

УДК 833.3-2(09):801

Наталія Пелешенко
(Київ)

ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК МОДЕЛЬ УКРАЇНСЬКОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Досвід літературознавчої науки свідчить, що при дослідженні літературних процесів часто деякі формальні явища в інших видах мистецтв допомагають краще заглибитись у суть тієї чи тієї проблеми, відокремити загальне й закономірне від одиничного й випадкового. Тобто чимало феноменів духовної культури певної епохи перебувають між собою у тісному зв'язку. Тому при дослідженні літературних явищ варто синтезувати досвід філософії, соціології, лінгвістики, культурології тощо. Свого часу Д. Чижевський, наприклад, вважав, що “література не містить у собі свого власного метатексту і тому не здатна самовизначитись. Його треба знаходити поза нею”.¹ Цей метатекст, як правило, міститься у царині філософії, загальноекзистенційних проблем та мистецтва.

При дослідженні літературного процесу 20—30-х рр. ХХ ст. не можна обминути постать найпослідовнішого українського модерніста, творця “нового” театру Леся Курбаса. Літературно-перекладацька й театральна діяльність цього “недавнього віденського студента”² знайомила українські інтелектуальні кола з естетикою нового мистецтва, яке заперечувало раціональний “нормований” реалізм, показуючи, що не все “по силах”³ розуму.

На протиставлення серця і розуму в історії людства “виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямів з містично-романтичними”,⁴ до яких, зокрема, належить й експресіонізм.

Л. Курбас передмовою до праці Віктора Обюртена “Мистецтво вмирає” (1918) солідаризувався з парадигмою “культурних хвиль”, започатковану швейцарським мистецтвознавцем Г. Вельфліним⁵ та “літературним філософом”⁶ Ф. Ніцше,⁷ а потім продовжену Ю. Кшижановським, Д. Чижевським, Г. Курціусом, Д. Лихачовим, У. Еко.

Полісемантичність визначає відкритість форми культури ірраціональних стилів, безпосередній вияв якої У. Еко вбачає у бароковому тексті,⁸ що є варіантом відкритого твору. Таким само варіантом “відкритості” можна вважати романтичний та модерністський тексти. Відкритість форми — це науковий і творчий суб’єктивізм, що породжує численні інтерпретації текс-

ту аж до реалізації ситуації, коли “навіть маятник є фальшивим пророком”⁹ (У. Еко).

У період загостреного світовідчуття, характерного для зламу століть і перемноженого на політичну нестабільність, на культурній карті Європи з’являється новий стиль — експресіонізм. Він, як і всі модерністські течії ХІХ—ХХ ст., спирався на досвід романтиків, ірраціоналізм А. Шопенгауера, “філософію життя” Ф. Ніцше й А. Бергсона та теорію “Gesamtkunstwerk” (“тотальний театр”) Р. Вагнера. Людина заходу, “причетна до культури німецькомовних країн”,¹⁰ Лесь Курбас творчо сприйняв ідеологію теоретиків модернізму й з’явився у потрібний час на потрібному місці.

На початку ХХ ст. українські театральні критики заговорили про чергову кризу театру. Микола Вороний у 1913—14 рр., визначаючи причини занепаду театру, наголошує на низькому рівні літературно-драматичної продукції та на занепаді театрального мистецтва, що “вироджується в дешевий рід втіхи”.¹¹

Подібні проблеми постали перед Європою на два десятиліття раніше. “Ера новаторів”, що взяла свій початок від реалістично-психологічного театру К. Станіславського, тріумфувала авангардним мистецтвом 1920—30-х рр. У всьому світі знані імена Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, О. Таїрова, чого не можна сказати про “колоніального майстра” Леся Курбаса — борця з “деспотичним раціоналізмом”,¹² найпослідовнішого новатора режисерського театру в тодішньому СРСР, якому хотілося плакати посеред московської вулиці від того, що визначний метр В. Меєрхольд “нічому навчити не може, не може дати нічого глибшого”.¹³

Доба новаторства в театрі — це час “боротьби з літературою”. Л. Курбас категорично твердить: “Або театр, або література”,¹⁴ бо, на його думку, час досконалого віршування, хизування літературними чеснотами вже минув. Сучасники зазначають, що український режисер часто наголошував, що “в історії світового театру найбільший успіх мали вистави, коли драматург і режисер поєднувалися в одній особі”.¹⁵ Зауважимо, що в Україні викладачі теорії драми епохи бароко (ХVІІ—ХVІІІ ст.) ілюстрували навчальний матеріал власною п’єсою, потім

розігрували її разом зі спудеями на сцені.¹⁶ А сам Л. Курбас виступав у своєму театрі актором і сценографом, режисером і сценаристом.

Відбір драматичних текстів, їхній переклад та адаптація до української сцени — першочергове завдання, що його ставив Лесь Курбас перед самим собою.

Перекладацтво було “основним способом модернізувати українську культуру”,¹⁷ оскільки воно інтегрувало її в сучасний загальноєвропейський контекст. Модерністи кінця XIX—XX ст. виявляли найкраще розуміння творів бароково-романтичних епох, розширюючи цим самим поле їх можливих інтерпретацій. Зокрема, Лесь Українка перекладала Г. Гайне, Д. Байрона, В. Гюго, А. Міцкевича, М. Метерлінка та ін.¹⁸ До перекладу драматичних творів звернувся й Лесь Курбас; йому не вистачало нового репертуару: “п’єси, лібрето чи сценарії мусять бути написані знову людьми театру, людьми, що відчують світ в його, театру, засобах”.¹⁹

Лесь Курбас виступає перекладачем, сценаристом і режисером водночас при постановці п’єс “Молодість” М. Гальбе (1917 р.), “Йола” Ю. Жулавського (1918 р.), “Кандіда” Б. Шоу (1918 р.), “Горе Брехунові” Ф. Грільпарцера (1918 р.), “Останній лист” В. Сарду (1919 р.) (не поставлено), “Макбет” В. Шекспіра (1920 р.— редакційний переклад П. Куліша (!)), “Газ” Г. Кайзера (1923 р.), “Джиммі Хігінс” за Е. Сінклером (1923 р.), “Золоте черево” Ф. Кроммелінка (1926 р.); “Войцек” Г. Бюхнера (1927 р.— не поставлено).

Поряд із художніми текстами Л. Курбас активно перекладав мистецтвознавчі та філософські твори, які відіграли певну роль у формуванні естетичних засад українського модернізму. У його перекладі вийшли друком: “Трагедія актора” Г. Лессінга (1917 р.), “Театральні афоризми” О. Вайльда (1917 р.), “Драма і сцена” Р. Блімпера (1917 р.), “Мистецтво вмирає” В. Обюртена (1918 р.). Як видно з цього переліку, більшість драматичних і наукових перекладів здійснені Л. Курбасом саме під кінець другого десятиліття XX ст. Це явище пов’язане, по-перше, із відкритістю модерністської форми, що породжує тенденцію перекладацькою практикою модернізувати культуру; по-друге, з бажанням закласти міцні філософські підвалини нового мистецтва; по-третє, із браком української модерної драматургії; по-четверте, із відносно вільним статусом митця, який постійно шукає себе.

Ідея шляху до себе була однією з провідних у філософському театрі Л. Курбаса. Тут мимоволі напрашується аналогія з Григорієм Сковородою — останнім великим поетом барокової доби та першим українським “професійним” філософом, чий світогляд ґрунтується на тривісності світу. (Зауважимо, що триярсна модель християнського світу є основою ідейно-сценічного функціонування українського барокового театру). Поряд із вищим символічним світом —

Біблією та макросвітом — існує третій, за теорією Г. Сковороди, — мікрокосм, який означає, що “ми є мі-кро-кос-мос!” (Л. Курбас).²⁰

Модерна людина є суб’єктивна за своєю суттю. Вона живе переживаннями, враженнями, асоціаціями, відчуттями, аналізуючи які, приходять до усвідомлення своєї самотності та унікальності “серед найбільш близького і однакового натовпу”.²¹ Найкраще таким роздумам пасує така декорація: “Сумерки — тіні по кутках — завмирає небо”²² (із щоденника Л. Курбаса). Мотив сутінок поширений у бароково-романтичних стилях, де мірилом об’єктивності стає індивідуальний світ творця, героя тощо. Сучасник Л. Курбаса філософ-екзистенціаліст М. Бердяєв вважає, що “перехідний стан між світлом і темрявою загострює тугу за вічністю, за вічним світлом”.²³

Людина — мандрівник, випадковий гість у цьому світі, його життя — коротка мить, зупинка на шляху до Вічності. (Недарма ідеалом як Сковороди, так і Курбаса був Пілігрим). Мотив Vanitas об’єднує всі ірраціональні стилі, бо людина хоче бути “цільною хоч би в своїй дисгармонійності”.²⁴ Цей мотив стає грою, позою митців у моделі “світ — театр, а люди в ньому актори”, ініційованому В. Шекспіром на зорі європейського бароко.

Ідея “сродної праці” з формулою “пізнай себе” Г. Сковороди була близькою для Л. Курбаса. Над столом у нього містилася “Молитва Сковороди”: “Каліграфічний квадрат (Курбас казав — роботи Нарбути) із вишиваними закрутками. Там говорилося щось на зразок “Отче наш, іже еси на небі, ниспошли нам Сократа, щоб він навчив нас пізнати себе”.²⁵

Продовженням пошуків ідеалу в Природній стихії Г. Сковороди видається ідея мистецької комуні на землі Спасо-Межигірського монастиря (1920 р.), до якої входили також літератори, зокрема, М. Семенко та П. Тичина. Саме до Межигір’я трагічного 1933 року після розгрому “Маклени Граси” востаннє привезе Режисер свою трупу, що невдовзі залишиться без свого “Короля”.

Лесь Курбас як новатор виборів право односторонньо на пошук і на помилку, визнавав експресіонізм “єдиним мистецтвом нашого віку”,²⁶ що не боїться експерименту. Режисер ризикував наразитися на несприйняття публіки, недовіру акторського колективу, звинувачення в елітарності та відірваності від реального життя. Крім того, на експериментальний театр чекала ще одна небезпека — визнання його владою, надання йому державного статусу, що могло стати причиною втрати оригінальності навіть у демократичній державі (що вже казати про СРСР 1930-х рр.!). Треба було мати Курбасову мужність і хитрість, щоб утримувати театр від скоочування до агітпропу, якому режисер віддав певну данину. Під дахом “Молодого театру” — “Березолу” ставилися: “Жовтень” (1922 р.), “Рур” (1923 р.), “Жовтневий огляд” (1927 р.),

“Народження велетня” (1931 р.), “Товариш Желтишина” (1931 р.).

Театр агітпропу з’явився у момент політичної кризи по російській революції 1917 р. і поширився на мистецьку Німеччину після 1919 р. Як окремий жанр він зник після “стабілізації влади” — сталінізму в СРСР та націонал-фашизму в Німеччині. Лесь Курбас, як В. Меєрхольд та Б. Брехт, працював з агітпропівською технікою (цирк, пантоміма, монтаж тощо), що наближалася у формальних моментах до експресіоністичної поезики. Теоретик театру П. Паві вважає бароковий єзуїтський театр попередником агітпропу.²⁷ Зауважимо, що римо-католицький релігійний обряд, переобтяжений постійно зростаючою театральністю, ліг в основу католицького літургійного театру, для якого головне — яскравість видовища. Зустріч двох моделей обрядовості — римської і візантійської — дала поштовх розвитку української шкільної драми,²⁸ в якій, попри православну стриманість, з’являється тяжіння до барокової емоційності, динаміки. За свідченням М. Сулими, “Жовтневий огляд” Л. Курбаса (який є типовим агітатором. — *Н. П.*) є стилізацією барокової драми.²⁹

Сценічний простір шкільної барокової драми є моделлю християнського космосу, відтак для того характерна “обов’язкова вертикальна орієнтація”³⁰ з триярусним поділом сцени (небо — земля — пекло). Орієнтація Курбаса на бароковий сценічний принцип більш як виразно помітна в маріонетковому “Різдвяному вертепі” (1918), екзистенційному “Джиммі Хітгінсі” (1923), неobarоковій гротесковій “Диктатурі” (1931) та філософській “Маклені Грасі” (1933). На сцені триярусність технічно втілювалася через конструкції вертепної скриньки; решітчастих різновисоких станків-майданчиків та щитів; станка, який трансформувався, підносячи одні частини сцени й залишаючи інші нижче й позаду “вогкого брудного міського будинку, що ніби поставав у соціальному зрізі”.³¹ Подібна просторова модель притаманна й “Патетичній сонаті” М. Куліша, постановку якої здійснив Московський камерний театр О. Таїрова. Посилена увага до просторової безмежності, своєрідної космічності вирізняє епохи “діонісійського”³² або романтично-барокового типу.

На українську барокову драму мало певний вплив і народне різдвяне дійство — вертеп. Характерно, що літературні інтерпретації вертепу здійснюються саме в епоху романтизму та модернізму. Це “Іродова морока” П. Куліша, “Вертеп” та “Милість Бога” Л. Старицької-Черняхівської, “Вертеп” Арк. Любченка, а також “Вертеп” В. Шевчука. Деякі дослідники відносять до цього переліку й “Патетичну сонату” Миколи Куліша,³³ яку справді за певними формальними ознаками також можна віднести до зазначеної групи творів. Проте, оскільки тут розгортається тема Великодня та існує триярусний поділ про-

стору, ця п’єса не є різдвяним вертепом, а скоріше становить собою великодню містерію.

Майстер загалом із великим пієтетом ставився до народних традицій, що ясно засвідчує його “Різдвяний вертеп” (1918 р.), — “свято перетвореного і переможеного акторського тіла, що звільнилося од віковичної здерев’янілості і здобуло живу людську душу”.³⁴

Модерністська доба піднесла роль режисера як вихователя актора — “маріонетки”, що здатний виконувати будь-яке сценічне завдання. Крайнім проявом цього процесу була теорія “надмаріонетки” Г. Крега. Виховання універсального актора, що поєднував інтелект з фізичною досконалістю, було завданням Л. Курбаса-режисера. Перед акторами в “Різдвяному вертепі” стояло завдання не бути, не жити, не діяти як людина, а рухатися за законами ляльки.³⁵ Актори-“маріонетки” заселяли верхній містеріальний поверх та нижній інтермедійний, причому акторам останнього дозволялася “нормальна” мова та імпровізація. З обох боків сцени-скриньки були прибудовані кліроси. де розміщувалася бурсацька капела — своєрідний Хор вистави. Зауважимо, що хор є однією з форм художньої умовності, активізація якої припадає на бароково-романтичні епохи. Згодом для підкреслення умовності дійства режисер застосовував хор у “Гайдамаках”, “Газі”, “Джиммі Хітгінсі”, “Едіпові-царі”, “Диктатурі”.

У своїй режисерській практиці Лесь Курбас використав й елементи італійської *Comedia dell’arte* (комедія масок), розквіт якої припадає на епоху бароко. Європейський раціоналізм XVIII ст. її майже цілком заперечив, проте на зламі XIX—XX ст. деякі риси комедії масок починають з’являтися в різних театральних жанрах. У 1918 р. Л. Курбас поставив комедію “Горе брехунів” Ф. Грільпарцера, де також апробував ідею “розумного арлекіна”. За прямолінійністю сюжетів і примітивністю характерів ховалася режисерська інтенція примусити актора діяти “в межах маски”, личини, яка у Л. Курбаса є виявом світогляду ірраціонального типу, творчої свободи, суголосності з поезикою експресіонізму, грою. Звернення до маски було логічним для мистецтва модернізму — “мистецтва символів, знаків”.³⁶ Навіть модерніст останньої хвилі Ігор Костецький творив свій театр масок.³⁷ Дійові особи української барокової драми кількісно регламентовані та передбачені — це алегорії, що зображалися не через гру, а за допомогою слова, костюма, аксесуарів.³⁸ Актор не використовував свої фізичні якості для створення образу, алегорії.

Алегоричні образи функціонували у різдвяних та великодніх містеріях, дидактичних мораліте, дія яких переривалася повчальними-сміховими інтермедіями. Вони не знижували загальний пафос вистави, були її органічною часткою та надавали п’єсі гумористичного забарвлення. Барокова драматична конструкція була досить

популярна в українській літературі. Згаданий уже Ігор Костецький свої три п'єси побудував за аналогічною схемою — дії плюс інтермедії.³⁹ У 1925 р. Л. Курбас, готуючи першотравневий карнавал, вважав за необхідне створити значну кількість інтермедій і залучити до цього дійства якомога більше людей.⁴⁰ Зближенню публіки і сцени служив і образ Блазня (“розумного” Арлекіна) у “Макбеті” (1924 р.) як інваріант інтермедії, що віддзеркалювала у сміховому й фарсовому — велике узагальнення Курбаса, котрий творив на “грані двох цілком різних світовідчужань”⁴¹ — ренесансного (“аполонівського”) та барокового (“діонісійського”).

Погляд Курбаса на мистецтво як на релігійний акт, а на театр як на храм⁴² також зближує його з митцями бароко.

У “Молодому театрі” молодий Л. Курбас поставив містерію-традицію “Різдяний вертеп”, містерії-попередження “Шевченкова вистава” (до якої увійшли “Іван Гус”, “Великий льох”, “Москалева криниця”) та легендарні “Гайдамаки”, а також містерію пристрастей “Джиммі Хігінс”; а в 1929—1933 рр. у “Березолі” — містерії-прозріння, містерії-метафори “Народний Малахій”, “Маклена Граса”. Останньою нереалізованою ідеєю Л. Курбаса на свободі була ідея вистави-містерії “Король Лір” у Московському камерному єврейському театрі зі славетним С. Міхоелсом у головній ролі.

Для бароково-романтичних епох характерним є синтез мистецтва. За теорією “тотального театру” (“Gesamtkunstwerk”) Р. Вагнера (1850 р.) вистава трактувалася як поєднання музики, літератури, живопису, пластики, скульптури тощо. Подібне явище простежується в українській бароковій драмі, де домінує сакральне слово — алегорія, що поступово доповнюється жестом, мімікою, танцем, співом.

Звісно, знакові системи різних мистецтв (бо маємо справу не так із самими мистецтвами, як із їх знаковими системами, особливо в літературі й театрі) у тексті функціонують аж ніяк не на паритетних засадах. “Синтез того, що німці називали б Gesamtkunstwerk”,⁴³ яскраво простежу-

ється у режисурі Л. Курбаса, котрий вважав це “стилем свого часу, основою його форм”,⁴⁴ а мистецтво єдиним і нерозривно органічним.⁴⁵

Так, ритм у мистецтві модернізму, зокрема експресіонізму, функціонує як структуротворча одиниця тексту. Л. Курбас був обізнаний із ритмічною системою Дельсарта — Жака Далькроза, яка передбачала гармонію в синтезі слова, звуку, руху.

Великі формотворчі повноваження надавалися ритмові і в українському бароковому театрі, що й дозволяло виставі зі статичним сюжетом і нерозвиненістю перевтілення бути динамічною.⁴⁶ Ритм вистави створюється ще й механізацією сцени, що культивувалося з часів бароко для підкреслення безмежності та незбагненності світу. Л. Курбас, як і більшість театральних експериментаторів початку ХХ ст., на певному етапі своєї творчості захоплювався машинерією, що відбилося на постановках “Газу”, “Джиммі Хігінса”, “Диктатури”, “Народження велетня”.

Розглядаючи український літературний експресіонізм, який не утвердився як самостійне стильове явище, не випадає обходити увагою експресіоністичний театр Леся Курбаса, театр, що формував “модерну українську інтелігенцію”.⁴⁷

Все вказує на те, що Л. Курбас, для якого рідною була німецька інтелектуально-мистецька стихія “включно з тогочасним німецьким експресіонізмом”,⁴⁸ послідовно витворював український варіант цього стилю. Посередництво Л. Курбаса в ознайомленні українських мистецьких кіл із новим художнім методом відбулося як через вплив його непересічної та всебічно обдарованої індивідуальності (індивідуальні контакти), так і через його теоретично-публіцистичну, перекладацьку, театротворчу діяльність.

Молодий театр нової доби, який був “зворотом прямо до Європи і прямо до себе”⁴⁹ уже 1917 р., коли ще не зазвучали “Сонячні кларнети” П. Тичини, не були створені “Сині епюди” М. Хвильового, а М. Куліш не дебютував навіть своїми “97” у стилі І. Карпенка-Карого,⁵⁰ став взірцем української експресіоністської поезики.

Примітки

¹ Фізер І. Редуктивна модель “Історії української літератури” Дмитра Чижевського. // III Міжнародний з'їзд українців. Літературознавство. — К., 1996. — С. 11—13.

² Агєєва В. Проза М. Хвильового і літературний експресіонізм початку ХХ століття. // Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX—XX ст.) — К., 1997. — С. 181.

³ *Леся Курбас*. Березіль. Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 340.

⁴ Там само.

⁵ Wölfflin H. Renaissance und Barok. — München, 1888.

⁶ Рассел Б. Історія західної філософії. — К., 1995. — С. 632.

⁷ Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. — 1872.

⁸ Еко У. Поетика твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. — С. 411.

⁹ Цит. за Зубрицька М. Дискурс обмеженої і необмеженої інтерпретації. Дискусія навколо роману У. Еко “Маятник Фуко” // Еко У. Маятник Фуко. — Львів, 1998. — С. 633.

¹⁰ Шерех Ю. Леся Курбас і Харків. // Сучасність, 1993, № 12. — С. 51.

¹¹ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр. // Твори. — К., 1989. — С. 336.

¹² *Леся Курбас*. Березіль. — С. 37.

¹³ Там само. — С. 45.

¹⁴ Там само. — С. 35.

¹⁵ Станіславський М. Остання робота Курбаса. // Леся Курбас. Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 285.

¹⁶ Сулима М. Українська шкільна або ж барокова драма XVII—XVIII ст. і драма перших років революції. // Про-

- блеми літературознавства і художнього перекладу.— Львів, 1997.— С. 157.
- ¹⁷ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.— К., 1997.— С. 320.
- ¹⁸ Там само.— С. 45.
- ¹⁹ Лесь Курбас. Березіль.— С. 210.
- ²⁰ Там само.— С. 37.
- ²¹ Там само.— С. 340.
- ²² Там само.— С. 40.
- ²³ Бердяев Н. Самопознание.— М., 1990.— С. 48.
- ²⁴ Лесь Курбас. Березіль.— С. 208.
- ²⁵ Цит. за Корнієнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього.— К., 1998.— С. 114.
- ²⁶ Лесь Курбас. Березіль.— С. 41.
- ²⁷ Пави П. Словарь театра.— М., 1991.— С. 334.
- ²⁸ Софронова Л. Старинный украинский театр.— М., 1996.— С. 158.
- ²⁹ Сулима М. Українська шкільна або ж барокова драма.— С. 157.
- ³⁰ Софронова Л. Старинный украинский театр.— С. 220.
- ³¹ Корнієнко Н. Лесь Курбас.— С. 400.
- ³² Ф. Ніцше. Народження трагедії. // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.— С. 42.
- ³³ Див.: Сулима М. Вертеп у стилізованих шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку. // Проблеми літературознавства і художнього перекладу.— Львів, 1997.— С. 147.
- ³⁴ Корнієнко Н. Лесь Курбас.— С. 97.
- ³⁵ Лесь Курбас. Березіль.— С. 211.
- ³⁶ Павличко С. Дискурс модернізму...— С. 323.
- ³⁷ Там само.— С. 316.
- ³⁸ Софронова Л. Старинный украинский театр.— М., 1996.— С. 249.
- ³⁹ Павличко С. Дискурс модернізму...— С. 316.
- ⁴⁰ Лесь Курбас. Березіль.— С. 179.
- ⁴¹ Там само.— С. 87.
- ⁴² Там само.— С. 34.
- ⁴³ Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків.— С. 45.
- ⁴⁴ Курбас Л. Березіль.— С. 210.
- ⁴⁵ Там само.— С. 224.
- ⁴⁶ Софронова Л. Старинный украинский театр.— М., 1996.— С. 274.
- ⁴⁷ Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків.— С. 49.
- ⁴⁸ Там само.— С. 49.
- ⁴⁹ Там само.— С. 45.
- ⁵⁰ Там само.— С. 50.

RESUME

The author of the article claims that while researching Ukrainian expressionism in literature one cannot avoid drawing analogies with Les' Kurbas's innovation theatre in 1920th — 30th. The author analyses features of expressionistic poetics of Kurbas who created the Ukrainian variant of this style. The reader can observe parallels between literary-artistic processes of Ukrainian modernism and Ukrainian baroque, both representing irrational type of culture.