього світу людини. І як би їх не класифікували, “експресіонізм перетворювався для них на таку собі приватну релігію, яку вони тихцем сповідували, толеруючи всі інші конфесії” [5, с.5].

Найяскравіше літературний експресіонізм виражений у ліриці, презентованій творчим доробком Георга Гайма, Георга Тракля, Готфріда Бенна, Франца Верфеля, Ернста Штадлера, Йоганнеса Роберта Бехера та

інших. Вірші цих поетів відзначаються високою емоційністю, чуттєвим надрином, гротескністю образів, рефлексійністю, поєднанням протилежностей: пафосу й екстазу – з вульгарністю; мовчання – з ліричним криком. На рівні поетики з'являється схильність до виразної ритмізації і довгих дифірамбічних розмірів, а також тяжіння до прозаїзації мови. Щодо тематики, то вона є близькою до французького символізму, зокрема до творчості А. Рембо, П. Верлена і Ш. Бодлера. Це й вплинуло на формування певної системи мотивів експресіоністичного напрямку, домінантою якої стає мотив смерті із супровідними мотивами хвороб, божевілля, абсолютного спустошення. “Мотив руйнування Я, чи, згідно з модною німецькою термінологією, дисоціації Я, у найрізноманітніших варіаціях – від меланхолії, втраченості й самотності до патологічної пристрасності, агресивності, кровожерливості й схильності до насильства – пронизує всю тематику цієї лірики” [15, с.49], – вважає Н. Пестова.

Зображення мертвих тіл, особливо втоплеників, процесів розпаду трупів і огидних метаморфозних образів зумовлене деформацією в естетиці експресіонізму поняття “краси”, яка є поверхневою і не дозволяє побачити справжню глибинну суть мистецтва. У цьому контексті найвідомішими є вірші Г. Гайма «Мертва у воді», «Офелія»; Г. Бенна «Прекрасна юність», «Маленька айстрочка»; Г. Тракля «Вітер, білий голос...»; Б. Брехта «Про втоплену». Центральним у багатьох поезіях є шекспірівський образ Офелії, “опоетизована смерть якої стає шифром модерністського досвіду очуження і простором туги за до цивілізаторською єдністю природи і людини” [10, с.62]. Особливої інтерпретації зазнають мотиви жіночого начала, щура, птаха, вивчення яких відкриває перспективи для подальших наукових досліджень.

Слід зауважити, що генетично експресіонізм пов'язаний не лише з імпресіонізмом (як діалектичне заперечення-успадкування його доктрини), але і з іншими напрямками, зокрема символізмом (поетизація смерті, як у Бодлерових «Квітах зла») і особливо натуралізмом (від схожості завдань – засобами епатажу, скандалу привернути увагу реципієнта, достукатися до його серця, розворушити його нерви, пробудити його від апатії; до техніки – деталізований опис дискомфортних картин життя, контрастність кольорів і образів, що межує з гротескністю, естетика “потворного”). Щоправда, натуралісти, описуючи вади і “виразки” суспільства тяжіли до об'єктивізму, чітких предметних форм; експресіоністи частіше вдаються до гіперболізації “потворного”, до суб'єктивізму, що межує з соліпсизмом, до деформації предметного світу. Про допустимість естетики “потворного” в літературній творчості писав у геніальному трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898) І. Франко: “...Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого

твору, а втім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, втім одним лежить секрет артистичної краси...” [17, т.31, с.118].

Менш продуктивною була проза, представниками якої були Альфред Дьоблін («Чорна завіса», «Берлін, Александерплац»), Леонхард Франк («Розбійники», «Людина є доброю»), Казимир Едшмід («Шість гирл»), Курт Коррінт («Бордель», «Інстинкт»). До цього переліку слід зачислити і Франца Кафку («Перевтілення», «Процес»). Незважаючи на те, що дослідники переважно характеризують його стиль як сюрреалістичний, багатьма мотивами, темами і образами він близький до експресіонізму (у творах Кафки присутній мотив безсилля людини перед зовнішнім світом, його герої позбавлені індивідуальних рис тощо).

Чималий успіх у світі мала експресіоністична драма, не випадково названа “драмою крику”. Адже крик був одним із виявів драматичної напруги у п’єсах, фінальним “акордом” вирішення драматичного конфлікту в них. Крик був не тільки спонтанним вираженням емоцій персонажів, але й своєрідним символом апокаліптичного розуміння світу. С. Хороб підкреслює, що експресіоністичній драмі властиве “загострено-увиразнене відтворення довоколишнього світу і його протиріч, ірреальна, здебільшого фантазмагорична ситуативність драматичного дійства, його короткокартинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів сюжету, надміру збуджена емоційність, екзальтованість головних героїв, метаморфозність їхніх вчинків, їх політично активний, але індивідуалістичний протест” [18, с.121]. П’єси Августа Стрінберга («Шлях у Дамаск», «Танець смерті»), Георга Кайзера («Від ранку до півночі», «Корал», «Газ I», «Газ II»), Вальтера Газенклавера («Юнак», «Син», «Спаситель», «Антигона»), Ернста Толлера («Перетворення»), Фріца фон Унру («Офіцери», трилогія «Покоління») були надзвичайно популярними не лише в Німеччині, але й за кордоном. Характерними ознаками драматичних творів також можна вважати абстрактність і суб’єктивність, зумовлені намаганнями митців відокремити “внутрішній простір” людини, її глибинне Я від зовнішнього світу.

Таким чином, найпоказовішим, на наш погляд, був німецький варіант експресіонізму, хоч паралельно він розвивався і в мистецтві інших європейських країн – Чехії, Польщі, Болгарії, Росії, Румунії, Угорщині. Маючи суспільно-історичні та світоглядно-психологічні передумови, синтезуючи різні національні традиції та особливості художньої свідомості, експресіонізм як спосіб образного вираження став явищем міжнародним.

Не оминув експресіонізм і мистецтва України, зокрема й у літературі. Адже “у плані суспільної заангажованості він був споріднений з ідейно-естетичними засадами української літератури і просто-таки не міг бути не сприйнятий нею” [1, с.62]. В Україні важливі елементи експресіоністичної естетики проявилися вже наприкінці XIX – на поч. XX

ст. в новелістиці Василя Стефаника, який “зумів створити синтезу національного первня з уселюдським, отже, поєднати любов до української людини з модерним світоглядом та з модними на той час засобами мистецького вияву. Точніше: він прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілив його в українську народну тематику, до того ж надихав його чаром української природи та фольклору” [19, с.8]. На формування оригінального стилю В. Стефаника вплинуло його навчання у Краківському університеті та знайомство з письменниками «Молодої Польщі» – С. Пшибишевським, К. Тетмаєром, Я. Каспровичем, С. Виспянським, В. Орканом. Також “підґрунтям естетики В. Стефаника стала модель резонансу, або рецептивна естетика І. Франка. Триєдність “автор-герой-читач” уявлялася новелістові єдиним “психічним простором”. А що виражав себе письменник через стан психіки своїх героїв, то це була його особливість як митця” [21, с.308]. Домінантою новел В. Стефаника є “гола душа” людини, яка була епіцентром експресіоністичного світогляду. Скупість слова, зосередженість на головному, а також психологічна структура душі новеліста у симбіозі породили його відомий “камінний стиль”.

Досліджуючи творчий доробок І. Франка, який “у власних естетичних пошуках часом випереджав розвиток світового літературного процесу”, Р. Голод також простежує ознаки, характерні для творчості експресіоністів. Це і глибока емоційність («На роботі»), і образ крику, який ніхто не чує («Навернений грішник»), і описи кошмарних снів та фантазмагоричних видінь героїв («Перехресні стежки»). Науковець зазначає, що “в поетичних творах І. Франка і в його прозі міститься чимало доказів практичного втілення в художній творчості теоретичних постулатів ідейно-естетичної концепції письменника, близьких до положень експресіоністичної доктрини” [4, с.258].

Виразні експресіоністичні тенденції простежуються у творах О. Турянського, М. Яцкова, О. Довженка, М. Куліша, В. Винниченка, М. Хвильового, В. Поліщука, Я. Савченка, І. Дніпровського, М. Бажана, П. Тичини, Т. Осьмачки. Найяскравішою серед поетів даного спрямування є творчість Т. Осьмачки (збірки «Круча», «Скитські вогні», «Клекіт»). Елементи експресіонізму у творах Т. Осьмачки “наявні в образно-стильовій системі, закоріненій у міфологію, фольклор, національний епос, народно-побутову мовну стихію, трагічне світосприйняття, комізм мислення, абстрактність, асоціативність, деестетизацію образів, своєрідність поетичних тропів та синтаксису” [1, с.68].

Заслугує на увагу українська драматургія, представлена В. Винниченком («Пророк», «Дисгармонія», «Базар») та М. Кулішем («Маклена Граса», «Народний Малахій», «Патетична соната»). Письменники розробляли такі експресіоністичні теми як “правда ідеї і правда життя, притлумленість, незахищеність людської особистості в середовищі дисгармонії соціальних протиріч і конфліктів, емоційно-вибуховий протест

усамітненої людини супроти хаосу світу, езотеричні, нерідко фанатичні пошуки смислу буття» [18, с.121].

Поширенню ідейно-естетичних постулатів експресіонізму на українському ґрунті сприяли періодичні видання футуристів – «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтва» (1922), «Бумеранг» (1927), «Нова генерація» (1927-1930), які знайомили своїх читачів з усіма закордонними мистецькими новинами. Цікавою сторінкою театрального простору в Україні були новаторські пошуки режисера Леся Курбаса. Навчаючись у Відні, він був добре обізнаний з новітніми модерністськими течіями. Його захоплювали ідеї теоретиків німецького експресіонізму В. Воррінгера, В. Кандінського та К. Едшміда. Застосовуючи експресіоністичну поетику, Л. Курбас поставив на сцені театру «Березіль» багато п'єс, серед яких «Газ» Г. Кайзера, «Людина-маса» і «Руйнівники» Е. Толлера. Певні естетичні засади експресіонізму втілював у національному кінематографі О. Довженко, який також черпав знання авангардного мистецтва за кордоном і прагнув «європеїзувати» наше кіномистецтво («Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930)).

Експресіоністична манера простежується у творах українських художників – М. Бутовича, М. Осінчука, М. Федюка, О. Сорохтея, Л. Копельмана, а особливо в картинах О. Новаківського.

Зі сказаного вище можна виокремити такі риси світового інваріанта експресіонізму:

- спрямованість на бунт проти існуючої суспільно-політичної кризи, пацифізм, трагізм і розчарування;
- абсолютизація емоційного сприйняття навколишньої дійсності;
- акцент на інтуїтивне пізнання світу та ірраціональність;
- позбавлене прикрас та ідеалізації зображення людини як невід'ємної частини макрокосмосу у всіх аспектах її існування;
- деформоване відображення дійсності;
- вираження внутрішнього через зовнішнє, глибинного через поверхове;
- оголена емоційність і надрив;
- використання своєрідної стилістики: динамічна гіпербола і гротеск, естетика потворного, епатаж, абстрактність і символічність, поєднання непоєднуваного.

Щодо власне українського варіанта експресіоністичного мистецтва більшість літературознавців одностайно підкреслюють його слабку ідейно-естетичну обґрунтованість, його строкатість і неоформленість у самостійну стильову одиницю. Однак, на наше переконання, ця теза видається принаймні контрверсійною. Ілюзія відсутності експресіонізму як самостійної, самоцінної та самодостатньої одиниці національного літературного процесу викликана не так реальним станом речей, як недостатньою глибиною вивчення цього питання, зумовленою відомими іде-

ологічними чи навіть політичними табу недалекого минулого. Нині ж навіть побіжне знайомство з літературно-критичними працями І. Франка чи художніми творами В. Стефаника незаперечно доводять: український експресіонізм – закономірне, не випадкове, самобутнє й оригінальне явище в дискурсі світового літературного процесу першої половини ХХ століття. На відміну від західноєвропейського, який культивував проблеми особистості, український експресіонізм зумів спроектувати національні проблеми у русло загальнолюдських. Трансформуючи досвід німецького експресіонізму через національне світосприйняття, застосовуючи народно-поетичну традицію та фольклор, український варіант на пряму, безперечно, став важливим етапом розвитку національного модернізму.

Відтак майбутнє поглиблене вивчення генетико-типологічних особливостей українського експресіонізму в контексті міжнародної інваріантної моделі на пряму видається перспективним і актуальним як з історико-, так і теоретико-літературознавчих позицій.

Література

1. Барчан В. Експресіоністична естетика й мистецька свідомість в Україні 10-20-х рр. ХХ ст. / В.Барчан // Київська старовина. – 2010. – № 6. – С. 61-69.
2. Васильчикова Т. Теоретические основы немецкого литературного экспрессионизма / Т.Васильчикова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2006. – №2. – С. 76-85.
3. Гаврилів Т. “Сутінки людства”: від симфонії новітньої поезії до документа літературного експресіонізму / Т.Гаврилів // Вікно в світ. – 2001. – №1. – С. 43-53.
4. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття / Р.Голод. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2005. – 281 с.
5. Експресіонізм: [зб. наук. праць / упоряд. Т.Гаврилів]. – Львів: ВНТЛ - Класика, 2004. – 175 с.
6. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / [Л.Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В.М.Толмачев; Пер. с фр.]. – М.: Республика, 2003. – 432 с.
7. Зборовська Н. Психологічний аналіз і літературознавство: посібник / Н.Зборовська. – Київ: Академвидав, 2003. – 390 с.
8. Куликова І. Експрессионизм в искусстве / И. Куликова. – Москва: Наука, 1978. – 181 с.
9. Левчук Л. Естетика: навчальний посібник / Л.Левчук. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.
10. Маценка С. “Поетія втоплеників”. Образ Офелії в німецькій експресіоністичній поезії / С.Маценка // Експресіонізм: [зб. наук. праць / упоряд. Т.Гаврилів]. – Львів: ВНТЛ – Класика. – 2005. – С. 45-63.

11. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Р.Мовчан. – Київ: Стилос, 2008. – 544 с.
12. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М.Моклиця. – Луцьк: Вежа, 1998. – 295 с.
13. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д.Наливайко. – Київ, 1985. – 365 с.
14. Пахаренко В. Імпресіонізм. Експресіонізм / В. Пахаренко // Українська мова і література в школі. – 2002. – №1. – С. 52-57.
15. Пестова Н. Лирика німецького експресіонізму: профіли чужесті / Н. Пестова. – Катеринбург, 1999. – 464 с.
16. Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М.Зубрицької]. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
17. Франко І. Зібрання творів: У 50 тт. / І. Франко. – Київ, 1978-1986.
18. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми) / С.Хороб. – Івано-Франківськ: Лілея НВ. – 1999. – 197 с.
19. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О.Черненко. – Мюнхен: Сучасність, 1986. – 234 с.
20. Шахова К. Експресіонізм у німецькому малярстві / К.Шахова // Експресіонізм: [зб. наук. праць / упоряд. Т.Гаврилів]. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2002. – С. 34-48.
21. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: українська художня проза і літературна критика кін. ХІХ – поч. ХХ ст. / Н.Шумило. – Київ: Задруга, 2003. – 354 с.
22. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? / Г. Яструбецька // Слово і час. – 2006. – №2. – С. 39-45.

Стаття надійшла до редакційної колегії 30.09.2012 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Голодом Р.Б., докт.філол.наук, професором Іванишиним П.В. (Дрогобич)

THE PHENOMENON OF EXPRESSIONISM IN GENETIC-TYOPOLOGICAL DIMENSIONS OF WORLD AND NATIONAL LITERARY PROCESS

I. V. Lys

*Ivano-Frankivsk national medical university;
76000, Ivano-Frankivsk, Mazepa str., 25*

In the article the problem of expressionism establishing as art movement is considered, its philosophical base and historical background of formation are revealed, the main features of West-European invariant of expressionism are singled out, the perspectives of genetic-typological study of its Ukrainian invariant are found.

Key words: *expressionism, expression, irrationalism, deformation, aesthetics of deformity.*