

IV. Діаспора

Віра ПРОСАЛОВА

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ МІЖВОЄННИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТ.

У статті розглядається проблема синтезу мистецтв у творчості таких українських письменників, як Є.Маланюк, Г. Мазуренко, Л. Мосендз, що працювали у міжвоєнний час за межами України. Звертається увага на перекодування засобів одного виду мистецтва іншим, наслідки взаємодії живопису, музики і літератури.

Ключові слова: художній синтез, перекодування знаків, живопис, музика, література.

Проблема *взаємодії/ синтезу* мистецтв не нова й осмислювалася як митцями, так і вченими: Р.Вагнером, В.Вансловим, Т.Еліотом, О.Блоком, М.Каганом, Б.Галєєвим, Г.Степановим, С.Махліною, З.Старковою та багатьма іншими. Перелік імен, звичайно, не претендує на вичерпність, адже в художній літературі давно виявилася тенденція до синтезу мистецтв. „Музика як виражальний вид прагне до зображальності, – підкреслював С.І. Урманов, – література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності, а живопис і скульптура, оминаючи зображальність, пориваються до чистої виражальності на зразок музики або до філософської глибини...” [1, с. 55].

В українському літературознавстві проблему синтезу мистецтв розробляли А.Волков, М.Ігнатенко, О.Рисак, О.Астаф'єв, Д.Наливайко, І.Жодані, Ю.Джугастрянська та інші вчені. О.Астаф'єв, зокрема, відзначав тісний зв'язок лірики поетів української еміграції та музики: „Сугестія – органічний елемент лірики українського зарубіжжя, не менш важливий, ніж символ. Вона ключ до опосередкованої експресії, метафізики навіювання, музичної магії” [2, с. 55]. На думку вченого, засвоєння елементів музики відбувається різними шляхами: запозичення музичної термінології, опису концертів, інкрустації твору елементами народної пісні, звуконаслідування, внутрішнього римування тощо.

І.Жодані [3] простежує інтермедіальність, тобто перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу, у творчості Емми Андіївської та Віри Вовк – митців, що ввійшли в українську літературу в повоєнний час, тобто пізніше, ніж емігранти другої хвилі. У творчості письменників, що працювали в міжвоєнні десятиліття за межами України, ця проблема не знайшла ще належного висвітлення.

Мета цієї статті – простежити, як в українській літературі зазначеного періоду виявилися елементи інших видів мистецтва, зокрема живопису та музики; з'ясувати, як засвоєні з інших видів мистецтва елементи позначилися на формі художніх творів, яку функцію виконували в тексті. Коло спостережень обмежимо творчістю Є.Маланюка, Г.Мазуренко та Л.Мосендза у зв'язку зі значним обсягом досліджуваного матеріалу.

Засвоєння засобів інших видів мистецтва було органічним для тих українських письменників, котрі пробували свої сили у живописі (В.Хмелюк, Г.Мазуренко, О.Ольжич, Наталена Королева), скульптурі (О.Лятуринська, Г.Мазуренко), музиці, театрі (Наталена Королева, що вчилася у самого М.Лисенка, М.Чирський), танці (О.Теліга). Звернення до засобів інших видів мистецтва дозволяло повніше себе реалізувати, яскравіше виявити своє авторське *Я*, експериментувати і розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова.

Василь Хмелюк, наприклад, малював і пензлем, і словом: „Червоних яблук повний кош / І виноградних ягід згряя... / І кілька слів зів'ялих рож / У сонці синьому згоряє” [4]. Цей вірш нагадує натюрморт, намальований словом, настроєвий, сповнений яскравих барв, радості життя і водночас смутку згасання. Невипадково В.Хмелюка, що найповніше реалізував себе у Парижі як художник, вважали „вродженим колористом”. У його колекції картин, до речі, чимало натюрмортів.

Г.Мазуренко, що теж, як і В.Хмелюк, навчалася у Празі (Чехословаччина) живопису, графіці, скульптурі, не відразу визначилася зі своїми смаками. „Чи можна так малювати, щоб не було контуру? – запитала вона проф. Лісовського.

Виявилось, що це в графіці неможливо, і вона покинула її за це, перейшла до акварелі, про яку навіть видала свою першу збірку віршів. В них вона теж шукала недомовлене, без плям і твердих контурів” [5, с. 24]. Власне, вже назвою своєї першої збірки – „Акварелі” – Г.Мазуренко зізнавалася у своєму захопленні малярством, у прагненні максимального виявлення свого *Я*: у пошуках адекватного вираження душевних станів, вербального відтворення вражень від навколишнього світу. Жанр акварелі, до якого вдавався ще М.Коцюбинський, відзначався відтворенням візуальних вражень, пластично-зорових образів, багатогамної гамою кольорів.

Г.Мазуренко в „Акварелях” намагалася зафіксувати хвилинні настрої, їх перебіг, боротьбу. Діапазон переданих нею відчуттів значний: від ідилічних – до драматично-трагічних, зумовлених емігрантськими буднями, втратою рідної землі, життєвою невлаштованістю, родинними негараздами. Як художник вона передавала своє бачення світу, його неповторну красу: „Водограю біле тіло / По камінню б’є в долини” [5, с. 46]. Підзаголовком „настрої” підкреслювалося, що найважливішими для неї були емоційні стани, почуття, вираженню яких підпорядковувалися розрізнені, на перший погляд, деталі навколишнього світу, тому в неї особливої ваги набуває символіка кольорів, що відзначалися амбівалентністю. Йдеться про неоднозначність рецепції синього, білого, чорного кольорів: їх сприйняття залежало не лише від автора, а й реципієнта, який мусив віднайти з-поміж інших найбільш відповідне для зображеної ситуації значення. Синій колір („сині тіні”, „сині сни”, „синє літо”) як наскрізний у збірці „Акварелі” створює враження даліни, очікування чогось кращого, викликає асоціації з Україною: „За днем потягне ніч, / Розпатлана, байдужа. / Душе моя недужа, / Спочинь. Покинь. / Тебе знова пригорне / Утома. Час. Засни. / Голублять сині сни...” [5, с. 44]; „Чи ти прийдеш, синє, синє літо? / І чи будуть вії зір мигтати, / Як колись у мавки / Золотисті очка...?” [5, с. 45]. Живописна образність підкріплюється звуковою інструментовкою вірша. Чорний колір у поетеси, навпаки, служить передачі пригніченого стану ліричної героїні, викликаного безнадією, самотністю: „**Чорний**, як ночі, / Вітер регоче, / Сунеться

сум” [5, с. 44]. Парономастичною конструкцією посилюються трагічні передчуття героїні.

Г.Мазуренко як професійний художник передавала враження від мистецьких полотен („Перед картиною Рериха”), сам процес творення у пориві натхнення („Тигриця й скульптор”), образно характеризувала специфіку живопису: „І мова барв для вуха неприступна...” [5, с. 149]. Живопис сприймається, звичайно, не слухом, а зором, проте авторка висловила цю думку як митець, що вміє читати „мову барв” і щедро послуговується нею. Якщо йдеться про відтворення живопису засобами літератури, то маються на увазі насамперед „живописна образність, так званий живопис словом: словесна конструкція, багата елементами світлотіні, кольору та предметами, а також вловлювана очима композиція всіх цих елементів” [3, с. 25].

Трансплантація в художню літературу елементів зображальних видів мистецтва відбувається, як правило, шляхом словесного відтворення візуальних вражень, композиції картини, форми споруди тощо. Притаманна Юрію Клену інтенція відгукуватися на інші твори мистецтва, зокрема невербальні, реалізувалася у вірші „Софія”, що виник під впливом повідомлення про те, що „проекується знести храм св. Софії в Києві”. Поет передає свої враження, викликані цією інформацією, підкреслює реальну загрозу винищення архітектурних пам’яток у „добу нечисту”. Символічного значення набувають у творі кольори (білий, чорний, золотавий), образ лілії („О ліліє струнка в намисті рос, / Яку плекала мудрість Ярослава!”), що асоціюється зі світлом, чистотою, невинністю, милосердям. Висловлювання Є.Маланюка („Гайни тисячоліття – в Софії стрункій, / Що поблідла, але ще ясніше, ще вище / Вироста, як молитва, в блакить”) озивається у вірші Юрія Клена „Софія”, проступає крізь його канву, майже дослівно повторюючись і увиразнюючись алітерацією на *р*, *з*, *с*:

Хрестом прорізавши завісу диму,
В красі, яку ніщо не сокрушить,
Свята Софія, ясна й незрушима,
Росте легендою в блакить

[6, с. 78].

Артикульована Юрієм Кленом та Є.Маланюком одна і та ж думка про те, що

Софія як Премудрість Божа не може загинути, знаходила подібне втілення. Ситуація, коли „всі слова уже були чиймись” (Л.Костенко), не нова, адже творчий акт приводить у дію глибини пам’яті, здійснюється вже прокладеним шляхом, видобуваючи вже звідкись знане.

Перекодування елементів одного виду мистецтва в інший нерідко призводить до несподіваного ефекту. О.Ольжич у вірші „Муки св. Катерини”, наприклад, оживлює фреску на стінах храму: „Як зв’язали Діву Катерину / Посіпаки в храмі на стіні, / Рвали біле тіло, щохвилину, / Припікали рани на огні” [7, с. 99]. Статичне зображення набуває динамічного характеру, постаючи крізь призму суб’єктивного сприйняття, що, однак, не претендує на вичерпність рецепції, а виявляється лише одним із можливих прочитань.

Засвоєння елементів інших видів мистецтва здійснюється не лише ліричними, а й епічними текстами. Так, новела Л.Мосендза „Лист” містить вербальний опис вражень від художнього полотна „Дівчина Золотого Заходу”, тобто такого тексту, який належить до іншої семіотичної системи і тому потребує для свого декодування особливого шифру. Як відомо, художня картина відзначається статикою, передаючи один момент життя. „Транспонування” візуальних елементів у вербальний текст супроводжується їх динамічним осмисленням, тому „вербальна” картина суттєво відрізняється від живописної, виконаної фарбами і сприйнятої зором. При цьому багато значить кольорова символіка (золотий, синій, сірий). У контексті аналізованого вербального твору антиномічного характеру набувають кольори *золотий – сірий* тому, що „дівчина Золотого Заходу” виявляється звичайною панночкою сірого Сходу.

У літературному тексті передається образний смисл кольору, колориту, форми, те враження, що справили вони, наприклад, на героя. Мінливість сприйняття картини в новелі Л.Мосендза очевидна. Графічні стилістичні засоби (у цьому випадку велика літера) посилюють ефект ілюзорності першого враження. Амбівалентність висунутих адресантом аргументів виявляється у тому, що автор листа спочатку стверджує, що нібито не знає адресатки, а потім називає її жінкою Сходу. Алогізм очевидний, проте так і лишається не

проясненим, змушуючи надбудовувати текст, домислювати відтворену ситуацію, адже позатекстові чинники, які викликали появу „Листа”, відновити тепер непросто.

Новела „Лист”, побудована на металітературному мотиві листа, виникла, очевидно, під впливом трагічного розриву автора з Ольгою Русовою, онукою Софії Русової, яка віддала перевагу Миколі Базилевському. Події особистого життя „біографічного” автора (за М.Бахтінім) позначилися на ставленні до адресатки. Неназваний адресат у новелі – пані, адресант – митець, котрий намагається пояснити їй, що вона аж ніяк не причетна до появи його твору. Заперечуючи їй, герой висуває низку аргументів. Їх суб’єктивність очевидна, адже нерідко сам автор-творець дивується тому, як сприймають його твір, які ідеї сучасники віднаходять у ньому. Зізнання героя в тому, що він перебував під впливом картини – визнання міжтекстового зв’язку, при якому картина постає текстом. Зображене невідомим художником не описується, а подається через сприймання героя, котрий бачить її саме такою, а не іншою. У процесі творення, очевидно, спрацьовував механізм зчеплення асоціацій, відбувалося їх нашаровування, тому інтерпретація героя – одна із версій, вірогідність якої проблематична.

Між зображальними і незображальними мовами мистецтва немає неперехідної межі: „принципи побудови образних знаків, специфічні для однієї і для іншої, виявляються досить гнучкими, здатними модифікуватися, йти одна одній назустріч і навіть вступати в прямий контакт, об’єднуючи свої зусилля для створення складних, синтетичних художніх структур” [8, с. 297]. Введення елементів інших видів мистецтва – зображальних чи незображальних (за класифікацією М.Кагана) – призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів. „Озвучення” слухових асоціацій, що виникли внаслідок сприймання музичних творів, здійснюється у літературних текстах вербальними засобами, відтворюється, по суті, за допомогою іншого художнього коду. Так, вірш Є.Маланюка „Одна пісня” будується за принципом синонімічного

висловлювання про першоджерело, яким виявилася улюблена пісня поета „В кінці греблі шумлять верби...”. Образний світ народної пісні озивається в душі поета-вигнанця, нагадуючи про „небес нестриманую повінь”, „блакитну широчінь”, тобто про атрибути рідного краю. Авторське висловлювання посилює виразність прототексту, підносить його як джерело щемких спогадів. На основі „чужого” Є.Маланюк створює, отже, свій текст, що суб’єктивно відтворює попередній, трансформує його.

Пісня „В кінці греблі шумлять верби...” озивалася в багатьох творах Є.Маланюка і щоразу з новими відтінками. Порівняймо, наприклад: „І тільки сниться простір і блакить / І – „в кінці греблі” – чуєш? – „шумлять верби”” („Дві елегії”); „І, поки варили чумацький куліш / І співали, як верби шумлять в кінці греблі” („Чебрець”). У першому випадку акцентувалося пригадування дорогих серцю слів, у наступному – того, що було колись пережито в рідному краї і що тепер нагадав чебрець. У „Двох елегіях” слова з пісні супроводжувалися „метатекстовим оператором” (А.Вежбицька), який виконував апелятивну і фатичну функції, надаючи цитаті розширеного значення. Розходження наведених рядків (дослівне цитування чи довільне) посилювало семантичні відмінності цитованих текстів.

В асоціативному полі Є.Маланюка виявляється чимало композиторів, диригентів: Людвіга ван Бетховена („Сама доба – глухий Бетховен...”), Ференца Ліста („безкрайня рапсодія Ліста”), Едварда Гріга („дзвенить Гріг”), Федеріка Шопена. Імена цих композиторів були знаками тих життєвих ситуацій чи музичних творів, які автор намагався актуалізувати у свідомості читача. Так, Людвіг ван Бетховен, уже втративши слух, створив свої найбільш монументальні твори, що відбили дух доби і талант майстра. Отже, саме це намагається нагадати Є.Маланюк, порівнюючи свою dobu з великими майстрами: Бетховеном, Гомером.

„Поет, – як стверджував Т.Еліот, – має бути, як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію і гармонію” [10, с. 100]. Є.Маланюк передавав враження, навіяні музикою, а завдяки їм і ритм

свого неспокійного часу, що змусив його стати Одиссеєм, який не може пристати до рідної Ітаки: „Над обрієм глухий Бетховен / Жадобу, захват, скрегіт, жах – / Сполучує в єдиний помах / І буря звуків двиготить, / Вогонь скресаючи на зломах / Нещадних хвиль...” [9, с.]. „Буря звуків”, викликана рухом диригента, знаходить у вірші реалізацію не лише на семантичному, а й фонічному рівнях.

Є.Маланюк вдавався до музичної термінології, підкреслюючи художню специфіку своїх творів: „Балтійська сюїта”, „Місячна соната”, „П’ята симфонія”, „Ганзейська рапсодія” тощо. „Місячна соната”, як і належить жанру, складається з трьох композиційно виділених частин, яким передують розвиток одного з мотивів, пов’язаного із закінченням дня:

День продзвенів жагучим злотом сонця,
День пролунав п’янким блакитним вітром...

[9, с. 185].

Як і в сонаті, цей мотив зіставляється і протиставляється настрою людей, які відчули, як „радість несподівано зросла, мов крила за плечима”, проте виявилася передчасною, бо зустріч була для героїв першою і водночас останньою. Заклучна частина вірша набуває несподівано-бурхливої тональності, зумовленої змінами в природі, що позначаються і на душевному стані людей: „І от між хмар розірваних, що мчались, / Немов табун сполоханий в степу, – / Вона – Іштар, скажена від жаги, / Примкнувши з болем золоті повіки, / Крізь рев природи – мовчазна від мук – / Баладу згуби дико танцювала!” [9, с. 187]. Ознаки сонати як жанру камерної інструментальної музики, що поєднує і розвиває дві теми, які впродовж твору змінюють тональність, реалізуються у вірші вербальними засобами, проте музика здебільшого апелює до несвідомого, навіює певний настрій, лірика ж відтворює настроєву картину, передає враження від танцю Іштар, яку у Вавилоні вважали богинею кохання.

Аналіз засвоєння художніх засобів інших видів мистецтва літературою буде неповним без урахування такого цікавого явища, як синестезія, що дозволяла одночасно активізувати різні органи чуття: слуху, зору, дотику, смаку та інші. Вона виникає на основі міжчуттєвих переносів: слухових асоціацій, наприклад,

на кольоро-візуальні (у Є.Маланюка – „*синьоокий*, стрибожий вітер”, „те ж безлюбє і *чорне* серце”, „*чорний* гнів”, „помсти й гніву *пурпуровий* ангел”, „пурпурова мушля лона”); зорових – на слухові тощо. Ці типи синестезії найбільш поширені, хоч зустрічаються й інші: дотикові, смакові (в Є.Маланюка – „солоня безмежність вітрів”), нюхові тощо. Синестезія як своєрідна „асоціація ідей” передає особливості авторського світосприйняття, активізує естетичний досвід читача, змушуючи його налаштовуватися на певний спосіб сприймання прочитаного. Перспективним напрямком дослідження синтезу музики і лірики лишаються такі аспекти їх взаємозумовленості, як ритм і сугестія, що потребують спеціального зіставлення.

І Є.Маланюк, і Г. Мазуренко малювали словом, вдаючись до одних і тих же кольорів: чорного, білого, синього. Особливо частотними у їх ліриці були лексеми на позначення чорного, що передає трагічні передчуття, невдоволення торжеством демонічних сил на землі. Викладені у статті спостереження не претендують ні на повноту охоплення емпіричного матеріалу, ні на жорстку систематику: вони лише підтверджують доцільність подібних зіставлень, що дозволять виявити загальні закономірності засвоєння елементів живопису та музики літераторами.

Література

1. *Урманов С.И.* Семиотика. Искусство как язык: Учебное пособие. – Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. – 97 с.
2. *Астаф'єв О.* Художні системи українського зарубіжжя. – К., 2000. – 52 с.
3. *Жодані І.* Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсемиотики. – К.: ВДК „Університет „Україна”, 2007. – 116 с.
4. *Хмелюк В.* Вірші // Хроніка – 2000. – 1999. – Вип. 29-30. – С. 309-313.
5. *Мазуренко Г.* Вибране. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с.
6. *Клен Ю.* Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.
7. *Ольжич О.* Незнаному Воякові. – К.: Фондація ім. О.Ольжича, 1994. – 432 с.
8. *Каган М.С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
9. *Маланюк Є.* Невичерпальність: Поезії, статті / Упоряд., передм. та приміт. Л.Куценка. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
10. *Еліот Т.* Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. –

Вера Просалова

*ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ В
УКРАИНСКОЙ ЭМИГРАЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
МЕЖВОЕННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX В.*

В статье рассматривается проблема синтеза искусств в творчестве таких украинских писателей, как Е. Маланиук, Г. Мазуренко, Л. Мосендз, которые работали в межвоенный период за пределами Украины. Особое внимание уделяется перекодированию средств одного вида искусства другим, последствиям взаимодействия живописи, музыки и литературы.

Ключевые слова: художественный синтез, перекодирование знаков, живопись, музыка, литература.

Vira Prosalova

*THE ARTISTIC SYNTHESIS IN THE UKRAINIAN EMIGRATORY INTERWAR
LITERATURE OF THE XX CENTURY*

The article focuses on the issue of the artistic synthesis in the works of such Ukrainian writers as E. Malaniuk, G. Mazurenko, L. Mosendz who were working abroad during the interwar period. Conversion of means of one type of art by the other is illustrated in the paper. The consequences of interaction between painting, music and literature are also widely covered.

Key words: the artistic synthesis, conversion of signs, painting, music, literature.

Оксана СЕМАК

**ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК КОНФЛІКТУ Й ЖАНРУ У ДРАМАТУРГІЇ ДІАСПОРИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ**

*(на матеріалі творів Олега Лугового, Семена Ковбеля, Василя Бабієнка,
Миколи Ковшуна, Людмили Коваленко)*

У статті досліджується взаємозв'язок конфлікту і жанру у драматичних творах Олега Лугового, Семена Ковбеля, Василя Бабієнка, Миколи Ковшуна та Людмили Коваленко. Проаналізовані в такому літературознавчому руслі п'єси дають підстави говорити про зумовленість конфлікту і розмаїття жанрових форм драматургії діаспори першої половини XX століття.