



ЕКСПРЕСІОНІЗМ (від. франц. *expression* — вираження, виразність) — напрям, що розвинувся в європейському мистецтві та літературі у перші десятиліття 20 ст. як заперечення позитивістських тенденцій реалізму, натуралізму та імпресіонізму, як критичне осмислення досвіду романтиків і символістів. Насамперед склався у художній практиці, а вже потім став предметом науки і породив дискусії щодо назви й програми. Принципи напрямку, що найорганічніше виявилися в культурі Німеччини й Австрії, по-різному втілювалися в кіно, літературі, музиці, образотворчому мистецтві, театрі.

Експресіонізм у кіно (Е. у к.)

Виник як реакція на появу фотограф. образу. Тех. репродукування зробило надлишковою майстерність реаліст. відображення світу, реаліст. мистецтво «було поховане в маленькій труні камери» (Г. Гайм). Маніфестом Е. у к. вважають фільм «Кабінет доктора Каліґарі» (1920, реж. Р. Віне), у якому використано декорації в «експресіоніст.» стилі (художники Г. Варм, В. Рьоріґ і В. Рейман). Серед ін. фільмів — «Голем» (1915, реж. П. Веґенер), «Втомлена смерть» (1920, реж. Ф. Ланґ), «Носферату — симфонія жаху» (1922, реж. Ф.-В. Мурнау), «Кабінет воскових фігур» (1924, реж. П. Лені), «Празький студент» (1926, реж. Г. Галеев), «Метрополіс» (1927, реж. Ф. Ланґ). Для цих фільмів характерне звернення до тем жаху, страждання, тиранії та смерті. Нім. теоретик кіно З. Кракауер у кн. «From Caligari to Hitler» («Від Каліґарі до Гітлера», Нью-Йорк, 1947) аналізує соц. несвідоме Веймар. періоду, що проявилось у цих фільмах, у термінах вибору між тиранією і хаосом, перед яким стояла «нім. душа». Фільм «Кабінет доктора Каліґарі» залишається унікал. кінематогр. експериментом, в якому гострі кути і спотворена перспектива мальов. декорацій накладені на вбудовану в кінематогр. апарат лінійну перспективу. На рівні форми Е. цього фільму має консерватив. характер, за що його критикував теоретик кіно Б. Балаш. На його думку, Е. у к. повинен використовувати власні засоби виразності і можливості з метою підірвати об'єктивність погляду камери та розкрити фізіономіку видимого світу, а не запозичувати ці засоби з живопису. Більш іманентним для кіно є освітлення як засіб вираження суб'єктив. реальності. Нім. історик мистецтва Л. Айснер розглядала світлотінь як осн. характеристику візуальності Е., що демонструє його спорідненість з романтизмом. У кн. «L'écran Démoniaque» («Демонічний екран», Париж, 1953) вона також прослідкувала вплив театру М. Райнгардта на кінематограф Веймар. періоду. Нім. Е. у к. відіграв визначну роль у розвитку світ. кінематографа, мав вплив на творчість режисерів автор.

кіно (О. Веллс, Е.-І. Берґман). З нього безпосередньо виводять такий жанр амер. кіно, як «чорний фільм», для візуальності якого характерна виразна світлотінь, а для соц. світогляду — песиміст. альтернатива між тиранією і хаосом. З Е. пов'язують становлення жанру фільмів жахів.

В укр. кіно окремі елементи Е. помітні у творчості О. Довженка, який 1922–23 навч. у приват. школі художника-експресіоніста В. Геккеля в Берліні. Нім. Е. набув своєрід. нац. переосмислення у його фільмах «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929) і «Земля» (1930), що заклали підґрунтя укр. поет. кіно. Якщо розглядати Е. у широкому значенні як вираження за допомогою худож. засобів інтенсив. внутр. переживань, станів безумства, страждання, страху, то деякі його риси простежуються у фільмі «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов), у якому камера часто виступає із вкрай суб'єктив. позицій. Крім того, звернення до архаїки, притаманне цьому фільму, є однією з провід. рис нім. Е. У фільмі «Камінний хрест» (1968, реж. Л. Осика) використано художні засоби, що наближають його до експресіоніст. графіки, особливо до техніки дереворитів з їхніми простими формами і чорно-білими контрастами. Проза В. Стефаника, покладена в основу фільму, є одним із найвищих зразків укр. літ. Е. Значний вплив на зображал. вирішення «Камінного хреста» мала аскетична естетика япон. фільму «Голий острів» (1960, реж. К. Сіндо). Ключовою постаттю укр. поет. кіно був оператор і реж. Ю. Ілленко. Після фільму «Криниця для спраглих» (1965; заборонений, реабіліт. 1987), в якому тема смерті і занепаду виражалася у снах і баченнях, близьких за напругою до Е., режисер продовжував розвивати консерватив. «картинний» стиль, започатк. у фільмі «Кабінет доктора Каліґарі». Каліґаризм Ю. Ілленка відчутний у фільмах «Вечір на Івана Купала» (1968), «Легенда про княгиню Ольгу» (1982) і, особливо, у «Молитві за гетьмана Мазепу» (2002), у яких велику роль відіграють мальов. декорації.

О. В. Брюховецька

Експресіонізм у літературі (Е. у л.)

І праві експресіоністи, що гуртувалися довкола ж. «Der Sturm», і ліві, співробітники ж. «Aktion», загалом зазнали сильного різнобіч. впливу — від нім. романтизму, ідеаліст. філософії, аж до моністич. доктрин, ніцшеанства, гартманізму, а також нім. натуралізму, який істотно відрізнявся від французького, тому нім. теоретик літ-ри О. Вальцель слушно назвав його передекспресіонізмом. Не менш важливими, хоча й досить різномірними детермінантами, що сформували нім. і австр. Е., були чинники сусп. та політ. життя: вони створили таку атмосферу і висунули проблеми, естет.

еквівалентом яких могли стати лише експресіоніст. твори. Е. у л., що зародився найпізніше у 90-х рр. 19 ст., пов'яз. з іменами польс. письменника С. Пшибишевського та швец. А. Стріндберґа. Польс. Е. постав як явище рівнозначне нім. й австр. Е., а в деяких творах виявився навіть раніше і повніше, щоправда, його творцями були передусім письменники, тісно пов'яз. з нім. культурою і літ-рою, бо саме від останньої йшли імпульси впливу: естетика Е. об'єднала Й.-Р. Бехера, Ф. Вольфа, Л. Рубінера, Г. Кайзера, В. Газенклевера, Е. Толлера, Л. Франка, Ф. Верфеля, Ф. фон Унру; розмежування між ними спочатку було незначним, крім того, тут важливу роль відіграла романтична традиція, адже романтизм має чимало спільних з Е. рис. Гол. категоріями Е. є поняття вислову, експресії і перевага виражал. функції, що складають основу немімесисної образності. Це помітив ще С. Єфремов у ранній творчості Т. Осьмачки, напр., немімесисний світ вірша «Плугатар» (опубл. в антології Ю. Лавріненка «Розстріляне Відродження», Париж; Мюнхен, 1959) збудов. на синекдосі, за формулою «ціле замість частини»: автор не стільки зображає дійсність, скільки виражає сутність речей, подає їх індекс, ознаку і саме на цьому будує свій концепт, в основі якого — відомий психол. закон природ. суперництва між відчуттям і образом, між зовн. та внутр. життям. Психограма вірша зведена до домінації образів-індексів та їх переваги над сприйняттями. Діалектика крайнього соліпсизму й універс. тенденцій збірності та роздільності предмета стосовно законів світу, трактування трансценденції і одночасно іманенції як 2-х аспектів світу — найістотніша філос. риса Е. Вона помітна, зокрема, у новелістиці В. Стефаніка, прозі М. Хвильового («Вальдшнепи»), А. Головка («Діти Землі і Сонця»), В. Винниченка («Сонячна машина»), В. Підмогильного («Місто»), О. Турянського («Поза межами болю»), В. Домонтовича («Доктор Серафікус», «Без ґрунту»). Звідси часте поєднання образу онтологічно представленого світу і природи пізнання з індуським образом колісниці, колеса (вірші Т. Осьмачки «Колісниця», «Данте», «Казка», «Весна», «Містерія» та ін.), за якими вгадується ідея сансари, пов'яз. з ланцюгом народжень і переселення з одного існування в ін. Тому й життя тут сприймається як мука, біль — життя як чисте зло, абсолютно негативна цінність, де єдиним розумним вчинком було б хіба-що заперечення його, самогубство (до якого, проте, не доходять). Т. Осьмачка, як і І. Франко, який нібито, як дізнаємося з передмови до зб. «Зів'яле листя» (1896), знайшов щоденник самогубці і подав його «духовний настрій», зрештою, як і П. Карманський у зб. «З теки самовбивці» (1899) вдався до засобу літ. містифікації, щоб найповніше виразити страждання сучас. молодого Вертера. І це нагадує індуський ідеалізм сансари: самовбивця схожий на хворого, що не дозволяє хірургові закінчити розпочатої операції, яка могла б зцілити його, і прагне залишитися з хворобою, бо якщо воля до життя

справді існує метафізично, як річ у собі, то її ніщо не може зруйнувати, може бути зруйнованим хіба-що проявлення її саме в цей час і на цьому місці. Розуміючи, що самогубство анітрохи не є запереченням волі, а швидше всього феноменом її підтвердження, автор зняв традиц. розрив «людина-світ» через метаморфозу. Метаморфоза не була б сама собою, якби не зберігала певної тотожності, хай навіть абстрактної, двох сфер — «я» і предмета. Стосується вона насамперед сигніфікації — плану вираження і меншою мірою плану змісту твору. У плані вираження індивід, котрий нібито стояв на порозі смерті, перетворився у щось ін., у плані змісту — він зберігає тотожність із собою, або, принаймні, зазнає змін якісного, градац. характеру, наближаючись до якогось духов. інваріанта. Метаморфозу використано і у вірші «Елегія» Т. Осьмачки, зовн. ситуація, що склала його сюжет, дуже проста: поет потрапив у лікарню, і в цій кризовій ситуації, у стані глибокої зосередженості психіки і розуму, роздумує над собою та світом. Герой твору — поет — нібито вилучив з грудей серце і перебудувався на ін. форми сприймання й повідомлення — спілкування через слово та звук. У плані змісту зберігається інваріант «поет», але уже воззведений у ранг «поета-пророка» (бо ж каже, що буде у майбутньому). Само собою, що перевтілення в «Елегії» сходять до новішої (у даному випадку — християн., а не язичницької) традиції, котра розуміє метаморфозу вилучення серця з грудей інакше, ніж міф (як, напр., у скандинав. сказанні про «Велетня, у якого у грудях не було серця»). У християн. традиції мета людського буття — вчувати в усьому голос Бога і прагнути до поєднання з ним. Та людина лише креатура, залежна від спокус матеріал. світу, тому вона постійно потребує оновлення своїх потенцій, оновлення, яке б сприяло її вслухання в голос Божий і наближало її до Бога. Тому не випадково в «Елегії» зазнають трансформації саме органи комунікації (слух і зір) та орган повідомлення (серце). Земний зір і земний слух мало придатні для розуміння божествен. істини, для цього треба активізувати закладені в людині внутр. зір і слух. А серце, яке теж не придатне для передачі божествен. істини, — з грудей вилучається і летить над Україною і тільки після цього розцвітає піснями, бо саме пісня постає як єдність серця і мови, як безпосередній вид спілкування.

Е. як форма світовідчуження і вираження за своєю природою дуалістичний. С. Пшибишевський відзначив, що це дуалізм духу і матерії. Це помітив Є. Маланюк у ранніх експресіоніст. творах М. Бажана: «...Не можеш з почуттям пошани не подивляти такої зовсім не традиційної енергії таланту і такої зовсім не традиційної волі автора, який, mimo всього і крізь все, активно хотів стати і ставав поетом та ще й свідомо непересічної міри. Такими вольовими явищами наша література не дуже багата!». А ось його відгук про зб. «17-ий патруль» (1926): «Вражають: стисла енергія вислову і, хоч і

схематична, широчина. Вже в цій книжці видно, з яким несподіваним напруженням автор керує своїм ростом — і — попри канонізовані шаблони тем — намагається утвердити свою особистість всупереч об'єктивним умовам». Онтологія і художня гносеологія Е. близька до його ціннісної основи, закладеної уже в самому предметі Е. і саме з неї, цієї основи, природно випливає й оціноч. аспект худож. змісту. Пізнання цінності — це і є оцінка, вірніше її особливий вид, якому притаманні осмисленість і усвідомленість. Тому предмет Е. вже не можна розглядати з вузькогносеол. точки зору, він у такій же мірі є предметом худож. пізнання, як і оцінки. У практиці більшості поетів-експресіоністів (зб. «Мечем і смерчем» С. Гординського, «Білий світ» Василя Барки, «Щедрість» Б. Нижанківського, «Полум'яна земля», «Підняті вітрила» П. Карпенка-Криниці, «Потойбіч мосту» М. Приходько, «Камера смертників» І. Багряного, «Багряна піраміда» О. Стефановича та ін.) пізнання начебто справді переростає в оцінку, а оцінка — у пізнання. Їх взаємопроникнення інколи буває непомітним, загнаним у підтекст, або ж відкритим, ототожненням добра з духом, а зла з матерією. Аксиологія експресіоністична зорієнтована гол. чином на добро моральне (Добро, Свобода, Благо, Справедливість), часом навіть нехтує добром естетичним; це свого роду яскраво виражений моралізм. Вона дуалістична: через добро, як і через зло, витлумачується реальне буття. Експресіоністи, етично оцінюючи життя, часто створювали образи бунтівників, людей актив. дії. Світ у них познач. нервовою дисгармонією, неприродністю пропорцій, перебільшеними ламаними лініями. Він деформований, ґротескно-фантаст., напружений, з трагіч. відтінком зі звихреними рухами майбут. катастроф, відчуттям переломів історії та трагіч. залежності від буття. І в цей світ уміщена людина, не людина, а якийсь фантом, узагальн. образ повстанця, що кличе за собою маси і жбурляє їх в істор. круговерть. Поверхня явищ, предметів і речей не витримує прихованого в них заг. змісту, динаміки людського пориву. Наявність динаміки пориву може розцінюватися як індекс життєздатної, діяльної енергії, що протистоїть статичності, стагнації, замиранню життя, станові ентропії, так її змальовує, напр., І. Багрянний у вірші «Дівчина» («Вибухає ніч громами, і земля дрижить у дзвоні. / За любов ми йшли фронтами, / Серце кинувши під коні»). А в поемі «Золотий бумеранг», навпаки, порив мас, динаміку він моделює як суєту, марноту марнот, а статичність — як стабільність, умиротвореність, причетність до вічного. Поема збудов. на анафорі «пливе Україна». На перший погляд може здатися, що тут маємо справу з рухом, заздалегідь приписаним нерухомому об'єктові. Україна як геогр. територія, зрозуміло, також не може рухатися, і на цій основі згаданий образ можна поставити в один ряд із пам'ятниками, статуями, небіжчиками, яким приписано рух у багатьох творах худож. літ-ри. Як і всі ін. прикмети світу, рух у тексті розподілено за прагмат.

принципом: від насиченості різноманіт. стихіями хаотичного, дисгармоній., руйнівного полюса до повної елімінації цих стихій у «стоп-кадрі», де змінюється фактура твору і світ втрачає ентропію та роз'єднаність. Але динаміки зазнає не світ, а сам оповідач, а разом з ним і читач (самих наративів руху у творі взагалі може не бути, як, напр., у вірші І. Макарик «Катакомби», опубл. в «Антології української поезії в Канаді», Едмонтон, 1975). Антитезою руху є статика, безрух, непорушність. У деяких випадках безрух може бути витлумачено як індекс однієї з найвищих форм руху. Безрух худож. світу І. Макарик максимально інтенсив. і за своєю енергією рівноцін. світові її фантасмагорій, у цій же площині містяться й принципово уповільнені рухи. Її безрух чи уповільненість руху — або доведена до відчаю стихія, що вичерпує себе через антитезу («Ти був Буй-Туром у ту мить, коли я була / Спокоєм, ти був морем, яке розбивало береги моєї душі»), або граничне нагромадження енергії, близьке до вибуху («Збирають зранене листя з дороги. / По безлюдній вулиці / Сунеться пес, / Сховавши між ноги хвіст. / Оксамитний голос по радіо / Заповідає, що / Дощ гомонить»). Негатив. тип руху і безруху втілюється тут в інертному, безвихід. кружелянні та інертному безрухові. Насамперед вони притаманні образам «вітру» і «тиші». «Вітер», «буревій», «буря» — це не розряд енергії, вони не мають ні початку, ні кінця, є однорідним, хоч зовнішньо і рухомим, станом світу. «Тиша» також не має ні початку, ні кінця, вона — однорід. інертний стан світу. Тому відсутність початку і кінця «вітру» й «тиші» стосується у неї не стільки простору, скільки часу. Час та енергія тісно поєднані один з одним. Відсутність часу та енергії — це відсутність життя і прикмет буття взагалі.

Один із найчастіше повторюваних експресіоністами мотивів — «ходи», «простування», «кроку», напр., у творах Т. Осьмачки. «Йти» найчастіше індексально зв'язується з руйнів. началом («З печер і нор, з хашів, лісів вовки пішли. / По чреві світа ватаги ходять — ситі, п'яні, п'ють кров»), тривогою («Дніпро суворий ходив по світлиці, / Великим, мохнатим кулаком / Гримів у стіни України, — / Земля гула, як мідний дзвін»), нервозністю («По болотах та по ярах людина йде... / Дивиться пожежами, диха димами, головою світ заступає»). Часом ці мотиви асоціюються з євангелів. формулою «Встань і йди» («Пора вставати!.. Уставай!.. Іди!..»). Інколи «відновлена хода» співвідноситься з твор. транс-ом. У ін. випадках хода є ознакою цілковитої деперсоналізації людини. На ін. рівнях рухів і станів «ході» еквівалентні образи «ознобу», «тремтіння», «лихоманки», «тряски», «торсання», «коливання» тощо. Часом вони переводять суб'єкта в ін. світ — казковий, міфол., чаклун. або фантасмагоричний, де йому відкривається таємниця буття й істини. Мотиви «ходи», «простування» можуть переростати у мотиви світ. круговерті, де помітні сліди космогоніч. акту: кон-

ституювання образів довкола світ. осі. Звісно, цими замітками не вичерпується все багатство укр. Е. Незаперечно одне: він розвивається, хоча його дедалі важче простежити з точки зору певного синкретизму сучас. літ-ри і переплетення у ній різних тенденцій та стилів. Як течія він уміщається у ширшу структуру, у напрям авангардизму, пов'яз. на поч. 20 ст. і сьогодні багатьма аналогіями й опозиціями з ін. стилями.

О. Г. Астаф'єв

Експресіонізм у музиці (Е. у м.)

Як складова зх.-європ. модернізму Е. у м. заявив про себе на поч. 1900-х рр. і досяг кульмінації напередодні 1-ї світової війни та у найближчі повоєнні роки. Мист. генеза муз. Е. вельми показова для культури модернізму: збуджений ідеол. фон на зламі століть, численні художні процеси перехід. характеру, що супроводжували зміну культур. парадигм у напрямку від класич. до посткласичної, початк. вплив «первинного» стильового явища (власне австро-нім. експресіоніст. живопису) і подальший бурхливий спільний розвиток в руслі заг.-мист. тенденцій. Нац.-культур. ареал, охоплений муз. Е., достатньо широкий — це не тільки найпоказовіші австр. та нім. муз. культури (серед представників останньої — П. Гіндеміт), але також франц. (А. Онеґґер), рос. (Д. Шостакович) і укр. (Б. Лятошинський). Щоправда, у всіх названих композиторів ознаки Е. наявні переважно на початк. етапах творчості. Серед композиторів-провісників Е. варто виділити Г. Малера з надскладним, напруженим худож. світом симфоній і Р. Штрауса як автора передекспресіоніст. опер «Саломея» (1905) та «Електра» (1909), присвяч. дослідженню теми «патологічного» кохання. Увібравши характерні риси живопис. та літ. Е., сформов. дещо раніше, муз. Е. у той же час виробив низку специф. образних та інтонац. прийомів, які зумовили стрімку еволюцію академ. муз. лексики аж до радикал. експериментів авангарду 50-60-х рр. Фактично, саме експресіоністи започаткували ще й до сьогодні незаверш. процес тотал. перебудови сучас. муз. мислення. З огляду на це, а також зважаючи на переважно «депресивне» ідейно-образне навантаження, концентрацію емоц. негативізму, пануючий пригнічений настрій та відтворення різноманіт. «катастроф.» подій (чи то соц., чи то особистісних), муз. Е. претендує на звання однієї з худож.-стильових універсалій 20 ст., адже численні вияви експресіоніст. стилістики фіксуються вже поза вищевказаними хронол. межами, у композитор. творчості від серед. 20 ст. Особливо це стосується творів воєн., а часом й істор. тематики: ораторія «Жанна д'Арк у полум'ї», «Літургічна симфонія» А. Онеґґера, «воєнні» симф. Д. Шостаковича, 3-я симф. Б. Лятошинського, «Воєнний реквієм» Б. Бріттена. З-поміж ін. стильових явищ муз. модернізму Е. принципово вирізняється тим, що супроводжується появою нової композитор. техніки — т. зв. вільної атональності. Її творцем є гол. представник муз. Е., австр. композитор

А. Шенберґ (1874-1951), засн. знаменитої нововіден. композитор. школи (А. Шенберґ — А. Берґ — А. Веберн). Названа за аналогією зі школою віден. класицизму 2-ї пол. 18 — поч. 19 ст. (Й. Гайдн — В.-А. Моцарт — Л. ван. Бетговен), вона так само найадекватніше втілює новітні муз. тенденції свого часу. Композитор. техніка вільної атональності постала як відповідь на численні заг.-естет. та профес. виклики, перед якими опинились митці поч. 20 ст.: об'єктивно зумовлена втрата універсальності муз. вислову, притаманної класич. техніці; неухильна руйнація класич. гармонії, розхитаність функцій. новаціями пізніх романтиків на чолі з Р. Ваґнером та модальними прийомами К. Дебюссі й Е. Саті; експансія дванадцятитоновості, що стала новою ладовою реальністю тогочас. музики; зміна естет. ідеалу та знецінення традиц. категорій прекрасного, лірич. і мелодичного.

Теор. обґрунтуванням муз. Е. можна вважати працю А. Шенберґа «Harmonielehre» («Вчення про гармонію», Відень, 1911). Одне з центр. положень цього дослідж. — ідея уникання поширених композитор. прийомів, які б провокували інерційність муз. вислову і гальмували формування нової муз. мови, — є продовженням «естетики уникання», запропонов. австр. філософом, одним із засн. некласич. естетики і пропагандистом творчості нововіденців Т. Адорно. Запропонована А. Шенберґом відмова від будь-яких тонал. зв'язків між окремими ступенями хроматич. звукоряду була лише зовн., суто технол. стороною експресіоніст. стилістики. Значно важливішими стали світоглядні й образні відкриття нововіденців та їх послідовників — втілення соц. песимізму, інтерес до психол. світу підсвідомого, відтворення болісних реакцій худож. фантазії на складні обставини життя передвоєн. Європи, що обертались ефектом «розірваної свідомості», втратою відчуття межі між реальним та уявним, доведенням емоц. шкали муз. вислову до межі «нормал.» сприйняття. Спільний для всіх видових мист. інваріантів Е. символ крику, що походить від знаменитої однойм. картини Е. Мунка, у творчості композиторів-експресіоністів набуває майже «матеріалізованого» за допомогою музики розкриття. Інтонація крику як аналог концентрованої, граничної муз. експресії зумовлює всі характерні для неї прийоми — «кричущий» тематизм, сповнений різких, вкрай напружених мелодико-ритм. зворотів, тотально дисонантна гармонія, в якій відсутній елемент акустич. й, відповідно, психол. «розрядки» (результат ще однієї знаменитої шенберґів. ідеї — емансипації дисонансу), складна поліфонізов. фактура, вибагливі, специф. тембр. ефекти і, нарешті, «революційна» вокал. манера «Sprechgesang», яка відтворює балансування на межі співу і мовлення. Найповнішою мірою зазначений виражал. комплекс представлений в камерно-вокал. циклі А. Шенберґа на вірші бельг. поета А. Жиро в нім. перекладі О. Гартлебена «Місячний П'єрро» (1912), який нині визнаний «біблією муз. Е.». Як і більшість супутніх

модерніст. мист. концептів, муз. Е. швидко еволюціонував і породжував нові спільні техніки та оригін. явища. Зокрема у творчості представників нововіден. школи формуються 3 відмінні «автор. варіанти» Е.: шенбергів. — найпоказовіший у плані розкриття ненорматив. («пограничної») психол. експресії; бергів. — «ліризований» і наближений до естет. засад і худож. мови пізнього романтизму; вебернів. — інтелектуалізований та спрямов. на образність позапсихол. природи. Логіч. продовженням техніки вільної атональності та спробою її удосконалення і регламентації стала додекафонна техніка Шенберга, засн. на суворо-раціоналіст. методі композиції. Слід зазначити, що притаманне муз. Е. стиліст. «відхилення» від класич. норми зовсім не означало відмови від одвічних худож.-етич. цінностей. Навпаки, кращі експресіоніст. муз. твори, що пройшли випробування часом (серед них — опери «Воццек» і «Лулу» А. Берга, балет «Зачарований мандарин» Б. Бартока, камерно-інструм. цикли і хор. кантати А. Веберна, опера «Очікування», кантата «Вцілілий із Варшави» А. Шенберга), написані з позиції глибокого й активного співчуття сучас. людині, розуміння трагічності людського буття і спроби охорони й збереження людської духовності в усіх її виявах — коханні, родин. і громад. житті, творчості тощо.

У рад. період наук. традиція вивчення Е. у м. була започаткована А. Ольховським, автором першого в Україні та взагалі в СРСР дослідж., присвяченого нововіден. композитор. школі (1929). У подальший період безальтернатив. панування культурол. концепції «соціаліст. реалізму» (1930-і — поч. 1960-х рр.) доступ до експресіоніст. здобутків як у творчості, так і в науці фактично було унеможливлено. Лише в серед. 60-х рр. у руслі заг. компенсатор. процесу одночас. засвоєння модерніст. та авангард. технік чимало молодих укр. композиторів розпочали експерименти з атональністю та додекафонією, зокрема В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Губа, пізніше — В. Загорцев, Г. Сасько, Ю. Іщенко. У творчості сучас. вітчизн. митців (К. Цепколенко, Л. Юріна, В. Рунчак, О. Козаренко та ін.) вплив Е. вельми опосередковано простежується через звернення до специф. «невротичної» образності й відповідного «розірваного» мелосу. В цілому ж проблема поширення експресіоніст. стилістики на укр. музику останньої третини 20 — поч. 21 ст. є малодослідженою. Серед іншого це зумовлено надстрімким і полівектор. розвитком сучас. нац. муз. мови, для якої експресіоніст. складова — лише одна з числен. ремінісценцій культури модернізму.

О. О. Корчова

Експресіонізм в образотворчому мистецтві

Виник наприкінці 19 — поч. 20 ст., проте особливого розвитку набув після 1-ї світової війни у період інфляції та кризи. Е. виріс із характерних для пізнього романтизму, символізму та сецесії енігмат. образів і

гостро декор. форм. Протиставляючи спіритуалізм твор. особистості ворожості світу, митці Е. наголошували на пріоритетності підсвідомості, спонтан. вираженні внутр. переживань. Попередниками Е. вважають німця М. Лібермана, англійців Дж. Енсора та П. Гогена, норвежця Е. Мунка, голландця В. ван Гогґа, француза А. Матісса та ін. митців, у чийй творчості наявні ознаки символізму. Е. не було оформлено як школу; він проявив себе як новий стиль, в основі якого зібрано досить картатий конгломерат худож. провокацій. Сутність Е. втілює слово «бунт»; його виникнення зумовлено реакцією твор. інтелігенції (художників, літераторів, музикантів) на задуху авторитарно-конформіст. суспільства Німеччини часів Вільгельма II. Соціополіт. ауру країни обумовили міщан. усталеність побуту й культури, нарощування військ. міці та перерозподіл колоній пром. елітою, посилення страйк. рухів робітників, піднесення НТП. Ці контрасти створювали соц. напругу, провокуючи також бунт у мист. середовищі. Новації визначалися у боротьбі між кайзерів. офіціозом й авангардист. групами 1906–14. Експресіоніст. бунт зрідка безпосередньо стосувався політ. і соц. проблем, зосередився переважно на розробленні нової худож. форми. Саме в естет. революції Е. втілює контрасти соціопсихол. стану Німеччини напередодні 1-ї світової війни. Для Е. характерні яскравість, гротескність худож. образів. Погляд на світ, підказаний дійсністю 20 ст., визначив стилістику Е.: поривання з реалістичністю; відхід від натури та гармоній. ясності форм; тяжіння до абстракт. узагальнення, що культивує примітив; відображення настрою протесту; песимізм, що доходить до містики у гострих, гротеск. формах, проявляє експресію та збудженість худож. інтонацій; прагнення до свідомої деформації дійсності у творах мистецтва. Для графіки властиві злам ліній, контрастність кольору, деформованість простору. Схильність до експресії, загостреного вираження, напруж. емоційності, фантастичності образів найяскравіше проявилася у нім. та австр. художників Е.-Л. Кірхнера, О. Кокошки, М. Бекмана, Е. Нольде, П. Клее. У червні 1905 дрезден. студенти-архітектори Е.-Л. Кірхнер, Е. Геккель, К. Шмідт-Ротлуфф, Б. Брейль створили групу «Міст» (існувала до 1913), у маніфесті якої 1906 задекларовано безкомпроміс. відхід від традиціоналізму, залучення всього неспокоїного, орієнтацію на оновлений живопис, заперечення не лише реалізму, але й югендстилю та імпресіонізму. Радикалізм «Мосту» підвівся на експозиції В. ван Гогґа (галерея «Арнольд», Дрезден, 1905) та виставці А. Матісса (галерея П. Кассіраера, Берлін, 1908). Філософ. основою Е. вважають ідею надлюдини майбутнього Ф. Ніцше (для нім. молоді він був «духов. наркотиком»). Теор. підґрунтя заклали також філософія А. Берґсона, психоаналіз З. Фрейда, тогочасні містичні й теософ. течії. Впливовою виявилася концепція А. Шопенгауера щодо першості інтуїції на противагу рац. пізнанню у твор. процесі. Багато важила ідея В. Дільтея

щодо медитатив. проникнення («вчування») в суть явища чи об'єкта зображення як шлях до «внутр. ландшафту» митця. «Філософія страждання» (за Ф. Достоевським, С. К'єркеґором) формувала образ людини експресіоніст. типу — страждальця, який віддзеркалює конвульсії світу у влас. муках, відчаї та надриві. Страдниц. сутність соціуму втілили переважно М. Бекман, О. Дікс, К. Кольвіц, Г. Гросс. До худож.-філос. програми ідеаліст.-суб'єктивіст. напряму приєднався широкий інтернац. загал: нім. художники М. Пегштайн та Е. Нольде, швейцарець К. Амієт, фін А. Галлен-Каллела, голландці Л. Зіль і К. ван Донґен, чех Б. Кубішта, австрієць О. Кокошка, росіянин євр. походження М. Шагал. 1910 у Берліні М. Пегштайн створив об'єдн. «Новий сецесіон», програму якого сформулював скупник полотен експресіоністів Г. Вельден (автор терміна «Е.»). Експозиції «Нового сецесіону» не сприймали публіка та критика. Художники «Мосту» також були експонентами виставок «Нового сецесіону». У Берліні виокремилися 4 гілки Е.: вільний і берлін. сецесіони, групи М. Лібермана та демократів. Сформувалася структура худож. мови експресіоністів з типол. рисами: суб'єктивне перетлумачення міметич. образу; втілення екстатич. стану персонажа, психічно збудженої особистості; передача містично-реліг. екстазу (звернення до образів середньовіч. зображальності); прийняття та переопрацювання худож. мови примітивів; відмова від класич. композиц. структур, домінування фрагментар. елементів, укрупнених деталей; деформація реальних об'ємів тіл, об'єктів тощо; використання відкритих, незмішаних кольорів, кольор. деформація для передачі псих. стану персонажа. 1911 у Мюнхені засн. об'єдн. «Блакит. вершник» (ініціатори Ф. Марк, В. Кандинський, А. Макке). Програмні позиції групи склалися під впливом теорій містич. ґатунку та космогонізму. За В. Кандинським, дух «визначає матерію, а не навпаки». Домінували колорист. пошуки, абстрагування від образів зовн. світу — втілення айдосів (духов. уявлень). Важливою була ідея муз. звучання кольору та колорист. символізму (звідси витоки абстракціонізму В. Кандинського). До програм. ідеалізму «Блакит. вершника» приєдналися незалежні митці Г. Мюнтер, А. Кубін, П. Клее, О. Явленський, М. Верьовкіна, художники «Бубнового валета» — В. та Д. Бурлюки, К. Малевич, Н. Гончарова, М. Ларіонов. Під час 1-ї світової війни загинули Ф. Марк, А. Макке, психічно травмованими залишилися Е.-Л. Кірхнер, Е. Геккель, М. Пегштайн, М. Бекман. Після приходу до влади А. Гітлера 1933 на виставці «Дегенерат. мистецтво» (Мюнхен, 1937) експресіоністів оголошено «ворогами режиму та нім. раси». Експресіоністи перетворилися на трагічні постаті їх влас. композицій — провидцями 1-ї світової війни та сумними пророками кошмарів 3-го Райха. Як напрям у мистецтві Е. проіснував недовго, проте дехто з сучас. художників-абстракціоністів звертається до Е. У 1950–60-і рр. виник неоекспресіонізм, який зберіг окремі

рисавангардист. предтечі.

В Україні Е. у 1920–30-х рр. як специф. авангардист. явище не одержав розвитку через об'єктивні істор. та культурні обставини. У Львові Е. виявився переважно в літературі, театрі та образотвор. мистецтві. Зокрема у Міському театрі до Е. вдався реж. Т. Павліковський у виставі «Життя людини» за Л. Андреевим (1909, сценографія Ф. Вигживальського). В образотвор. мистецтві Львова найраніші твори Е. — ґротескні рисунки та яскраві, імпульсивно написані полотна Ф. Паутча; погруддя львів'ян, створ. С. Островським («С. Вомеля», 1905); картини і скульптури Г. Гвоздецького («Враження сутінок», «Потяг», «Нічна розмова») приголомшили львів'ян 1906–07; деякі погруддя, виконані З. Курчинським; офорти В. Коморовської; ескізи книжк. обкладинок Б. Шульца, полотна В. Ґутовського («Розп'яття», 1911). Деформація й ексцентричність образів посилювалися у картинах і рисунках М. Ольшевського («Подвійний портрет», «Викрадення Європи»). Стилістика Е. активізувалася під час 1-ї світової війни («Молох війни» та ін. офорти О. Кульчицької, 1915–18; картини Ю. Назарака «Бій під Раковцем», 1916; «Барабанний вогонь під Семиківцями», бл. 1917; рисунки та естампи на військ. теми Л. Геца — «Відчай», «Тріумфатор», «Фурія», «Сатана»; цикл К. Сихульського «Війна», 1915–20). Картини О. Новаківського вирізнялися екстатичністю худож. мови — з конвульсив. рухом ліній та дисонансами яскравих кольорів («Ангел смерті», 1916; триптих «Св. Юр. Поема світової війни», 1916–19; «Св. Юр. під час заходу сонця», 1923; «Повінь», 1930). Нац. колориту набув Е. у доробку львів. митців 1900–30-х рр. — І. Іванця (пейзажі, батал. композиції), З. Радницького («Акт», 1924), Ф. Клейнмана, М. Фоєррінґа. Е. проявився програмно у кількох митцях 1960–80-х рр. — С. Гая, Є. Звєздова, А. Лимарева, В. Ралко, Л. Рапопорт, Ф. Семана. Укр. художники кін. 20 — поч. 21 ст. активно використовують окремі пластичні прийоми й принципи Е., зокрема Є. Бедзир-Кремницька, М. Демцю, Ю. Луцкевич, Г. Неледва, О. Петрова.

О. М. Петрова, Ю. О. Бірюльов

Експресіонізм у театрі (Е. у т.)

Базові складові, що формують художні принципи й особливості виразності Е. у т.: інтуїтивізм, інфантілізм (орієнтація на дит. безпосередність, запозичена з естетики дадаїстів та сюрреалістів) і культ примітивізму (за основу взято культурні зразки афр., азіат. народів, індій. племен тощо). 1911 К. Штернґайм написав першу експресіоніст. драму «Schlüpfer» («Панталони»). Період інтенсив. розвитку Е. у драматургії співпав з поч. 1-ї світової війни (В. Газенклевер, Е. Барлах, Е. Толлер, Ф. Вольф, Г. Кайзер). У серед. 1910-х рр. експресіоніст. прийоми використовував реж. М. Рейнгардт, згодом Е. Піскатор, Б. Брехт, Лесь Курбас, В. Мейєрхольд, а також група реж., пов'яз. із ФЕКС (Ф-ка ексцентрич. актора). У 2-й пол. 20 ст. Е. у т. знайшов відображення у драматургії М. Фріша, Ф. Дюрренматта, П. Вайса, М.

Вальзера.

А. Г. Баканурський

Рекомендована література

1. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: анализ и критика осн. направлений. Москва, 1973;
2. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. Москва, 1978;
3. F. Courtade. Cinéma Expressionniste. Paris, 1984;
4. A. Kaes. Film in der Weimarer Republik // Geschichte Des Deutschen Films. Stuttgart; Weimar, 1993;
5. L. Eisner. The Haunted Screen. Expressionism in the Germa Cinema and the Influence of Max Reinhardt. Berkley; Los Angeles; Oxford, 1994;
6. D. A. Cook. A History of Narrative Film. New York; London, 1996;
7. Експресіонізм: Зб. наук. пр. Л., 2002;
8. Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. Москва, 2005;
9. Косенкова К. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма // Архит.-теор. мысль Нового и Новейшего времени: Сб. ст. Москва, 2006.
10. Савченко В. Експресіонізм та експресіоністи: Література, мистецтво, музика сучас. Німеччини. К., 1929;
11. Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: Сб. ст. Москва, 1966;
12. K. Wyka. Modernizm polski. Kraków, 1968;
13. L. Richard. Phaidon Encyclopedia of Expressionism. New York, 1978;
14. Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили. К., 1985;
15. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. К., 1997;
16. Астаф'єв О. Г. Стилї української еміграції: Експресіонізм // УМЛ. 2002. Ч. 13.
17. Друскин М. Австрийский экспрессионизм // О западно-европ. музыке XX века. 1973;
18. Зарубежная музыка XX века: Мат. и док. 1975;
19. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / Пер. с нем. 1975;
20. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чеш. 1976;
21. Павлишин С. Арнольд Шенберг. 2001;
22. Арнольд Шенберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки. 2001;
23. Шенберг А. Письма / Пер. с нем. 2002 (усі – Москва); Павлишин С. Музика XX століття. Л., 2005.
24. Бірюльов Ю. Метафора, барва, звук: культура авангарду // Львівщина: Істор.-культурні та краєзнавчі нариси. Л., 1998;
25. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? // СіЧ. 2006. № 2.

О. В. Брюховецька, О. Г. Астаф'єв, О. О. Корчова, О. М. Петрова, Ю. О. Бірюльов, А. Г. Баканурський

Бібліографічний опис:

Експресіонізм / О. В. Брюховецька, О. Г. Астаф'єв, О. О. Корчова, О. М. Петрова, Ю. О. Бірюльов, А. Г. Баканурський // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. — К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. — Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-18833>

2001-2025 © Ця енциклопедична стаття захищена авторським правом згідно з чинним законодавством України (докладніше).