

2. *Ваянкур Д., Епікард Е.-М.* Слід (trace) // *Енциклопедія постмодернізму*. – К., 2003. – С. 289–391.
3. *Нельс С.* Монологи Гамлета и проблема их сценического воплощения // *Шекстифовские чтения*. 1978. – М., 1981.
4. *Новиченко Л.* Жестокой мысли жажда... (Поэзия Микола Бажана) // *Бажан М.* Стихотворения и поэмы. – Ленинград, 1988.

**Анжела Матющенко**

## **У ТІНІ КУЛІША: РИСИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1920-Х Р .**

У вітчизняних дослідженнях української драматургії 1920-1930-х років склалася традиція зараховувати до такого потужного світового авангардного напрямку, як експресіонізм, насамперед п'єси Миколи Куліша, проте останніми роками з'явилася й інша тенденція. Зокрема, у монографії "Український літературний авангард" (2004) донецька дослідниця Анна Біла доводить, що в українському мистецтві 1920-1930-х рр. лише творчість Леся Курбаса та Олександра Довженка вповні належали до експресіонізму як цілісного філософсько-естетичного напрямку. А п'єси М.Куліша, і тим більше – Якова Мамонтова, Івана Дніпровського та інших українських драматургів, лише використовували зовнішні прийоми експресіоністського письма. Авторка статті, полемізуючи з цим твердженням, аналізує драму М.Івченка "Повідь" та п'єси І.Дніпровського, акцентуючи в них не лише формально-стильові, а й світоглядні риси експресіонізму.

Ключові слова: експресіонізм, драматична колізія, світоглядна амбівалентність, експресіоністські алузії.

*Anzhela Matuschenko. In Kulish's shadow: Expressionism's traces in the Ukrainian drama of the 1920s*

In most of the recently published researches dealing with the Ukrainian drama of the 1920-1930s, it has already become commonplace to regard some of the most significant plays of that time, particularly those of Mykola Kulish, as expressionist; however, there is also a number of studies whose authors are inclined to resist such a tendency. Thus, in her monograph "Ukrainian literary avant-garde" (2004) Anna Bila, a researcher from Donetsk, argues that only the dramatic works of Les Kurbas and Oleksandr Dovzhenko can be treated as expressionist in the true sense of the word, whereas in the works of Mykola Kulish and, furthermore, of Yakiv Mamontov, Ivan Dniprovsky and other Ukrainian playwrights of the 1920-1930s one can single out only some minor features of expressionist writing. In order to controvert such reasoning, the author of the present article concentrates on the drama text "The Flood" written by M.Ivchenko as well as on I.Dniprovsky's plays, marking out not only their stylistic likeness to expressionist drama, but also their affinity with expressionist picture of the world.

Key words: expressionism, dramatic collision, ambivalence of the worldview, expressionist allusions.

У вітчизняних дослідженнях української драматургії 1920-1930-х років уже склалася традиція відносити до такого потужного світового авангардного напрямку, як експресіонізм, насамперед п'єси Миколи Куліша, проте останніми роками з'явилася й інша тенденція. Зокрема, у своїй ґрунтовній монографії "Український літературний авангард" (2004) [1] донецька дослідниця Анна Біла в розділі "Експресіонізм як світогляд і методологія" доводить, що в українському мистецтві 1920-1930-х років лише творчість Леся Курбаса та Олександра Довженка вповні належали до експресіонізму, в якому, на відміну від інших художніх напрямів першої половини ХХ століття, надзвичайно важливу та навіть визначальну роль відіграло цілісне філософсько-естетичне світосприйняття, тоді як у п'єсах Миколи Куліша, а тим паче – Якова Мамонтова, Івана Дніпровського та інших українських драматургів використовувалися тільки зовнішні прийоми експресіоністського письма або ж це була свідомо стилізація під експресіонізм. Якщо своє твердження щодо творів Куліша авторка монографії аргументує, пояснюючи експресіоністські мотиви та інтенції в них впливом курбасівської творчої лабораторії, то з її категоричними висновками про всю українську драматургію 1920-х років загалом і про п'єси, зокрема, І.Дніпровського погодитися важко. Адже насамперед у його дебютній п'єсі "Любов і дим" поєднання, можливо,

дещо непослідовно втілених формально-стильових властивостей експресіоністської драми з авторським романтичним світосприйманням дало не зовсім досконалий, але цікавий художній результат.

Ще одним переконливим, хоча й маловідомим зразком драми, що наближається до експресіоністської, може служити п'єса Михайла Івченка "Повідь" [2, 68-97]. Таке її означення спирається саме на тонко відтворене автором — нехай і не без допомоги символістських прийомів — експресіоністичне суцільне світовідчуття. На відміну, скажімо, від Я.Мамонтова, який особливо після 1917 р. завжди намагався точно потрапляти своїми п'єсами в актуальний ідейно-стильовий тон епохи, Михайло Івченко, чия письменницька кар'єра також розпочалася до жовтневого перевороту, залишився в 1920-х рр. відданим власному імпресіоністично-філософському стилю, виробленому раніше у прозових творах. Звернувшись до драматичного жанру в першій половині пореволюційного десятиліття, він написав п'єсу "Будні" (1920), інсценізацію "Весна" (1921) за О.Олесем, п'єсу "Заяче свято" (1923) за казкою І.Франка та ще кілька оригінальних драматичних творів для дітей. Проте саме у драмі "Повідь" із вичерпною формальною та смисловою довершеністю розкривалася одна з найбільш утаємничено-органічних для всієї творчості Івченка колізій — кровної прип'ятості селянина до землі та його болісного розриву з рідним середовищем в епоху соціальних катаклізмів й урбанізації. За стилем своїм "Повідь", як і написані приблизно тоді ж блискучі оповідання "Горіли степи" (1923) та "Землі дзвонять" (1926), найвиразніше тяжіла до символізму, що ним були позначені ранні твори Михайла Івченка (а саме символізм, як відомо, вважався прямим предтечею експресіонізму). Та навіть більше: у "Повіді", завдяки сконденсованості драматичної форми, виразно відчутні гострі експресіоністські інтенції — і саме на рівні світосприйняття, як вияв тонко вловлених автором пронизливих віянь епохи, мабуть, найтрагічнішої для української селянської ойкумени.

Кожен із персонажів драми не тільки репрезентує окрему грань селянської психології, а символічно уособлює певне екзистенційне ставлення до революції як стихійно-історичного лиха, що, неначе повідь, змиває віковічні підвалини патріархального світу. Хуторянин Андрій Кулик, батько великої родини, у відчаї зрікається землі, котра забрала в нього всі життєві соки, і добровільно котиться в порожнечу існування. Його сини, кожен по-своєму, намагаються віднайти сенс цього існування: затятий хлібороб Іван сподівається переквати лихо й тулиться до землі; Лука, повстанець-тютюнник, палає ненавистю до червоних, що зруйнували його світ; Гнат іде до міста й повертається робітником-маргіналом. Ще один син Андрія йолоп Фанько стає в "Повіді" символічним уособленням людського болю й жаху за часів історичного апокаліпсису, від своєї першої появи привносячи експресіоністичні ноти у драму. Дружина Андрія Домаха робить відчайдушні, але марні спроби втримати всіх на краю життєвої прірви й зупинити розпад одвічного ходу речей. І, нарешті, однією з найбільш символічних і трагічних постатей у творі є Андрієва донька Марійка — сповнена жалю до всіх зовсім юна дівчина, залюблена у Христа й водночас прикута коханням-ненавистю до революціонера-безбожника Корнія. Із надзвичайною майстерністю та мужністю для загалом ейфоричної першої половини 1920-х р. М. Івченко відкриває в образі Корнія глибинні підсвідомі джерела одержимої революційної віри — перекручений релігійний фанатизм, духовну анархію та жадобу насильства над усім живим — дівчиною, землею, людством. Комісар у "Повіді" так звертається до світу: "Ти мій, ти мусиш стати таким, як я хочу". І Корній вторує йому: "Чим більше горить земля, тим повніш дихаю". Коли менш ніж за рік революційна повідь упродовж драми повністю руйнує звичне існування всіх персонажів, кожен із них переживає духовно-екзистенційну кульмінацію, що своєю напругою зіставна лише з експресіоністським надрином героїв Василя Стефаніка, якого цілком слушно вважають прямим літературним попередником Івченка. Фінальне ж самогубство Марійки в охопленій вогнем церкві символізує загибель селянської душі, розтоптані революціонерами

та революцією.

Усі персонажи твору об'єднані одноманітним філософськи наснаженим, піднесено-лаконічним стилем мовлення, але переважання елементів експресіоністської поетики та світовідчужання в "Повіді" визначається не тільки цим. Автор змальовує не так події та характери, як катастрофічну атмосферу революційного міжчасся та деформації селянської душі в ній, втрату первісно-визначальних життєвих інстинктів та духовних констант — віри, співчуття до ближнього, гармонії світу. Спочатку прихованим, а потім відвертим трагічним сенсом драматичного твору стає невідворотність суспільно-історичних зрушень і водночас їх непідвладність людській волі, та зумовлене ними нестримне наростання ненависті в людських серцях, що виливається у криваве взаємовинищення. Цей похмуро-трагічний пафос, структурна та стильова цілісність і неповторний експресіоністичний колорит визначають унікальне місце "Повіді" в українській драматургії 1920-х рр.

Майже одночасно з "97" М.Куліша, знаменуючи новий пореволюційний період розквіту української драматургії, постало ще одне правдиве й цілком оригінальне драматургічне обдаровання Івана Дніпровського. Перший, поетичний період творчої біографії І.Дніпровського, коли були написані поеми "Донбас" (1923), "Плуг" (1924), "Співучі яруги" (1924) та "Добридень, Ленін" (1924), уже позначений стихійно-усвідомленим формуванням власного стилю — так званого революційного романтизму у сприйнятті та змалюванні подій епохи. Водночас у "Донбасі" та одному з ранніх прозових творів, оповіданні "Заради неї", відбувається художнє відкриття центральної для всієї творчості Дніпровського колізії: між індивідуальним світом окремої людини, її найсокровеннішими почуттями (насамперед коханням) — та протиприродними вимогами "залізної доби" позбутися всього живого й інтимного в ім'я ідеї соціального переустрою світу. Саме гранична художня експресивність, з якою автор завжди цю колізію розкривав, напевне, була першою спонукою до освоєння експресіоністичного стилю в цілому.

Його перша п'єса "Любов і дим" (1925), що знаменувала перехід до драматичного жанру, писалася не без очевидного враження від триумфального дебюту Куліша "97" й водночас у полемічному ключі щодо нього. Закидаючи своєму давньому другові надмірну вкоріненість у віджилих психологічно-реалістичних формах, І.Дніпровський у власному дебюті продемонстрував дещо авральне й поверхове освоєння художньої моделі експресіоністської драми. В основі задуму лежало авторове прагнення не лише використати деякі її властивості (як, наприклад, М.Ірчан у своїй "Родині щіткарів" або й Куліш у "97"), а втілити всі визначальні принципи авангардного напрямку — від розкриття людської сутності через гранично емоційні вияви інстинктивного та соціального начала до структурної побудови твору за допомогою картин-епізодів і телеграфно-окличного стилю мовлення. Звернувшись до виробничої теми, Дніпровський і тут намагався виступити новатором для української драматургії, де превалювали сюжети громадянської війни та її наслідків на селі.

За міцним сюжетним каркасом — оживленням "мертвого заводу" завдяки самозреченій праці тисяч робітників — у драмі "Любов і дим" ховається складний любовний багатокутник, що пов'язує кількох центральних персонажів. Вправно ритмізовані та іноді аж надто розлогі масові сцени, пройняті нестримним революційним пафосом та експресією, втілюють у п'єсі колективну волю робітничого класу — не лише творчу, а й бунтівно-руйнівну, коли на будівництві починається голод та не виплачується зарплата. Попри те, цілком очевидним драматичним рушієм у п'єсі виступають насамперед особисті, інтимно-еротичні поривання й колізії представників двох ворожих таборів — чесних інженерів і робітників та змовників "із бувших", що стоять на заводі відродженню металургійного гіганта. Так, головного шкідника — робітника (!) на прізвище Кувадло — спонукає до злочину винятково його сексуальна упослідженість: зовні вкрай негарний та непривабливий, він лише через свою нерозділену

пристрасть до голови заводського комітету Шури перетворюється на слухняне знряддя в руках зловмисника інженера Вронського. Останній, своєю чергою, прагне знищення заводу, щоб догодити “демону помсти” Ірі, доньці колишнього власника підприємства. Але її палка ненависть до нищителів батька та його власності раптово обертається на такий самий несамовитий захват від революції — із тієї миті, коли в серці Іри спалахує кохання до зразкового радянського інженера Корнія. І, врешті-решт, саме це неймовірне почуття й переродження героїні рятує завод і його будівників від смертельно небезпечного вибуху, організованого Вронським і Кувадлом. Таке надмірне, на перший погляд, надуживання інтимно-емоційними мотивами вчинків персонажів, однак, не знижує, а підсилює художню вартість п’єси — завдяки унікальній майстерності І.Дніпровського саме у відтворенні ліричних колізій, які, крім мелодраматичних, інколи набувають і переконливих комічних обертонів. Вони звучать, зокрема, у діалозі двох “глухих” — несамовитої комсомолки Шури, в якій відбувається суцільна сублімація всього жіночно-еротичного на соціально-виробниче і яка постає абсолютним утіленням вольового начала в сюжеті, та закоханого в неї інженера Петра, що, навпаки, репрезентує майже жіночу залежність від почуттів, погрожуючи навіть кинути будівництво, якщо Шура його не покохає.

Крім екзальтовано-поривчастих виявів людських пристрастей, що цілком опановують, а інколи й вичерпують істоту героїв, найбільш наближає “Любов і дим” до експресіоністичної драми також використання певних релігійних символів та мотивів — із метою увиразнення величі революційних зрушень і творчого діяння мас. Так, у п’єсі відчутно присутній “дух Леніна”, що повсякчас підтримує вкрай виснажених голодних робітників, які замість хліба живляться агіографічними оповідями про вождя революції. Однак релігійні мотиви набувають несподівано амбівалентного майже есхатологічного відтінку, коли гине від голоду маленький брат Шури, і ця сакральна-безневинна жертва лягає у фундамент залізного гіганта. У фіналі ж завод, палаючи червоним вогнем печей, що вже ожили, раптом набуває й зовсім диявольських рис символу світу без Бога — у словах божевільного робітника, образ якого перегукується із майбутніми напівбожевільними пророками в п’єсах М.Куліша.

Це експресіоністичне одухотворення металургійного гіганта як символу нової техногенної цивілізації та стосунки між заводом і людьми — нехай ідеологічно перелицьовані із залежно-макабричних на романтично-рівноправні — свідчать про алегрії п’єси І.Дніпровського на “Газ” відомого німецького драматурга-експресіоніста Г.Кайзера. Як відомо, у славнозвісній виставі за “Газом” 1923 р. на сцені курбасівського “Березолю” чи не вперше для українського театру конструктивістські декорації поєднувались із надзвичайно високим емоційним градусом акторської гри. І зовсім не випадково вистава “Любов і дим”, своєю чергою, стала тим авангардовим плацдармом, на якому здійснив спробу прилучитися до нової театральної стилістики Театр ім. І.Франка, що перед тим простував винятково традиційними шляхами.

Ризиковано кардинальне щеплення експресіонізму на ґрунті української драматургії все ж таки було і для неї, і для самого автора корисним художнім досвідом, що підготував появу його правдивого шедевра — п’єси “Яблуневий полон” (1926). Тут І.Дніпровський успішно позбувся недоліків драматургічного дебюту (почасти пов’язаних із тим самим надмірним захопленням експресіоністськими засобами) — перевантаження окличним пафосом, надто розлогими масовими сценами та ліричними діалогами, позбувся надміру екзальтації та симбіотичної християнсько-революційної символіки. Не останньою чергою це відбулося завдяки тому, що в “Яблуневому полоні” — поза сумнівом, одному із кращих творів української драматургії 1920-х — автор не лише сягнув досконалої рівноваги між соціальним конфліктом як рушієм зовнішньої дії та особистісним конфліктом головного героя, а навіть більше — найбільш органічна для драматурга любовна колізія стає очевидним лейтмотивом твору.

Історія про П’ятий Советський полк, що, залишившись без набоїв, потрапляє в

оточення денікінських та петлюрівських військ, а потім щасливо пробивається до своїх, – майстерно членується автором на по-кінематографічному виразні епізоди та насамперед розкривається через динамічні масові сцени, здебільшого у формі лаконічно-багатоголосих полілогів. Душевне сум'яття червоного командира Зіновія – його трагічне подвоєння між перегорілим революційним обов'язком та живим почуттям до жінки – набуває у пристрасного лірика Дніпровського блискучої метафори яблунового полону. Імпресіоністичні варіації цього образу в монологах головного героя та в мелодійно інструментованих діалогах закоханих зливаються в непереможний поетичний лейтмотив усієї п'єси, що утворює контрапункт із маршовими ритмами й окличною експресивністю масових сцен. Так само і внутрішня дилема Зіновія, незважаючи на неминучий за класовою логікою осуд товаришів, віднаходить своє інтуїтивно-художнє й тому переконливіше розв'язання в останньому напівбожевільному монолозі головного героя про свого ненародженого сина – “падаючий до долу яблуневий цвіт”. Певна смислова невизначеність фіналу, коли герой чи то божеволіє, чи то гине від кулі рідного брата, безумовно засвідчувала прагнення й водночас творче безсилля автора цілком утілити ідейно правильну розв'язку колізії революційного обов'язку та надто людського в людині. Така розв'язка, як відомо, була канонізована в п'єсі К.Треньова “Любов Ярова”, де героїня, лише зрадивши коханого чоловіка, що виявився класовим ворогом, урочисто засвідчувала абсолютну відданість революції. Нехай не зовсім послідовно й не до кінця, насамперед через образ яблунового цвіту як символу любові, чистоти, природи, тобто осердя українського національного світу, І.Дніпровський утілює непримиренний спротив народному духу ідеї кривавої переробки життя. Спротив, що пізніше вже відкрито, на рівні художнього тексту – у монологах Ілька Юги та Марини Ступай, висловив у своїй “Патетичній сонаті” Микола Куліш.

Ідейно-художня амбівалентність головного героя, а через нього – усієї п'єси, протягом подальшої історико-літературної долі “Яблунового полону” постійно ставилася на карб Іванові Дніпровському, і не лише сучасниками, а й пізнішими, уважнішими й толерантнішими дослідниками [3, 96; 5, 13]. Однак причина такої амбівалентності (як і смислової двоїстості або й навіть множинності фіналів у М.Куліша) лежала на глибиннішому рівні – у трагічній розірваності самих митців між їхнім намаганням узгодити творчість із “залізним духом” доби і визначальними для істинного мистецтва формотворчою свободою та гуманістичним пафосом.

Якщо ідеологічний тиск на мистецтво у другій половині 1920-х рр., що поступово перетворювався на його відверте закріпачення, нічевив, але не міг зламати могутній і органічно вільний талант Миколи Куліша, то своєрідно-витончене обдаровання Івана Дніпровського не розвивається, а згасає у третьому після експресіоністського експерименту “Любов і дим” та романтичного шедевру “Яблуневий полон” драматичному творі під назвою “Шахта Марія” (1928–1931). Написана за слідами сумнозвісної “шахтинської справи”, ця п'єса становила собою одну з перших спроб “суспільного замовлення” від мистецтва – і водночас красномовний приклад самоламання митця, який після тріумфального сценічного успіху “Яблунового полону” та літературно-політичних збурень 1925–1927-х років (Дніпровський був членом ВАПЛІТЕ) намагався залишитися не тільки в ідейному, а й в естетичному авангарді. Рідкісний для всієї української літератури 1920-х років й основний для творчості Дніпровського мотив превалювання інтимно-чуттєвих поривань у людській істоті (до того ж витлумачений не у фрейдистському, як у В.Підмогильного, а в лірико-романтичному дусі) у “Шахті Марія” пересувається на периферію сюжету. На передній план виходить намічена вже в драмі “Любов і дим” тема боротьби зі шкідництвом, яка наприкінці 1920-х рр. переживала своє політичне відновлення у сталінській тезі про посилення класової боротьби на тлі успіхів соціалістичного будівництва. Епічна багатоосібність, також властива першій п'єсі драматурга, у “Шахті Марія” сягає надмірної гіпертрофічності: змальовуючи події на велетенській старій донецькій шахті (що потребує реконструкції, але може бути і просто затопленою внаслідок ворожого

заколоту), автор уводить у дію майже незліченну кількість персонажів – парткерівників, інженерів, техніків, шахтарів, кочегарів, їхніх подруг і жінок – розбиваючи їх закономірно на два табори – змовників та чесних працівників. Віднайдений у попередніх творах принцип динамічного чергування сцен “вороги – правовірні” зберігається й у “Шахті Марія”, проте не просуває сюжету, бо конфлікт переважно розгортається в риторичній площині – герої лише без кінця обговорюють план дій, майже нічого не роблячи. У риторичнимую ключі реалізується й розв’язка п’єси: завідувач шахти комуніст Соболев (який ставиться до шахти майже побожно, асоціюючи себе з Христом, а її – із Дівою Марією, проте ці експресіоністські алюзії виглядають тут непереконливо й навіть комічно) викриває підступний задум шкідницької зграї на чолі зі старим спецом Курбським за допомогою логічно-дедуктивного методу, майже як Шерлок Холмс.

Незважаючи на загальну композиційну аморфність “Шахти Марія”, зумовлену фальшивою ідеєю в її основі, у творі все ж наявні зблиски авторського таланту. Ознаки експресіоністичного стилю лишаються в п’єсі переважно на мовно-стильовому рівні – у метафорично наснажених назвах сцен та ремарках, у рвучкому ритмі колоритного робітничого суржику. А ще у пронизливому “самотньому голосі людини” – експресивно-істеричних монологів кочегара-інваліда Овечки, що палко вірить у перемогу світової революції й водночас найбільше страждає через катастрофічність її наслідків для шахтарів Донбасу. Не перетворюючись цілком на ідеологічну агітку, “Шахта Марія” все ж таки справляє сумне враження остаточного превалювання штучної ідейної схеми та еkleктичності її художнього втілення над мовним та драматургічним обдарованням автора, його сміливістю відобразити у творі такі різкі тогочасні життєві реалії, як обюрочування комуністичної верхівки, усвідомлення ошуканості у пролетарів, що за нового ладу живуть гірше, ніж будь-коли. Усе це зумовило невдалу подальшу долю “Шахти Марія”: після появи в 1929 р. на сторінках вапльятинського альманаху “Літературний Ярмарок” її було законсервовано літературно-художньою радою Театру ім. І.Франка, який надав перевагу іншій, правовірнішій п’єсі на ту ж тему – “Шахті” російського драматурга В.Білля-Білоцерковського. Захищаючи твір свого літературного побратима у виступі на театральному диспуті 1929 р., хоча й не заперечуючи необхідності переробки “Шахти Марія”, Микола Куліш доходив висновку щодо формування критичного дамоклового меча над новаторською українською драматургією: “...Причина драматургічної кризи – це наше неуміння піднести, виховати драматурга. Навіть перші драматичні спроби зазнають такої жорстокої, до того ще й невгамовної критики, таких ударів зазнають вони (звичайно, я не про себе кажу), що ці перші паростки, як під ударом суховію, в’януть і прикипають знов до землі. Будувати, вирощувати драматургічну культуру – це не значить бити її. Можна їй перебити хребта. Правда, він у нашої драматургії міцний, проте можна і його перебити” [4, 460].

Нищівна критика “Шахти Марія” та погіршення загальної суспільно-культурної ситуації в Україні після самогубства Хвильового і з розпочатою травлею проти Куліша й Курбаса змусили Івана Дніпровського на п’ять років покинути драматичний жанр – аж до появи 1934 року його останньої п’єси “Останній главоверх”, теж суперечливого, але цікавого експерименту в рідкісному жанрі параболічно-символічної драми.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. – Донецьк, 2004. – 445 с.
2. Івченко М. Повість: П’єса на 4 дії // Червоний шлях. – 1924. – №8-9.
3. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – К., 1958. – 231с.
4. Куліш М. Виступ на театральному диспуті 1929 року / Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2: П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – 877 с.
5. Наєнко М. Наступ: Творчий шлях Івана Дніпровського / Дніпровський І. Яблуневий полон: Вибрані твори. – К., 1985. – 359 с.