

задохнуся от этой полноты счастья, задохнуся и умру. Мне непременно нужно хоть какое-нибудь горе, хоть ничтожное" [9, с. 528].

Герой М. Гоголя постає майже сформованою особистістю, але в його психологічному портреті вже з самого початку присутні якості, які загрожують його таланту: "Иногда хотелось, точно, нашему художнику кутнуть, щегольнуть – словом, кое-где показать свою молодость. Но при всем том он мог взять над собою власть" [3, с. 256]. Чартков з боєм усвідомлює, що гроші і слава цінюються набагато вище, ніж праця художника. Психологізм М. Гоголя, на відміну від Шевченкового, значною мірою зорієнтований на відтворення несвідомого. "У "Портрети" зустріч несвідомого зі свідомим набуває фантастичного вигляду. Це спрощує ситуацію, послаблюючи тим самим роль психологізму. Таким чином, сновидіння виявляється лише формою навіювання, яким заміщується виникнення і визрівання рішення змінити долю" [7, с. 86]. Насправді все значно складніше. Автор зближує сон з видінням, перетворює феномен психіки в надреальне явище.

Є. Басін вважає творчість чудовим засобом звільнення від страху, "бо художник часто відчуває страх від буття в цьому світі – щось на зразок панічного жаху, який охоплює людину. Треба створювати собі богів, яким можна молитись. "Страх від буття в цьому світі" (не тільки як психічний стан, а як духовне переживання, зумовлене невирішеними моральними проблемами) в акті художньої творчості, що з допомогою уяви створює нові гармонійні, прекрасні образи, отримує на час акту своє звільнення, знімаючи тим самим напругу і приносячи насолоду" [2, с. 152]. Такого звільнення немає, коли митець зраджує таланту і мистецтву. Замість мистецтва богом для героя Т. Шевченка стає кохана. Його доля підтверджує припущення Е. Фромма: "Навряд чи існує яке-небудь інше почуття, яке, починаючись з таких великих надій і сподівань, терпить крах з такою незмінністю як кохання" [8, с. 20]. Для Чарткова богом стають гроші і слава, які не тільки вбивають талант, а й зчерствлюють душу. Врешті-решт обидва художники перетворились на ремісників, а згодом збожеволіли. Тут постає низка питань, пов'язаних з особливостями творчої натури, психологічною своєрідністю того, що називається талантом, геніальністю. Витвір мистецтва може наро-

дитись лише тоді, коли творець здатен до великих емоційних переживань. Це означає, що невід'ємною ознакою поета чи художника має бути передусім емоційна збуджуваність. Але постійне емотивне збудження може поступово набувати хворобливого характеру, що не виключає розвитку важкого психічного розладу. Так, у повісті Т. Шевченка із самого початку зрозуміло, що герой – особистість з ознаками так званої нервово-психічної неврівноваженості. Це пояснюється конкретними життєвими умовами – образливою і принижуючою кріпосницькою залежністю. Темперамент героя можна визначити як афективно-екзальтований. Т. Шевченко майстерно фіксує кожен порух зраненої душі. Відомо, що афективно-екзальтовані люди реагують на життя бурхливіше, ніж інші. Темп наростання реакцій, їхні зовнішні прояви відрізняються більшою інтенсивністю. Такі особистості однаково легко відчувають захват, запал від радісних подій і впадають у відчай від незначних негативних.

Відомо, що психічно неврівноважені талановиті й геніальні люди, маючи розум і спостережливість, самі переконуються у своїй ненормальності й дуже від цього страждають. Так, художник пише: "Я что-то недоброе предчувствую с моею программой. И откуда берется это роковое предчувствие? Не отказаться ли мне от нее до следующего года? ... Не правда ли, я болен? Я действительно немножко как будто бы рехнулся... Бога ради приезжайте, восстановите мою падающую душу" [9, с. 530]. Герой М. Гоголя, переживаючи психологічну кризу, усвідомлює, що його уява стає хворобливою і представляє йому уві сні творіння його збурених думок. Отже, можна стверджувати, що обидва письменники добре знали особливості людської психіки і вміло відтворили її варіації у своїх творах.

1. Барабаш Ю. "Коли забуду тебе, Єрусалиме": Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії. – К., 2001; 2. Басин Е. Двухликий Янус: О природе творческой личности. – М., 1996; 3. Гоголь М. Повести. Драматические произведения. – М., 1984; 4. Кавун Л. Синкретизм художнього мислення у прозі Шевченка // Тарас Шевченко і європейська культура. – К., 2000; 5. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998; 6. Руссо Ж. Ж. Избр. соч.: В 3 т. – М., 1961. – Т. 3; 7. Слюсар А. О психологизме в "Петербургских повестях" Н.В. Гоголя // Проблемы современного литературоведения. – 1999. – Вып. 5; 8. Фромм Э. Искусство любить. – М., 1990; 9. Шевченко Т. Повести. – К., 1964.

Надійшла до редколегії 20.09.06

О. Гудзенко, канд. філол. наук

## КОНФЛІКТ "ЛЮДИНА – СТИХІЯ" І ЙОГО ЛІТЕРАТУРНЕ РОЗВ'ЯЗАННЯ

*Досліджено смислове поле української драми 20-х років XX ст. у ключі романтичного конфлікту "людина – стихія". Акцентовано увагу на роздвоєнні свідомості особистості як результаті вирішення конфлікту.*

*Probed the semantic field of Ukrainian dramaturgy of 20th of XX age in the key of romantic conflict "a man is an element". Attention is accented on the split of consciousness of personality as a result of permission of conflict.*

Українська історико-літературна думка, долаючи межі XX і XXI століть, поєднала цей етап із не менш інтенційно значущим процесом повернення дослідницьких інтересів до віддаленого і наближеного в часі минулого, коли наш народ і його культура шукали шляхи творчої самоідентифікації та художнього поступу. Зрозуміло, що здійснювалось це не в ізоляції, і, звичайно, не самочинно, адже Україна, навіть за відсутності власної державності, станом своєї освіти і, головне, духовності, постійно засвідчувала звертання до мистецьких та інтелектуальних цінностей доби Ренесансу, Просвітництва, Романтизму, Реалізму – тобто культурологічно й контекстуально залишалась приналежною до Європи. Найяскравішим цьому свідченням є український романтизм – феномен

тою ж мірою інтертекстуальний, як і "домашній": з "домашніми" персонажами, сюжетами, тематикою.

Зрозуміло, що йдеться не про властиву українській літературі та культурі синкретичність художнього мислення, а про своєрідну цього мислення полізмістовність, якою і пояснюється генотипна структурованість усіх подальших кроків нашого мистецтва і літератури до так званого "прогресу" – неухильного й безперервного розвитку. Водночас такий розвиток нічого не відкидає і не заперечує; він лише реінтегрує та ускладнює все, що йому передувало: художні стилі, форми, системи – забезпечуючи їх придатність для освоєння дедалі нових і нових станів світу. Це досить яскраво засвідчують факти своєрідної реінкарнації давно, здавалося б, віджилих художніх організмів, генетичні "двійники" яких одержу-

ють назви, що перегукуються з назвою фундатора: неокласика, неоромантизм, неореалізм... Отже, це характерно і для романтизму (хоча, безперечно, не тільки для нього, а й для решти мистецьких стилів та напрямів минулого, що є в сучасному художньому досвіді та багато в чому такий досвід визначають). Кожен митець є водночас і надчутливим реципієнтом, здатність якого вживатися в "чужі" художні світи насправді є природним зрощенням індивідуального "нового" й всезагального "старого", коли новий роман, вірш, п'єса є (зокрема, щодо форми) своєрідною модифікацією давно відомих, однак не до кінця відпрацьованих способів вираження змісту, який потребує тільки романного, або тільки віршового чи драматичного, а не якогось іншого типу структурування та мислення. Зрештою, неухважно до мистецької генези розвитку національної культури та літератури пояснюється той факт, що наша вітчизняна критична та історико-літературна думка і досі пов'язує загальнохудожній поступ зі змінами соціальної довкілля мистецтва аурі, яка, безумовно, впливає на художнє здоров'я того чи іншого часу, але ні "формулою", ні, тим більше, рецепторикою підтримування і репродукування цього здоров'я не володіє.

У 20-і роки минулого століття, справді, здавалося, що нові художні відкриття виключають одне одного й усі разом вони ведуть до розриву з класичним мистецтвом, як квантова механіка з класичною фізикою. Поступово з'явилась можливість зіставити ці відкриття не тільки одне з одним, але й із класичною традицією. Так, відроджується "традиційно" романтичний конфлікт почуття і обов'язку в літературі 20-х. (Та чи й тільки в літературі – якщо всі суспільні чинники теж були просякнуті цим конфліктом – свідчать історики). Як би там не було, конфлікт почуття і обов'язку, препарований сучасною людиною, по-новому спроектувався на українську драматургію 20-х років ХХ ст. І знайшовши своє питоме втілення в текстах драм І. Дніпровського, Я. Мамонтова, М. Куліша. Він логічно вписується в концептуальну романтичну буттєву колізію: народження ідеалу – сумніви в ньому – крах ідеалу. Однак у цьому випадку проблема розв'язується в дещо іншому контексті: конфлікт "людина – суспільство" конкретизується у смислово-образній площині "людина – стихія", де стихія – тільки почасті природне буремне явище, а загалом – революційний переворот, що впливає на долю людини та її світобачення в силу об'єктивних обставин. Розчах людської свідомості відбувається саме за таких обставин, як констатують драматурги 20-х років у своїх п'єсах.

Характеризуючи цей період у розвитку західної драматургії і означуючи момент розколу свідомості героя на скалки (багато "Я"), Б. Зінгерман відзначав, що сценічні герої цього періоду вражали своєю шаленою активністю, граничною напругою почуттів. "Підвищеною активністю переживання, крайньою напруженістю почуттів, своєю експресією драматичний герой намагався перебороти стан самотності, страху і загнаності, заговорити свій біль" [4, с. 37]. Щось подібне відбувалося і в українській драматургії, тільки вектор пошуків був дещо іншим: його, як уже зазначалося, формувала специфіка революційних подій і пореволюційної дійсності. Вона до деякої міри визначила характер тематики і проблематики драматургії 20-х років, поставивши на вістря інтересу події перевороту 1917 року і його наслідки (в українській драмі – "Патетична соната" М. Куліша, "Любов і дим", "Яблуневий полон" І. Дніпровського, "Коли народ визволяється", "Ave Maria", "Dies irae" Я. Мамонтова, у російській – "Розлом", "Сорок перший" Б. Лавренєва, "Любов Ярова" К. Тренєва, "Оптимістична трагедія" В. Вишневецького...). "У цей період, особливо на початку

громадянської війни, література, мистецтво, театр час-то зображували боротьбу Червоної армії в ореолі революційної романтики. Червона армія, оповита таємничими міражами, втрачала свої реальні обриси і виступала як стихійна сила для подолання якихось космічних перешкод, які повстають проти революції" [1, с. 48].

Мотив складних стосунків людини зі стихією – природним чи суспільним катаклізмом – вперше на повну силу зазвучав саме в літературі епохи романтизму. У книзі "Искусство и революция" О. Блока описує романтизм як дух, що струменіє під усякою застиглою формою, і зрештою підриває її, є вічним порухом, що пронизує всю історію людства – тому що єдиний порятунком для культури – бути в такому ж бурхливому русі, у якому перебуває стихія. Ці загальні тенденції зберігаються й у творчості драматургів періоду 20-х років. П'єса російського драматурга В. Вишневецького "Оптимістична трагедія", незважаючи на життєствердуючу назву, апокаліптична. Перед загибеллю герой осягає потаємні глибини сутності життя, які близькі Гамлетівським: умирають цілі світи, умре всесвіт із усіма партіями. Усе безкінечно байдуже.

Таким чином, смерть не стає засобом утвердження життя, як босяцький анархізм не змінюється більшовицьким героїзмом. Отже, оптимістична трагедія у фіналі перетворюється в песимістичну (у подібному ключі на сучасному етапі прочитуємо і фінал драми О. Корнійчука "Загибель ескадри").

Насичені метафоричною образністю і драми Я. Мамонтова. Центральною у творчості письменника, безперечно, стала проблема взаємин трагічного героя і суспільства. Людина і людство перебувають у фатальному зв'язку один з одним. За допомогою філософських критеріїв письменник прагне осягнути цей зв'язок у драмі "Ave Maria". Позиція героїв п'єси полярна: і церковний священик, і проводир місцевої гололи, і революційний лідер, здавалося б, безнадійно далекі один одному. І, разом з тим, ще далі кожен із них від свого оточення, інтереси котрого, як здається, вони репрезентують. Зав'язка п'єси близька до сюжету романтичного "Собору Паризької Богоматері" В.Гюго: усі події розгортаються на тлі храму, у творі прочитується образ Квазімодо (Марк), є дівчина, яка нагадує чистотою помислів Есмеральду (Марія). У кожній людській душі горять нелюдські пристрасті – прихильників релігії і супротивників її.

Та герої, на відміну від образів В. Гюго, не самодостатні у своєму виборі. Розчахнення свідомості кожного з персонажів носить характер концепту, хоча і не прописане в тексті безпосередньо: в один момент втрачає віру у Бога патер – і життя для нього сходить з орбіти; для новітнього нігіліста і циніка Марка кохання до прекрасної Марії стає серйозним випробуванням. Руйнування цілісності особистості символізує розгром Божого храму. Метафорична сцена руйнування храму збігається з весняною бурею. Розтривожена стихія імпронує революціонеру Леонові, який зізнається, що любить бурю. Природна стихія виливається у бунт; Божий храм у всіх подальших декораціях має вигляд розграбованої пустки. Оживлює його тільки романтично прекрасна музика органу. Так бачиться автором вирішення сценічного конфлікту.

У момент суспільних пертурбацій діють і герої п'єси "Розлом" російського драматурга Б. Лавренєва. Капітан Берсенев, переживаючи період болісної невизначеності, приєднується до "червоного" табору. Але на цьому душевній стражданні героя не закінчуються – його родина потрапляє під удари рушійних сил революції. Непередбачувана революційна стихія розкидає людей у різні боки: одні (сам Берсенев, його донька Тетяна) опиняються з "червоними", інші (Штубе, чоловік Тетяни)

– у таборі "білих", ще хтось втрачає життєвий шлях, відходить від старого і не приєднується до нового (як Ксенія, друга донька Берсенєва).

Цю буттєву колізію повторює Ада, героїня п'єси М. Ірчана "Родина щіткарів". Донька великого фабриканта покохала єдиного видючого сина з бідної родини сліпих щіткарів. Їй відкриваються страшні картини світового зла і несправедливості. Та відійшовши від інтересів своєї соціальної верстви, до кола Івася – свого коханого вона так і не приєднується, залишаючись цьому колу далекою, чужою. Тому Ада терпить муки розчакнення свідомості: їй все байдуже, не страшно, що в будь-який момент можуть убити – все відбувається неначе на театральній сцені.

Подібний розчах, тільки не родини (як у Б. Лавренєва), і не окремої особистості (як у драмах М. Ірчана, Я. Мамонтова, І. Дніпровського), а суспільства, демонструється і в п'єсі "Дні Турбіних" М.Булгакова. Ракурс сприйняття революційних подій цього разу дещо зміщено від провідних літературних тенденцій цього періоду: "біле" офіцерство показано Булгаковим з погляду загальнолюдського гуманізму і протиставлено не комуністичному революційному рухові, а звичайній кривожерній банді. Внутрішнє виправдання героїв з їхнім душевним надрином і шуканням моральної основи для своїх вчинків створювало закінчену лінію п'єси.

"Дні Турбіних" викликали хвилю літературних і навкололітературних дискусій, спрямованих на з'ясування фундаментального питання: у ній дано проекцію історичної правди чи трансформацію останньої? Своєрідною апеляцією Булгаковській драмі можна вважати п'єсу українського драматурга М.Куліша "Патетична соната". Події відбуваються теж в Україні, у той самий період революційного перевороту, але сили розміщено інакше, ніж у М. Булгакова. Для М. Куліша історична правда полягає в тому, що та чернь, про яку з таким презирством відгукується російський драматург, була його нацією, що побачила можливість звільнитися від вікового гніту. П'єса стала своєрідним прописом епохи і несе в собі романтичний код.

Характеризуючи "Яблуневий полон" І.Дніпровського, один з критиків так означив коло мистецьких шукань драматурга: "Пов'язана тематично з подіями громадянської війни, вона за характером осмислення їх була своєрідним антиподом творчості М. Куліша" [6, с. 12]. Та не заперечував критик і того факту, що "основна інтрига п'єси "Яблуневий полон" пов'язана зі згадуваною вже і характерною для творів І. Дніпровського колізією "роздвоєння свідомості особистості", яка виникає внаслідок взаємин героїв, що належать до антагоністичних класів... на ній тримається вага ідейного задуму та його реалізація" [6, с. 12]. У п'єсі "Любов і дим теж "спрацьовує" ця колізія, і особисті взаємини Корнія й Іри, представників різних суспільних верств, породжують конфлікт. Особистість Іри внаслідок цього втрачає свою цілісність, терпить муки роздвоєння.

Слід відзначити, що і в літературі українського романтизму "семантика двійництва була достатньо розгалужена" [2, с. 65]. Та природа двійництва у драматургії 20-х дещо інша, відмінна від заявленої вище. Оригінальність її полягає у своєрідності героя-двійника. Він не образфантом, а реальний персонаж, так звана дихотомія.

Не випадково в ареал проблеми роздвоєння особистості потрапляє п'єса І. Дніпровського "Яблуневий полон". Романтик за світовідчуттям, драматург вибудовує внутрішній конфлікт п'єси, уводячи в текстуральне поле образу Зиновія – командира червоних повстанців, природженого лідера, особистість сильну, пристрасну, до деякої міри романтичну, хоча й із дещо згрубілою за

часи революційного кровопролиття душею, та його брата Артема з промовистим прізвищем – Сатана. Попри зовнішню несхожість братів, брати сприймаються як цілісна особистість, яка має певні переконання. Та й діють вони "в унісон", залишаючи за собою кривавий слід по всій Україні. Не випадково Ярославна, вдова власноруч розстріляного братами, наголошує: "Вони так скрізь у парі".

П'єса не позбавлена автобіографічних рис. Сам митець сповідувався у своєму щоденнику: "Два демони боролися мені в грудях. Чорний велетенський сатана і зовсім малий ангол" [3, с. 2]. Ці полярні образи (сатани і ангела) уособлюють у тексті драми герої – Артем і Зиновій.

На відміну від Артема, Зиновій має чуттєву натуру. Глибинні почуття (кохання, устремління до звичайного земного щастя, бажання продовжити свій родовід) змогла відродити до життя в душі героя чарівна Іва. Зауважимо, що "пізнання почуттям абсолютизується романтиками як онтологічне базове поняття. Саме завдяки абсолютизації пізнання почуттям і вириває тема двійництва та набуває активного розвитку" [2, с. 72]. Характерно, що подібними категоріями мислить і сучасник І. Дніпровського – В. Підмогильний, який у одному із своїх творів декларує: "Злитися зі світом у його безконечності і вічності – ось дійсний шлях світопізнання. Воно досягається тільки тим, з чим розум не має нічого спільного: вчуттям, прозрінням, екстазом". З моменту "вчування" Зиновія у свій внутрішній світ прірва нерозуміння пролягла між братами, а, певніше, особистість Зиновія знала болючого роздвоєння, вичленивши дихотомію – Сатану і почавши жити за законами "душі" – Іви. Таке буття обтяжливе для героя; романтичний куточок його кохання, занурений у цвітіння яблуневих садів, приносить йому не тільки насолоду, а й страждання. Зиновій розуміє, що цей шховок від жорстокої реальності – ілюзія, омана. Та ще більша ілюзія – бажана свобода.

У душі Зиновія відбувається боротьба двох начал – маски, нав'язаної йому суспільною верствою (вольовий командир – фанатик революції), та чутливої натури, схильної до романтичних проявів. Ці дві душі, по аналогії з модерністською "драмою живих символів", трансформуються в антагоністичні, полярні за світосприйняттям образи Артема-Сатани та Іви.

Справді, тематика твору деякою мірою визначена особливостями тогочасних подій: могутня стихія громадянської війни не змогла знищити романтичних порухів в душі командира червоної армії Зиновія, і він потрапляє в добровільний полон квітучих яблуневих садів і прекрасних очей панночки Іви. Прийом романтичного контрасту, застосований драматургом, прогнозує крах ілюзій і примарність щастя закоханих: серед страшної кривавої бійні, в яку перетворилася країна, – маленький затишний куточок, наповнений квітковим ароматом; трагічна протилежність близьких по крові – братів; зіставлення наївної, зворушливої Іви і цинічної Ярославни, одержимої помстою за смерть чоловіка. П'єса насичена символікою і романтичною образністю, що вводить її у світ метафоричності. У значеннєвому контурі музики постає авторська проекція сучасної дійсності.

У романтичному дусі витримано і фінал п'єси, адже внутрішнє роздвоєння Зиновія є трагічним: поклик серця і поклик розуму розривають його бунтівну душу. Воно метафоризоване романтичними засобами письма. Смерть героя від руки брата-двійника не сприймається як справедлива помста за зраду. Переможців у п'єсі нема – тріумфує епоха, що продукує кризові ситуації, які знищують сакральний світ особистості. І то не тільки у драмі. "Мотив "роздвоєння душ" – один із основних у поезії неоромантиків. Він або прямо декларується: "В

мене серце на дві половини" (В. Сосюра), або ж проводиться через внутрішній сюжет, як у поемі М. Бажана "Розмова сердець", де розкрито, як людина поволі позбувається "потворної тіні пристосуванства і двоєдушності" [5, с. 39]. В. Чумак теж у своїх поезіях торкається проблеми болючої внутрішньої суперечності: "Мов шляхи-плющі переплелися, / Дві душі мої зійшлися, / І чого я прагну: чи спокою, / Чи гучного бою?". Отже, і в ліриці перших пореволюційних років яскраво заявили про себе подібні тенденції.

Набутий мистецтвом досвід ніколи не зникає назавжди, він може втратити свою актуальність, "причаїтися" і повернутися в оновленому вигляді, коли прийде "його час". Найбільшою мірою здатність до відродження притаманна тим художнім системам, що за своєю природою є відкритими, поліваріантними. Природно, не минула ця загальна тенденція і драматургію означеного періоду, адже "різноманітність та інтенсивність

стильових пошуків була закономірним художнім явищем того часу" [7, с. 19]. Ідея свободи, творчої індивідуальності, сформульована романтизмом, стає першоджерелом не лише для нього самого, але й для інших художніх епох. Особливо, коли це стосується періоду суспільних катаклізмів, історичного часу, коли в серці людства, за висловом Леся Курбаса, борються серце і розум за першенство.

1. Амаглобели С. Драматургія великих боев: Оборона и драматургія. – М., 1934; 2. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму: Посібник для вузу з теорії та історії українського романтизму. – К., 1998; 3. Дніпровський І. Марія: Щоденник // ЦДАМЛН України. – Ф144 – Сп.1. – Од. зб. 193; 4. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стринберг, Ибсен и др. – М., 1979; 5. Ильницький М. Література українського відродження: Напрями та течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. XX ст. – Львів, 1994; 6. Насенко М.К. Наступ: Творчий шлях Івана Дніпровського // Дніпровський І. Вибрані твори. – К., 1985; 7. Семенюк Г.Ф. Українська радянська драматургія 20-х років XX ст. – К., 1992.

Надійшла до редколегії 20.10.06

Р. Жовтани

## НІМЕЦЬКИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ В ОЦІНЦІ ЮРІЯ КЛЕНА

*Досліджено специфіку німецького експресіонізму в оцінці Юрія Клена на матеріалі його літературно-критичних та літературознавчих статей.*

*Peculiarities German Expressionism as evaluated by Yu. Klen based on his literary of critical articles and publications are investigated.*

Експресіонізм як стильова модель тісно зв'язаний з німецькою та австрійською культурою і літературою. І праві експресіоністи, що гуртувалися довкола журналу "Der Sturm" ("Буря"), і ліві, співпрацівники журналу "Die Aktion" ("Дія"), загалом зазнали сильного різнобічного впливу – від німецького романтизму, ідеалістичної філософії, аж по моністичні доктрини, ніцшеанство, гартманізм, а також німецький натуралізм. Останній істотно відрізнявся від французького, за що О. Вальцель слушно назвав його передекспресіонізмом [3, с. 42]. Не менш важливими, хоча і дуже різноманітними детермінантами, що сформували німецький і австрійський експресіонізм, були чинники суспільного і політичного життя. Вони створили вибухову атмосферу і висунули проблеми, естетичним еквівалентом яких могли стати лише твори експресіонізму [1, с. 162].

Постать Освальда Бурггардта (Юрія Клена) для української літератури є знаковою. Не українець, за походженням, проте настільки перейнявся болями чужої йому землі, що відчув себе її сином, назавжди "зв'язав свою долю з долею України". Чи могла ж ця "чужа земля" віддячити йому? Очевидно, не до кінця. Проблема літературно-критичної спадщини Юрія Клена (О. Бурггардта) є дуже важливою домінантою у творчому доробку письменника-вченого і водночас, на сьогодні, вона "найменш відома не те що пересічному читачеві, а й деяким дослідникам творчості самого Бурггардта" [13, с. 300].

Один із дослідників творчості О. Бурггардта Ю. Ковалів у передмові до виданих вибраних творів Юрія Клена говорить, що В. Перетц благословив першу наукову довідку О. Бурггардта "Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Е. Эльстера)" він також згадує про доповідь "Великий український поет, кобзар Тарас Шевченко", "Слово живе і мертво" [9, с. 4].

Акцентує на літературно-критичній діяльності Юрія Клена й І. Качуровський у передмові ("Творчість Юрія Клена на тлі українського парназізму") до першого тому творів Юрія Клена, де фіксує такі праці, як "Новые горизонты в области исследования поэтического стиля", "Ляйтмотиви в творчості Леоніда Андреева", "...статті

про Шеллі, Ібсена, про німецький експресіонізм, про екзотику та утопію в німецькому романі..." [6, с. 12].

Предметом нашого дослідження є написана О. Бурггардтом у 1925 році стаття "Експресіонізм у німецькій літературі", яка містить чимало теоретичних аспектів цього літературного феномену, причому актуальних зараз. Цікаво зазначити, що О. Бурггардт не відносить експресіонізм ні до одного з напрямків, а трактує його як синтетичну, всеоб'єднуючу категорію, що включає чимало течій. "Поки що тільки ясно, що експресіонізм об'єднує тепер багато різних течій, які важко між собою погодити. Ми, мабуть, не помилимося, коли скажемо, що це не є певний літературний або мистецький напрям, не яка-небудь програма, а світовідчужання" [2, с. 29].

Можна частково дискутувати із думкою О. Бурггардта про неналежність цієї культуротворчої категорії до жодного з літературних чи мистецьких напрямків. Однак, якщо подивитися на цю проблему з погляду сьогодення, то й нині в літературознавстві "не конкретизовано таких категорій, як напрям, течія, стиль і часто суб'єктивність трактування призводить до підміни понять, теоретичного хаосу" [14, с. 100]. Наприклад, В. Пахарецько пише: "На межі XIX-XX ст. в європейському мalarстві, музиці та літературі на противагу імпресіонізму утверджується новий стиль – експресіонізм (або – як його ще іменували – неоімпресіонізм чи постімпресіонізм)" [12, с. 241].

У підручнику з теорії літератури за науковою редакцією О. Галича зазначено: "Експресіонізм – це напрям у літературі та мистецтві, що розвивався з 1905 до 1920 року, досягає найбільшого розквіту у Німеччині та Австрії" [4, с. 416]. А вже на наступній сторінці цього ж таки підручника читаємо: "У середині 1920-х років, по завершенню одних соціальних потрясінь і напередодні інших, експресіонізм як самостійна течія припиняє своє існування" [4, с. 418]. Ще інше трактування експресіонізму зафіксовано в літературознавчому словнику-довіднику: "Експресіонізм (лат. expression – вираження) – літературно-мистецька стильова тенденція авангардизму, що оформилася в Німеччині на початку XX ст." [10, с. 229]. Отож, як бачимо, єдиного концептуального