

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Кобзей Н. В.

ВСТУП

Визначальними рисами розвитку художньої культури першої половини ХХ століття є тенденції синтезу та взаємодії прийомів, засобів і методів різних видів мистецтв у межах одного художнього твору. Іноді досить складно провести чітку межу між зображальним мистецтвом і виражальним, а на сторінках літературних творів з'являються «музичні», «живописні», чи «скульптурні» вкраплення. Все це вказує на своєрідну «розгерметизацію» (за В. А. Просаловою) художньої літератури, яка, за словами дослідниці, «не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо»¹. Художник слова отримує змогу ширше оприяти свою індивідуальну картину світу і реалізувати творчі задуми та експерименти.

Літературознавчі дослідження на початку нового століття спрямували свою увагу на виявлення синтезу та інтеграції різних видів мистецтв у художніх творах – інтермедіальність. Відомо, що проблема міжмистецьких зв'язків цікавила багатьох митців та мислителів ще з давніх часів. Відблиски сучасної теорії інтермедіальності можна віднайти у працях Аристотеля. Про «мистецтво в мистецтві» говорив І. Франко, Ю. Лотман вбачав «текст у тексті», плідно працювали в цьому руслі В. Ванслов, Т. Еліот, Т. Адорно. Серед сучасних вітчизняних дослідників варто виділити В. Альфонсову, Л. Генералюк, В. Просалову, Н. Дмитренка, О. Мацяк, О. Рисак та багатьох інших.

Незважаючи на те, що початок інтермедіальних досліджень датується ще кінцем минулого століття (поняття інтермедіальності ввів О. Ханзен-Льове у 1983 р. на позначення поняття взаємодії в межах однієї семіотичної системи), ця тема й досі залишається

¹ Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонУ, 2014. С. 14–15.

порівняно новою і багатоперспективною, а отже, актуальною для дослідження будь-якого літературознавця і для характеристики будь-якої літературної постаті. У цьому разі йтимеся про В. Винниченка, якого, за словами Г. Костюка, ми «не знаємо. Він і досі не досліджений у всій своїй суперечливій складності й глибині. Багатюці, притаманні тільки йому художні відкриття, досягнення і засоби зовсім не вивчені й незнані не тільки для широких читачів, але й для фахових істориків літератури»². Актуальним це твердження залишається і нині, хоч з того часу пройшло вже майже чотири десятки років. Постать Винниченка багатогранна і загадкова, а поле для її вивчення широке й багатообіцяюче. Повністю погоджуємося з твердженням, що «взаємозближенню мистецтв сприяє праця митців, які успішно реалізують себе в різних сферах діяльності, виявляючи, різноплановість свого обдарування»³. Винниченко ж проявляв талант в усьому, до чого брався. У передмові до першого тому «Щоденника» знаходимо влучну характеристику творчої манери автора: «Бачимо: лагідний тон, тонкий ліризм, ритмічно-музикальну основу розповіді, і свіжі, оригінальні метафори..., динаміку і скульптурну виразність образу та багатство яскравих фарб. Не випадково багато подібних уступів з усіх записників Винниченка, як ми вже згадували, було перенесено в різні його оповідання, романи, драми»⁴. Тому й не дивно, що в його творах часом присутні «елементи», притаманні суміжним із літературою видам мистецтва: живопису, скульптурі, музиці, тощо.

1. «Живописні вкраплення» в художніх творах Володимира Винниченка

Захопившись живописом, Володимир Винниченко констатує: «Сиджу стомлений. Знайшов собі нову біду – малювання. Простоюю з квачиками й палітрою перед якоюсь своєю нікчемною мазаниною годин по п'ять-шість і не можу одірватись. І тут пристрасть, захоплення до цілковитого безрозсудства. Кілька разів уже рішав викинути фарби й квачики, але ставало шкода. Сила

² Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: дослідження, критика, полеміка. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук; Комісія для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. С27.

³ Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк: ДонНУ, 2014. С. 14–15.

⁴ Винниченко В. Щоденник. Т. 1: 1911–1920. Едмонтон; Нью-Йорк: КІУС, УВАН. 1980. С. 9.

повинна бути не в тому, щоб могли правувати собою, не брати їх, коли вони лежать перед тобою. Мудра думка, але... її треба вибороти в собі. Щоб вона була дієвою»⁵. На жаль, його пейзажами, натюрмортами і портретами милувалася переважно європейська публіка, в рідній же Україні ще й досі ця частина творчої спадщини письменника (а це майже сто картин!) практично невідома. Для неї характерне надзвичайне багатство фарб, усі полотна ніби просякнуті світлом. Складається враження, що вони – прозорі. Фарби червоні і жовті з безліччю відтінків і тонів. Вони оживляють картини, примушують ще довше затримувати на них погляд.

Бути таким, як у малярстві, Винниченко-письменник не міг. Його літературні фарби позбавлені «сонця» (далася в знаки натуралістична манера письма). Однак «живописні вкраплення» в художніх творах видовищні і виразні.

Низка Винниченкових оповідань і романів відкриває перед нами багатогранну плеяду молодих художників-початківців, які, захопившись прогресивними світовими віяннями, прагнуть реорганізувати традиційні підходи до зображальних можливостей у мистецтві. Йдеться, зокрема, про постановку на тематичному рівні важливих проблем соціального, морального, духовного, естетико-мистецтвознавчого характеру. Невипадково стверджував І. Франко, що «ані в природі, ані в житті нема нічого випадкового, що все має свої причини, усе варте уваги, дослідження й оцінки»⁶.

У своєму знаковому творі «Спостереження непрофесіонала» В. Винниченко наголошував, що ніколи ніякий митець не був «вільний» за своєю природою, завжди за ним проглядалася тінь переможця, який творив життя, керував життям і вказував іншим, як жити. Однак, на думку письменника, знаходилися й такі генії, які не хотіли коритися, а все своє життя покладали на бунт і реформацію чи то підвалин суспільних, чи етичних, чи естетичних. Такий підхід до постановки мистецьких питань дає підстави говорити про вагомий вплив Е. Золя на творчість українського письменника. Ціла низка висловлених В. Винниченком ідей перегукується зі змістовим наповненням статей французького натураліста, присвячених художникам, зокрема «Журі», «Наш живопис сьогодні». Увесь тогочасний офіційний малярський бомонд Е. Золя порівнює з

⁵ Винниченко В. Щоденник. Т. 1: 1911–1920. Едмонтон; Нью-Йорк: КІУС, УВАН. 1980. С 211.

⁶ Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 28. Київ : Наукова думка, 1986. С. 181.

великою «кухнею», в якій кожна «страва» готується з урахуванням глядацьких смаків, із турботливим піклуванням про ніжні «шлунки» реципієнтів. Критик наголошує, що, «оглянувши Салон зверху до низу, вздовж і впоперек, ви не побачите жодної картини, яка би вас вразила, привернула би вашу увагу. Мистецтво тут старанно відшліфоване і прилизане, воно набрало вигляду добropорядного буржуа в домашніх пантофлях і білій сорочці⁷». Однак «мистецькій кухні» нелегко було досягти такої ідилії, оскільки часто з'являлися автори, які своїми творами порушували ілюзорну гармонію. Отже, «для того, щоби порядок був бездоганим, викинули за двері реалістів, – їм було кинуте докір, що вони не миють руки. Салон же будуть відвідувати великосвітські дами в багатих туалетах, а тому тут має панувати ідеальна чистота, все має блистити так, щоб перед картинами, як перед дзеркалом, можна було поправити зачіску»⁸. І все ж багатогранна плеяда молодих художників-початківців, захопившись прогресивними світовими віяннями, прагнула реорганізувати традиційні підходи до зображальних можливостей в мистецтві. Йдеться, зокрема, про постановку на тематичному рівні важливих проблем соціального, морального, духовного, естетико-мистецтвознавчого характеру. Не випадково стверджував І. Франко, що «ані в природі, ані в житті нема нічого випадкового, що все має свої причини, усе варте уваги, дослідження й оцінки»⁹.

Однак нова генерація митців-художників, оголосивши громадськості про свій рішучий розрив із традицією, будучи нервово напруженим, «оголеним нервом», показала світові тільки чіткий статичний образ. Різкий, кричущий, але безмовний. У літературному творі статичних образів не існує, вони оживають, відчувають, думають, беруть безпосередню участь у розгортанні динамічного сюжету. В оповіданні «Олаф Стефенсон» В. Винниченко вдало зобразив ситуацію нервового несприйняття новими митцями так званої «буржуазної естетики», що панує в тогочасному малярстві: «Що ж малювать? Що? Звичайно, те, що відповідає настроям, бажанням, світоглядіві пана моменту – череватого буржуа з золотою кишенею. Давайте йому таке, що не шкодить його шлункові, давайте йому те, що може перетравить його затоплена салом думка, полоскочить його притуплені нерви жирного черв'яка!

⁷ Золя Е. Собрание сочинений: в 26 т. Т. 24. Москва, 1966. С. 166.

⁸ Ibid. С. 166.

⁹ Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 28. Київ : Наукова думка, 1986. С. 181.

Буржуа має сентиментальну душу, – давайте йому квіточок, садочків, пейзажиків з телятками. Буржуа любить амурчика, – давайте йому голого жіночого тіла, побільше голих жінок, побільше. І всяких, всяких. Він любить різноманітність: товстеньких, худеньких, зелених, рожевих, синіх, яких хочете. Буржуа має честолюбіє, він хоче безсмертя, – і всі салони повні портретів. Квіточки, пейзажики, голі жінки і портрети. Ось все, що можна найти на всіх виставках, всіх, так званих культурних, центрів. І ці нещасні льокаї череватого дегенерата ще сміють кричати про якусь там незалежність, про шукання нових шляхів в мистецтві, про нові горизонти, про правду й істину! Мерзотники!»¹⁰.

Головний герой роману «Творчість» Е. Золя – невтомний трудівник, який захоплює працює над своїм шедевром і живе мрією про перемогу на виставці в Салоні. І хоч обирає тему, яка імпонує сильним світу цього (малює прекрасне оголене тіло жінки), картина викликає в загалу осуд і сміх. Публіку шокують надто яскраві фарби, надто крикливий сюжет і зовсім якась незвична, дивна техніка: «Його картина була схожа на вибух в старому чані для варки асфальту, з якого виплюснулася брудна жижа традицій, а назустріч їй увірвалося сонце, і стіни Салону сміялися цього весняного ранку! Світла тональність картини, ця синь, над якою так знушалася публіка, сяjala та іскрилася, виділяючись серед інших полотен. Чи не настав, нарешті, довгожданий світанок, народжуючи день нового мистецтва?»¹¹.

Нам видається, що метафора Е. Золя про народження нового дня мистецтва – це прозорий натяк на картину Моне «Враження. Схід сонця», яка дала назву цілому напрямку і народила новий день у малярстві – імпресіонізм. Французькому письменнику імпонувала імпресіоністична творчість, споріднена з натуралізмом спільною для двох напрямів естетичною революційністю, реформаторським духом та тенденцією до фактографізму, який у натуралістів оприявнювався через правдоподібне відтворення дійсності, а в імпресіоністів – через не менш детальну і точну фіксацію вражень від дійсності. Як відомо, Еміль Золя особисто товаришував із художниками-імпресіоністами, зокрема з Полем Сезаном, дружбу з яким він описав у романі «Творчість».

¹⁰ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 628.

¹¹ Золя Е. Собрание сочинений : в 26 т. Т. 11. Москва, 1966. С. 157.

Щодо Володимира Винниченка, то він теж, безумовно, симпатизував імпресіоністичній манері письма, оскільки на власному малярському досвіді відчув її «красу» та «силу» (про що свідчать його акварельні малюнки). Серед знайомих В. Винниченка було багато художників-імпресіоністів, а сам письменник, як зазначає Г. Костюк, «обкладається книжками з теорії та історії мистецтва, освоює техніку пензля і фарби, стає постійним відвідувачем мистецьких виставок салонів Відня, Берліну та Парижа і систематично малює. І для нього це вже не розвага, не відпряження після тяжкої праці над тим чи тим літературним твором, а вияв внутрішньої потреби»¹². Тому не дивно, що образ художника часто зустрічається в белетристиці й драматургії письменника. Скажімо, в оповіданні «Олаф Стефензон» В. Винниченко створює образ художника-експериментатора Вальдберга, який наштовхується на потужну хвилю несприйняття з боку колег по мистецькому «цеху»: «Вальдберг – це геній, якого не зрозуміли...З його картин сміються, глузують, їх не приймають на виставки, не купують. Нехай! Так і треба, так і слід, це і є показчик, що його мистецтво не до смаку сучасному громадянству, що воно не розуміє Вальдберга; а через те уже одне – його ідея, його нове мистецтво є воістину нове, воістину чуже розбещеній, переверненій, виродженій техніці господаря сучасного мистецтва – буржуа! А-а, буржуа плюється, коли бачить щось, що його непокоїть, що примушує мислити, почувати? Він звик, щоб його тільки по череву погладжували, п'яти йому лоскотали віршиками, щоб бавили йому ніжний зір тихими линиями фарбочками? Ну, нехай вибачить, Вальдберг не продав і не продасть себе в льокаї панського черева! Цього вже воно не діжде, ні!»¹³.

Нова генерація Винниченкових художників обрала для себе зовсім інший шлях у мистецтві. Тепер воно стало прихистком не тільки гарного, але й огидного, перевівши останнього зі стану «ворожого» в категорію свого так званого «агента», який допоміг просунути уявлення про мистецтво значно далі його ототожнення з ідеалом. Ілюстрацією цієї тези може слугувати уривок з оповідання В. Винниченка «Олаф Стефензон», у якому письменник фіксує враження реципієнта від побаченої ним картини: «Це було щось таке гидке, при погляді на яке мимоволі могло прийти в голову питання: що єсть мистецтво? Що за сила, яка примушує навіть на

¹² Костюк Г. Володимир Винниченко – маляр (до 120-ї річниці від дня народження письменника). *Дивослово*. 2000. № 7. С. 4.

¹³ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 625.

таку огиду дивитися з хвилюванням, з незрозумілою приємністю, з вдячністю до автора цієї мерзоти?»¹⁴.

На полотні першокласного художника з двадцятирічним стажем роботи розгорнулася справді жахлива й огидна картина: за столом сидів гладкий, надзвичайно потворний чоловік і задоволено їв. Його живіт «був схожий на роздутий, білий, облізлий, з'їдений червами труп собаки. Він випинався й блищав рівним мертвим блиском, викликаючи в горлі такі спазми, які бувають, коли нудить»¹⁵. Відразу до побаченого доповнювалася ще й почуттям надзвичайної жорстокості, з якою описаний добродій розчавлював ніжками власного стільця безневинну плоть дитини: «Він сидів на фотелі з тонкими, загостреними на кінцях ніжками. Одна з ніжок наступила на дитину, якраз в пахві ноги. Дитина, вся синя, судорожно, в дикому жаху кричала і корчилась. Одна ручка її вп'ялась собі в тільце, а другою вона спиралась об підлогу. Товстий чоловік лукаво слухав крик і скоса позирав униз»¹⁶.

В. Винниченко не випадково вибрав темою картини Дієго огидне і жорстоке, адже останнє не просто тема в мистецтві, а, як зазначав Ніцше, – його власний жест. У художньому творі прояви жорстокості можуть виявлятися через конкретні вчинки персонажів, «мову» їхнього тіла, візуальне сприйняття героя тощо. «У новому мистецтві жорстокість підводить голову незамасковано, вона підтверджує істину, що перед надмірною могутністю реальності мистецтво вже не може покладатися на свою а пріоріі здатність трансформувати страшне у формі. Жорстокість становить елемент критичного самоосмислення мистецтва; мистецтво розчарується у своїй претензії на силу, яку воно здійснює як примирене»¹⁷. Т. Адорно вважає, що тільки розвіюються чари художнього твору, жорстокість із нього зникає, а її місце посідає «страшна краса».

Творчий же демон Білого Медведя із драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь» довів його до того, що лише в найвищому стражданні матері, схиленої над мертвою дитиною, він зумів відшукати потрібні йому «рисочки» і створити воістину прекрасний портрет. Нам видається – портрет всесвітньовідомої «Мадонни з немовлям», адже художник прагнув одного – відобразити невимовну «красу

¹⁴ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 653.

¹⁵ Ibid. С. 654.

¹⁶ Ibid. С. 654.

¹⁷ Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Основи, 2002. С. 234.

страждання». Не випадково друг сім'ї Каневичів не міг приховати захоплення від картини: «Ти подивись: ну що варті всі ваші казочки, голі тіла, фантасмагорії перед цим великим... Цим вселюдським, цим виразом любовної скорби матері над дитиною... Тут... тут... чорт забирай, тут історія людей, тут екстракт всякої любові і краси. Ну, ти, шлунок, подивись! Та це полотно весь Салон ковтне, весь, з усіма вашими примітивами, імпресіонізмами і всім лахміттям! Ось де краса!»¹⁸.

Захоплення поціновувача прекрасного можна зрозуміти, адже страшно уявити собі, що відчувала Матір Божа, пестячи на своїх руках крихітне немовля і знаючи, які страшні муки його чекають. Так само мучилася Рита, не відчуваючи підтримки чоловіка та прекрасно розуміючи жахливість наслідків байдужості останнього. За творче самоствердження чоловіка вона заплатила аж надто дорого – смертю сина.

Звичайно, ототожнення Рити з Матір'ю Божою цілковито неправильне, навіть гріховне. Однак, згідно з теорією інтермедіальності, реальна картина, відтворена у вербальному тексті, не може бути її копією. Все залежить від світосприйняття письменника (а у Винниченка були «складні відносини» з релігією), від того, як він вловив задум художника, як відчув його настрій і колір.

2. «Скульптурні вкраплення» в канві літературних творів Володимира Винниченка

Одним із видів образотворчого мистецтва виступає скульптура. Професіонали своєї справи висікають її, ліплять або виливають із цілого переліку різноманітних матеріалів, надаючи об'ємної і фізично тривимірної форми. Детальні скульптурні описи зустрічаємо на сторінках Винниченкових прозових творів. Скажімо, в романі «Рівновага» маємо змогу «оглядати» відомий фонтан Медічі в Люксембургському саду: «Як і шість місяців тому, умліваючи від пестошів. Під скелею лежали мармурові любовники. Втомлені й безжурні, вони й не підозрівають, що в скелі дивиться на них велетень. Ось, здається. Він зариве, стрибне до них, схопить по одному в руку і шпурне їх до басейну, де в мутно-зеленій воді плавають червоні рибки. Але велетень не стрибає, немов очей не може одвести від юної парочки. Тому горобці не бояться його і

¹⁸ Винниченко В. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Київ : Наукова думка, 2001. С. 384.

сідають йому на могутні плечі, на голову, на всі місця, де може уміститися кожний жвавий, недурний горобець»¹⁹. Нагадаємо, що для скульптора основним художнім засобом виступає побудова пропорційної фігури, розміщеної в просторі таким чином, щоб правдоподібно передавалися і пози, і жести персонажів. У наш час фонтан виглядає саме так, як ми читаємо у творі: вилитий із бронзи гігант Поліфем дивиться з гори на закоханих Ацїса і Галатею, висічених із білого мармуру. Здається, професіоналізм і спостережливість не підвели Винниченка і він не тільки уміло описав скульптуру, а й навіть, оживив її.

Варто зазначити, що в поданому вище уривку представлений зразок модно на той час італійської скульптурної традиції першої половини XVII століття. У часи ж Винниченка все змінюється, тому суттєвої трансформації, поряд із літературою, живописом та музикою, на початку XX століття зазнала також і скульптура. Виникають модерні школи, течії і групи, навколо яких гуртуються надзвичайно різнопланові і талановиті митці. Вони теж «бунтують» проти старих форм у житті і мистецтві та намагаються виробити свій власний, ні на кого не схожий стиль. Ціла плеяда скульпторів, не без впливу європейських мистецьких шкіл, плідно працює в Україні – П. Війтович, М. Гаврилко, В. Іщенко, М. Парашук та ін. Їхні витвори побудовані на контрастах, світло грає з тінню, створюючи неповторний ефект, а в кожній роботі криється глибокий психологізм.

Майстерним психологом і беззаперечним знавцем «контрастів» в українській літературі був Володимир Винниченко. В його однойменному оповіданні головний герой Іван, що мав «білі невеличкі руки з довгими, чисто скульпторськими пальцями»²⁰ – й справді скульптор. Він не зі слів знає, якого ефекту можна досягти, бавлячись кольорами: «А таке з'явище, як контраст? Га? Тут вам все: й історія думки, й історія людського слова, і естетика, і... Тут все! Візьміть ви хоч таке, ну... – Іван водить очима навкруги і зупиняється на конях, що пасуться біля екіпажів, – Ну, візьміть хоч цих коней. Дивіться, як переплітаються фарби, які контрасти, які тони... Чорне й біле! Одне чорне не зробить вам такого вражіння, а поруч з білим воно грає видатну роль, відтіняється, виступає рельєфно, грає»²¹. Більше того, він чітко проголошує головні

¹⁹ Винниченко В. Твори. Т. 6: Рівновага. Відень: Дзвін. 1919. 274 с.

²⁰ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 654.

²¹ Ibid.

постулати нового мистецтва, яке прагне докорінно змінити загальноприйняті естетичні настанови. Гуманізм, яким наскрізь просякнуте минуле століття, відходить на задній план, зникає образ цілісної людської особистості. Головним стає внутрішній світ художника, який свої переживання і емоції може втілювати будь-якими способами. На сторінках «Контрастів» читаємо: «А психіка? Наприклад, цинізм і святість, поруч одно з одним. Тут просто дух захоплює!»²².

Адепти нового мистецтва прагнули знести з п'єдесталу культ краси і у своїх роботах переносили акценти з прекрасного на потворне. Винниченків персонаж хоче «ліпити тепер одну річ. Так знаєте, тема така – огидливе й гарне. Огидливе мусить бути жінкою, не дуже старою, але страшенно гидкою, з таким, знаєте, розпусним виглядом в обличчі, з страшеним цинізмом душі й тіла. А поруч молодий, гарний юнак з полум'ям сили й такого, знаєте, захоплюючого бажання боротьби за добро, за красу, невинний, чистий, палкий! І одне поруч з другим. Контраст який!»²³. Зазначимо, що Винниченко-письменник неодноразово використовував у своїй творчості прийоми контрасту, особливо в неонатURALістичних замальовках. Так, М. Вороний, рецензуючи четверту книжку Винниченкових творів, розмірковує про сутність різних методів і творчих манер у мистецтві. Один із них він називає латинським висловом «*Similia similibus curantur*», що в перекладі означає: «подібне лікується подібним». І хоч дослідник характеризував творчу манеру іспанського художника Гойя, який перенасичував свої полотна «естетикою потворного» для того, щоби викликати в душах глядачів зворотний потяг до «красивого» та «високого», цю сентенцію, без сумніву, можна спроектувати й на творчість Винниченка. Адже письменник у «шматках життя» абсорбував сірі будні знедолених людей, яких лихі обставини загнали в глухий кут, виходу з якого немає. Їх оточує потворна, огидна реальність, і самі вони не прекрасні принци чи принцеси у вишуканих вбраннях, а змучені важкою працею, хворобами та недоїданням робітники, найманці, злочинці та інші маргінали. Письменник не вдався до свідомого декорування дійсності, а відображав її такою, якою вона була в найгірших своїх проявах. Його, як і інших представників натуралізму, критикували, піддавали сумніву ідеї, які він сповідував, але водночас розуміли, що, як справедливо зазначає

²² Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 654.

²³ Ibid.

М. Вороний, «коли справді життя наше, особливо в ці часи чорносотенної вакханалії, незчисленних кар, гніту і репресій, коли справді це життя обертається в якийсь відьомський шабаш, в якесь жахливе снище, під час якого й серед вищих сфер інтелігенції панує розтіг, занепад, зневір'я, чи не має художник права малювати його таким, яким воно є?»²⁴.

Цікаво, що Винниченко, зачіпаючи тему потворного і прекрасного у скульптурі, не обмежився лише одним твором «Контрасти». Він продовжує «розмірковувати» над впливом «естетики потворного» на пластичні мистецтва. З-під його пера виходить оповідання «Чудний епізод», де головна героїня – скульпторка, а головний герой – художник. Вважаємо, що Винниченко-письменник не випадково обрав такі професії для дійових осіб, адже ще тоді розумів, що будь-яке мистецтво не може існувати окремо. Воно завжди переплітається, окремі теми виходять і переходять із твору в твір, з одного виду мистецтва в інший. Тому «Чудний епізод» чи не найяскравіше відображає синтез суміжних мистецтв у літературі. Більше того, він може слугувати маніфестом творчості як самого письменника зокрема, так і будь-якого митця загалом, бо виявляє основне завдання «штуки» (за Франком) – «дати образ людини» у його психологічному вимірі.

Винниченко постає перед нами у трьох іпостасях: як письменник, художник і скульптор. У перших двох він, безперечно, максимально проявився, що ж до третьої, то достеменно невідомо, чи пробував Володимир Кирилович ліпити в реальному житті, однак теоретичною базою цього ремесла він, безсумнівно, володів.

Так от Винниченко-письменник мав на меті показати світові «нову людину» – інтелектуальну, бунтарську, часом цинічну і підлу, з прогресивними поглядами на життя, стосунки, шлюб, мораль, релігію, з власною філософією, з власним «Я», іноді прекрасну зовні й огидну з середини. Бо «у кожної людини є краса й огида. В різних формах... Але є... Мусить бути. Хіба ні?... Неодмінно є... І краса й огида... Тільки іноді краса так захована, що не видно. Або огида ховається за красою...»²⁵. Винниченкові персонажі неодноразово доводять цю істину. Вона проявляється у

²⁴ Вороний М. Винниченко. Твори. Книжка четверта. Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ : Наукова думка, 1996. С. 487.

²⁵ Винниченко В. Чудний епізод. Український Декамерон. Київ : Довіра, 1993. С. 290.

вчинках, мові, жестах, завдяки або наперекір. Сам же автор, описуючи в «Щоденнику» дощову погоду, звертає увагу, що краплі дощу під впливом різних чинників, звучать інакше. «Так само ж, мабуть, і в літературі – досить мазнути десь коло губів одну, майже непомітну, рисочку, і вже міняється весь вираз лица, саме лице і вся душа людини»²⁶.

У живописі все набагато складніше. Тут твори існують у просторі, не змінюючись і не розвиваючись у часі. Від того, як ми сприймаємо зором запропонований образ, залежить, яке враження він на нас справить. Отже, для образотворчого мистецтва визначальним є враження. Головний герой аналізованого оповідання – художник. Він живе мріями, ідеалами, ілюзіями, байдужий до розкоші, безгрошів'я, постійних докорів коханої. Його весь час мучать безкінечні питання: «Чого сумно стискується серце, коли дивишся на красу? Чому хочеться тужно схопити голову в руки і ридать гарячими сльозами? Чому? А чому в тих сльозах і ніжність є, і радість, і журба, і безнадійність?»²⁷.

Шукаючи відповіді на них, чоловік дивним чином опинився в маленькій кімнаті негарної зрілої повіі-скульпторки. Нещасна жінка, «мара», як назвав її оповідач, повністю віддала себе творчості. Ліпила для себе і з себе. «Я встав і озирнув мою хозяйку з ніг до голови. Вона стояла, звисивши руки вздовж тіла і дивилась на свій твір. І в очах її була та сама печаль, що в очах її твору. Вона сама була тим твором». Бо ж справжній митець має розчинитися у власному творі. Має оголити душу, підняти з глибини найпотемніше, відкрити людям очі і дати відповіді на їх питання. «Слухайте! – раптом підвів я голову. – А ви не пробували дати вираз сього єднання краси й огиди так, щоб в гарних зовнішніх формах виступали огидні внутрішні? Ні? – Ні, я так не пробувала. Се важче... – Важче? Хм! Се, справді, важче... **Але се більше вражіння...** (виділення – наше) – Атож... більше... – Се мусить викликати страшений сум. Правда? Мусить схопити болючою мукою серце від такого єднання. Га? Правда? Дать таку красу, таке єднання дати, щоб видно було... Ах, ні! Я не те кажу... Мені бракує думок... Але я тепер розумію... Тепер я розумію. І я знов схилив

²⁶ Винниченко В. Щоденник. Т. 1: 1911–1920. Едмонтон; Нью-Йорк: КІУС, УВАН. 1980. С. 211

²⁷ Винниченко В. Чудний епізод. Український Декамерон. Київ: Довіра, 1993. С. 290.

голову на спинку стільця. Я справді тепер розумів, чого навіть в найчистіші хвилини раювання з Наталиної краси моє серце стискувалось невідомим тужним сумом, чого хотілось оплакувати когось чи щось гарячими сльозами і чого в тих сльозах і ніжність була, і радість, і журба, і безнадійність»²⁸.

Все, що так довго шукав і не міг зрозуміти художник, пояснила йому одна скульптура. «Я схопив за край простиню й шарпнув за неї. В сей мент за мною почувся перерваний крик, але я так і замер з простинею в руках: у кутку на двох ящиках стояла нескінчена скульптурна робота. Се була надзвичайно огидлива жінка, така огидлива, що не можна було одірвати очей. Се було щось вражаюче, щось несподівано, дивно приваблююче, жахливе й разом з тим повне якоїсь таємної туги, солодкої, смокчучої, якоїсь тихої печалі.

– Що за чорт? – озирнувся я до хазяйки. Вона стояла позад мене й винувато-жалко посміхалась. Страшно схожа була на ту жінку! – Се вас хтось ліпив? Вона нічого не відповідаючи, хотіла взяти у мене простиню й накрити роботу. – Се я ліплю... – сказала вона, дивлячись на фігуру жінки. А жінка дивилась на неї і, здавалось, вони обидві розуміли одна одну. – Ви?.. Себе? «Мара» посміхнулась. Щось з нею зробилось, якась зміна. Десь зникла винуватість, боязність. Похиливши голову, вона помалу сказала: – Може, й себе. Може, те, що є у кожного... Хіба ні?»²⁹. Нещасна повія, ставши одинокою, сірою, бридкою, «марою проституції», «страшним символом прокаженої професії», вела подвійне життя. Вночі шукала собі чоловіків. Не для втіхи. Для заробітку. Бо іншої «нічної» роботи знайти не могла. В день же – ліпила. Повністю віддала себе праці. Скульптурі. Мистецтву? Вона прагнула показати людству статичний образ краси і огидності, притаманної кожній людині. «Ах, що ж було в сій фігурі мені так знайоме? Очі? Одвислі, висхлі від розпусти й мук груди? Викривлені звірячими інстинктами щелепи? Губи, в яких стоїть скривлена мука? Чи та туга, та кротка, затаємнена печаль, що якось вмістилась десь між губами, десь під низьким лобом, поміж обвислими очима?... З колін фігури спадало додолу глиняне покривало. Ноги вражали чудними неймовірними, але без сумніву існуючими лініями. Такого тіла не

²⁸ Винниченко В. Чудний епізод. Український Декамерон. Київ : Довіра, 1993. С. 291.

²⁹ Ibid. С. 292.

можна найти, але воно єсть. Єсть у кожного з нас...»³⁰. Масмо той випадок, коли враження від роботи перевершили саму роботу. Винниченко зумів нерухомий витвір мистецтва не тільки «оживити», а й відвів йому безпосередню участь у розгортанні подальшого динамічного сюжету, бо головний герой оповідання після зустрічі зі скульпторкою не тільки знайшов відповіді на сокровенні для себе запитання, а й кардинально змінив своє життя.

Як бачимо, все в мистецтві, як у житті, взаємозалежне. Байдуже, звідки саме ти черпаєш тему для творчості, байдуже, як ти її оприявлюєш. Якщо не знаходиш відповіді в одній сфері, пошукай в іншій, але неодмінно – шукай. Має рацію дослідниця інтермедіальних аспектів новітньої української літератури В. Просалова, авторитетно заявляючи, що «додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, наприклад: описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо»³¹.

3. «Музика» в тексті Володимира Винниченка

Література (а точніше – поезія) і музика належать до тих видів мистецтв, які на початку свого становлення існували нероздільно. «Сей початок значно старший від самого існування чоловіка на землі, бо вже в звірячій світі ми знаходимо і початки мови як способу порозуміння між собою, і початки музики як вислову чуття. У давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі. Розділ поезії від музики dokonувався звільна, в міру того як чоловік винаходив різні музикальні інструменти, – що дозволяли репродукувати і продукувати тони і мелодії механічним способом, незалежно від людського голосу»³², – зазначав Іван Франко у своїх «Секретах поетичної творчості». Отже, музика почала апелювати до людського слуху, а поезія, не враховуючи декламування і читання вголос, – виключно до зору реципієнта. Та на цьому їх дороги не розходяться, адже синтезуюча здатність мистецтва дозволяє навіть у прозовому творі віднайти чіткі музичні «вкраплення». Навіть більше – досягти музичного ефекту, словесно описуючи мелодію,

³⁰ Винниченко В. Чудний епізод. Український Декамерон. Київ : Довіра, 1993. С. 293.

³¹ Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. С. 14.

³² Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наукова думка, 1986.

чи гру на музичному інструменті. «Види мистецтва взаємодіють між собою, взаємопроникають один в одного, транспортують елементи інших видів. Якщо письменник береться, скажімо, інтерпретувати музичний чи малярський твір, то цей процес супроводжується перекодуванням знаків однієї семіотичної системи в іншу. При цьому відбувається співвіднесення компонента певної семіотичної системи – музичного чи малярського твору – з відповідною музичною чи образотворчою моделлю»³³.

Знаємо, що Володимир Винниченко, як справжній геній, не був «сліпий до кольору», бо малював у своїх творах реалістичні, живі, вражаючі картини. Не був він і «глухий до звуків», тому й цю здатність майстерно втілював у творах. Воно й не дивно, адже, крім полону пера і пензля, він ще й перебував у музичному полоні. Щоправда, «грала Коха» – так часто читаємо в «Щоденнику». Класична музика заспокоювала письменника, повертала спогадами до Парижу чи до далекої України, допомагала сконцентруватися на праці. Головний герой оповідання «Раб краси» майстерно грав на сопілці: «Він сідав десь на горбику й виймав з-за пазухи якусь паличку, яку довго й ніжно обтирав рукавом свитки. Потім приставляв її до рота, зітхав, і від палички в тужливу, ніжну ніч котились з хурчанням ще більш ніжні, більш тужливі згуки. Про що він грав, тужливий син степів і праці? Хіба він знав? Хіба те знав нічний вітрець, син неба і степів? Один з них грав, бо так було потрібно, а другий радісно підхоплював сі згуки, грався ними і котив до сумно схиленого жита... І жито журно слухало ті згуки, хиталось колосом і м'яко шепотіло з вітром, згуками і Василем»³⁴. Юнак був настільки непомітним і несмілим, що міг проявити свій талант лише без свідків, під покровом ночі (у Винниченка всі геніальні митці відчувають свою силу лише під час творчості. У реальному житті – це відлюдники, диваки, нещасливі люди, відірвані від реальності). Своєю музикою він малював картини, торкав струни навіть стомлених, закам'янілих, черствих душ: «Ось сопілка захурчала, дві ноти, змінюючи одна одну, затріпались в повітрі, – і в очах стоїть картина. Поле. На горі буйно хитається під холодним вітром ранку сиве жито; хитається і слухає веселих, балакучих жайворонків. Вони наче поспішають сказати йому, що

³³ Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. С. 17.

³⁴ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 383.

вже далеко-далеко за селом сонце віялом розставило в небо свої золоті пальці і зараз буде тепло-тепло. Внизу, за гаєм, клепає хтось косу; скрипить десь віз за могилою, а попід гаєм на толоці пасеться череда, і звідти, переганяючи одна одну, біжать з хурчанням дві ноти... Згуки... несли з собою шматки страждання, шматки невиплаканої журби й були сміливі і горді через те. Вони пробірались через тин, ставали над подвір'ям і шпурляли тим стражданням в вимучені душі лежачих людей. І люди ці зітхали, неспокійно вертілися з боку на бік і починали стиха балакати про те, що ворухилось і вставало в серці і в мозку»³⁵.

В оповіданні «На лоні природи» головний герой милується співом соловейка: «Андрій Григорович слухав соловейка. І не одного, а двох чи, може, й трьох. Вони то ніжно дзюрчали, то в буйному захваті тьохкали, клацали кастаньетами, перестрибували на сопілку, – звуки з усіх боків радісно, молодо, переплутуючись, зливаючись, розливаючись, крутилися вихором над головою Андрію Григоровичу. А він сидів під вишнями, підвівши лице догори, підставивши його цим звукам, і, як людина, що їй по спині роблять теплий душ, блаженно жмурився і посміхався»³⁶.

Слід зазначити, що такі «музичні вкраплення» у творчу канву літературної оповіді об'єднані спільною рисою – присутністю так званої (за класифікацією Стівена Пола Шера) «вербальної музики». Тобто зустрічаємо описи музичних творів і вражень від них засобами художньої літератури. У Винниченка читаємо: «І який дурень, який сантиментальний йолоп і провокатор розпустив по світі дурну, безглузду байку про цю паршивеньку, крикливу птичку? Що доброго, що гарного в її співі? Тьохкає, як хлопча на цибуляному пир'ячку; хрюкає, як порося; скреготить, як п'яний чоловік зубами у сні; цмокає, безглуздо свистить, стрекоче. І страшенно ж одноманітно, нудно, без всякого чуття, а найголовніше – без кінця: вранці, вдень, увечері, вночі, знову цілий день, цілу ніч. Чи чоловік спить, чи робить що, усе спів, усе спів йому над головою. От якби отих ідіотів, що вихваляють цього паршивця, посадити хоч на місяць отут, у садку, – нехай би послухали його двадцять чотири години на добу без перерви! Ого, перестали б зітхати і славословити йому. А то прийде якийсь слинявий поет у садочок на годинку, витріщиться на місяць,

³⁵ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 384.

³⁶ Ibid. С. 634.

схилить розм'якшену голову на плече, послуха тьохкання і піде собі додому. А потім у віршиках своїх теж тьохкає й вихваляє «чудового співця весни». Ні, голубчику, а чи не хочеш ти так: ти прокидаєшся, а воно вже тьохка; одягаєшся, а воно скреготить, сідаєш чай пити, газетку почитати, – воно свистить, аж у вухах лящить; хочеш листа написати, – воно лопотить; обідаєш – знов тьохка, хрюка, скрегоче; підеш з дому, – на вулиці за тобою свистить, деренчить; лягаєш спати – те саме. І так що божого дня, щохвилини. Нема нічого найінтимнішого, що б ти не робив без співу соловейка. Ану, що б ти тоді заспівав, поете?»³⁷. Ми навмисне не переривали своїми міркуваннями такий великий шмат оповіді, щоб читач зміг вловити веселу мелодію навіть у цьому потоці критичних заувагах «зарослого газетярським мохом співробітника усіх українських газет».

Щоправда, було б помилково стверджувати, що Винниченкові прозові, особливо натуралістичні твори, наскрізь наповнені музикою. Йдеться лише про окремі випадки. Адже і його герої вміють чути і відчувати музику, майстерно грають на музичних інструментах, співають, складають пісні. В оповіданні «Терень» маємо постать такого собі композитора-самоучки, непримітного, простого, тихенького хлопчини. Зустріч із ним викликала в душі головного героя змішані почуття: «В мені було чудне чуття зворушення, ніжності і непорозуміння. Щось подібне почував я в дитинстві, коли, довго шукавши в небі дзвенячого жайворонка, нарешті бачив його близько від себе – сіренького, миршавого, звичайнісінького... Парубок, певно, був одним із тих жайворонків, що з давніх-давен дзвенять над Україною, складаючи свої анонімні, прості і прекрасні пісні, на які ніхто не пише рецензій і про авторів яких не знають ні одної нудної подробиці»³⁸.

Вернемося зараз до «Секретів поетичної творчості» Франка, у яких автор на прикладі Шевченкового «Реве та стогне...» пояснює значення виразу «музикальний ефект». У художньому творі він проявляється завдяки наявності сильних слухових образів. Мається на увазі нагромадження в тексті великої кількості дієслів, які у свідомості читача викликають звукові асоціації: ревіти, стогнати, завивати, дзижчати, щебетати, тощо. Найбільше «музики» у Винниченкових описах природи. Дещо його манера опису подібна до Шевченкової, адже й він свої, так би мовити, ліричні відступи

³⁷ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989.

³⁸ Ibid. С. 384.

пише «з одного імпульсу, з одного сильного душевного настрою»³⁹. Далі в роботу вступає «слухова пам'ять, розворушена сильними враженнями»⁴⁰, яка допомагає обидвом митцям підібрати «контрастові, немов суплементарні, але також переважно музикальні образи»⁴¹. Саме звідси приходить розуміння, чому в деяких Винниченкових описах так мало кольору. І хоч Франко це пише про Шевченка, для Винниченка воно теж підходить: «головне тло малюнка – музикальне»⁴². Ось в чому істина! В оповіданні «Контрасти» зустрічаємо: «Р-р-рак-рак-рак-рак!..» – раптом тріщить над головою. «В-ву-у!.. фр-р!.. фі-і-і!» лютує щось круг них у вітах, на землі, за бричкою. – Як гарно!... «Вж-ж-ж... Фр-р... ру-у-у!..» Над головою щось з страшним тріском лускає і розкочується по небі, мов хто покотив великі гирі по мосту... Потім стихає і чути, як по лісі проходить якийсь масивний, поважний, рівний шум. Дощ...»⁴³. Жодного слова про зелень лісу, про чорні хмари, про вогняні зблиски на небі. Лише музика. Симфонія дощу.

Маленький уривок й справді асоціативно схожий до мелодії. Звуки дощу повторюються, нарастають і стихають. Звичайно, все не по нотах, повтори не точні, крещендо і демінуендо – умовні. Але так і треба, бо «література, – стверджує О. Махов, – не відтворює точно ту чи іншу музичну форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати деяку загальну лінію музичного твору, для якого завжди (чи майже завжди) характерна наявність певного нарощення, досягнення кульмінації і спадання з подальшим заспокоєнням»⁴⁴.

Музикою життя віє з Винниченкового «Моменту»: «Тихо було. Не так тихо, як десь у городі вночі, де мертво спить і камінь, і страждання, і ніч тонко дзвенить у вухах, як кажан вічності. А тихо тишею поля, де йде великий, здоровий, вічний процес народження, де вітрець лашиться і грається з квітками, кібець, як прив'язаний за нитку, часто тріпочеться на однім місці і, ніби вирвавшись, кидається згори в зелений хліб; а в хлібі одбувається якась шамотня,

³⁹ Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наукова думка, 1986.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наукова думка, 1986.

⁴² Ibid. 1986.

⁴³ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 112.

⁴⁴ Махов А.Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва : Intrada, 2005. 161 с.

якась боротьба інтересів кузок, черв'ячків, мишей, колосків»⁴⁵. Класична Винниченкова вітальна стихія життя!

І ще: «Згуки великими, довгими хвилями лились із саду й плили десь над головою. Здавалось, то саме Життя пило на них. Убране в сміх і сльози, в радість і страждання, з посмішкою ненависті й любові, воно гордо лежало на сих розкішних хвилях і таємниче, пильно дивилось в душу Василеві своїми дужими очима. І душа його, як раб, завмерла й не сміла рухатись. І, повна того самого сміху й сліз, страждання й радості, ненависті й любові, вона росла, давила груди, розпирала череп і билася риданням в горлі... Ось згуки заплакали, забилися і тихо мерли, як лист восени, опадаючи й зникаючи десь у темі неба. Тихше, тихше... І вміть повітря сколихнулось, розірвалось, згуки насмішкувато й гордо струсили тугу, засяли радістю й скажено понеслися і закрутилися в бойовому танці. І Життя сміялось в них, і чуть було, як воно кричало незрозумілим для людей, але повним сили й раювання криком»⁴⁶.

У цьому описі – весь Винниченко! Попри натуралістичний фаталізм, детермінізм і невблаганність, ми не приречені. Життя не завмирає, воно рухається, а Винниченкові герої – люди з плоті і крові, переповнені вітальною стихією життя. Вони вирізняються повнотою життєпрояву, прагнуть до позитивних змін, до краси. На думку Д. Наливайка, визначальною для письменника є «світлоглядно-естетична настанова, за якою всі прояви й форми життя і природи, і суспільства є однією тяглістю, певною універсальною єдністю. У ній суспільні феномени й відносини лишаючись як такі, зберігаючи свою специфічність, розуміються і витлумачуються також як феномени й відносини природні»⁴⁷. Тому такий тісний зв'язок із природою, тому так яскраво проявляються людські інстинкти, тілесно-емоційні первні (за Д. Наливайком).

4. «Візуалізація» суміжних мистецтв у художніх творах Володимира Винниченка

Як вже зазначалося вище, «картина світу» кожного художника слова вибудовується з «матеріалів», притаманних багатьом мистецьким видам. Бо лише так вона може бути унікальною і

⁴⁵ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 242.

⁴⁶ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 342.

⁴⁷ Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі. *Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів*. К. 1996. С. 126–127.

неповторною. Іноді слів замало. Тоді пензель художника додає кольору, камені скульптора – міцності, а мелодійна музика – звучання. Повна картина освоєння світу стає результатом міжмистецької взаємодії – інтермедіальності, визначальної складової частини в розгляді питань суміжності мистецтв.

Стрімкий розвиток теорії інтермедіальності видав «на гора» дослідницькі зацікавлення так званим різновидом «трансформації візуальної образності у вербальну репрезентацію»⁴⁸ – екфразисом. Останній доволі своєрідно і не менш яскраво «унаочнює» процес взаємодії між літературними і живописними творами.

У класичному варіанті поняття «екфразис» означає відтворення в тексті будь-якого із творів мистецтва. Щоправда, стилістична фігура екфразису від періоду античності настільки еволюціонувала, що в часи новітньої літератури переросла до специфічного жанру – роману-екфрази. Усі ці процеси знайшли відображення в численних працях зарубіжних та вітчизняних дослідників: М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Е. Халізева, Р. Якобсона, Н. Бочкаревої, Л. Геллера, М. Крігера, Н. Морозової, М. Цимборської та інших. Систематизувавши їхні напрацювання, російська дослідниця О. Яценко здійснила спробу класифікації різних видів екфразисів. За словами Я. Юхимук, «нині це найточніша класифікація видів екфразису, котру варто брати за основу, здійснюючи аналіз літературного твору»⁴⁹.

Зважаючи на об'єкт опису, екфразис поділяється на прямий і непрямий. Наявність прямого екфразису в літературному тексті передбачає безпосередній опис візуального артефакту. Навіть більше автор тексту відкрито вказує, що описує ту чи іншу картину, скульптуру чи будівлю. Вище в тексті ми вже подавали опис однієї з яскравих архітектурних пам'яток сучасної Франції – фонтану Медічі (роман «Рівновага»). Своєю чергою непрямий екфразис використовується виключно з метою створення словесної реальності. Він лише натякає на існування правдивого візуального артефакту, мотиви якого можна відшукати в його літературних

⁴⁸ Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. С. 169.

⁴⁹ Юхимчук Я. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Філологія. Літературознавство.* 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 155.

описах, як у випадку з картиною художника Корнія Каневича в п'єсі Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь».

Характеризуючи «носія» зображення, екфрази діляться на репрезентації творів зображального мистецтва (картина, скульптура, художня фотографія). Художник Аркадій із роману «Рівновага» малює картину: «Полотно уявляло з себе рівне, однотонне, фіялкове поле. Його вкривало рожеве прозоре небо – теж в одному тоні. По один бік поля височенна гора, стилізована, подібна на мурашник. А на горі дерева росли. Теж стилізовані, вони нагадували травинки, де-не-де встромлені в сей мурашник. По другім боці поля, вище за гору на зріст, стояла жінка. Стояла вона наче в профіль, але обидві руки її було видно, як на малюнках єгиптян. Була вся гола і шостигруда, при чім тіло одливало жовтим промінчастим світлом, а трьохярусні груди були сині з зеленими кільцями. Посередині між жінкою і горою, далеко край обрїя, під рожевим небом стояло самітне деревце, похоче на щітку до чищення лямпового скла»⁵⁰. Думаєте, сюжет картини – витвір хворобливої уяви художника? Аж ніяк! Нам видається, що Винниченкова шестигруда жінка може бути копією статуї Артеміди Ефеської. Точніше її праобразом, схожим більше на богиню Близького Сходу або Древнього Єгипту, на що, власне, й вказує експозиція картини (гора-мурашник – як піраміда, дерево-щітка – як фінікова пальма) і натяк автора в описі (малюнок єгиптян)), ніж на класичну давньогрецьку скульптуру. Чому жінка мала жовтий колір шкіри? Бо виготовляли фігури із золота або прикрашали золотими виробами, що виблискували на сонці. Що ж стосується шести грудей, то така інтерпретація в зображенні названого артефакту, характерна для пізньої античності. У цей час зустрічається назва *Diana Efesia Multimamma*, або *Багатогруда* чи *Полімастос*, – богиня плодovitості, яка мала, однак, чотири ряди грудей, тобто вісім. Це просто неймовірно, але згодом Винниченків художник виправив свою неточність і його «жовта жінка» теж отримала вісім грудей. Описаний фрагмент ще раз доводить багатогранність таланту Винниченка і його високий інтелектуалізм. У нього нема випадкових сюжетів і образів, він, як Золя, відкидав такі непотрібні для натураліста «знаряддя» творчості як перебільшення і вигадка, адже «зображати свої фантазії – забава для дітей і жінок; справжні мужі зобов'язані зображати реальні речі»⁵¹.

⁵⁰ Винниченко В. Твори т. 6: Рівновага. Відень : Дзвін. 1919. С. 6.

⁵¹ Золя Е. Собрание сочинений: в 26 т. Т. 24. Москва, 1966. С. 182.

Досить часто художники слова використовують у своїх творах екфразиси, що репрезентують незображальне мистецтво: архітектуру, ландшафтний та інтер'єрний дизайн, декоративно-прикладне мистецтво, тощо. У творчій спадщині Володимира Винниченка таких прикладів предостатньо. Чого вартий лише опис інтер'єру оселі робітників у панській економії в оповіданні «Голота»: «В великій цій, брудній хаті, що недурно звалася «чорною скарбовою кухнею», було вогко, холодно і занадто незатишно; пахтіло чимось кислим – чи то намоклим кожухом, чи то старою капустою, чи то запрілими онучами. В вечірній тьмі, яку розбивало червоне світло полум'я з лежанки та жовтенький світ від невеличкої керосинової лампочки з розбитим і заліпленим жовтим папером склом, плавав синій дим, наче хмари, попід стелею і гостро щипав у носі й за очі. Занадто вже незатишна була ся «кімната». Всякому видно було, що тут жили люди, яким не до затишку, що сю «кімнату» призначено не до бенкетів, не до втіх, а до захисту у негоду, щоб було де їсти і спати тоді, як не було «скарбової» роботи. До сього ж тут було все, що треба. Щоб спекти хліба, була здоровенна з пузатим комином піч, яка починалась від дверей і займала мало не всю стіну; вздовж неї тяглася довжелезна лежанка з двома вмурованими казанами, в яких варився для цих людей «кандьор» і брудна юшка, яку тільки з звички звали «борщем»; вздовж стіни, що проти дверей, стояв довгий, нічим не вкритий стіл та довгі лави. Для спання од печі до стіни тягся довгий, широкий піл, на якому було накидано жужмом усякого шмаття. Вгорі була стеля; знизу – чорна земляна долівка, в одній стіні – двері, в других – три-чотири дірки, що мусили бути вікнами»⁵².

У романі «Поклади золота» обстановка набагато «аристократичніша», однак так само невтішна: «От у сусідів напроти засвітилися вікна. Світло, перебігши під дощем через вузьку вуличку (так само як колись дівчинкою перебігалося стільки вуличок у Полтаві), затишно й тепло примостилося в куточку під стелею. І в темно-сірих сутінках стає видніше незграбну шафу, чорну дірку каміна, обдрипаний умивальник, усю вбогість, усю чужість, усю остогидлість їх. Чогось якась Франція, якийсь Париж, якийсь старий смердючий готельчик. І це широченне, горбкувате ліжко, це лежання в ньому годинами в сірій п'їтмі, в застоянному кислому дусі людських випарів, зібраних за десятки, а, може, і за сотні років!»⁵³.

⁵² Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 356.

⁵³ Винниченко В. Поклади золота. Нью-Йорк, 1988. С. 12.

Ще одним «носієм» зображення для екфразистичних описів може бути синтетичне мистецтво, головню кіно. А ще, як слушно зазначає Галина Варнацька, «екфразис дедалі частіше виявляється словесною візуалізацією артефактів, які не є канонічними творами мистецтва: фотографія, популярна друкована продукція (етикетки, реклама, листівки), графіка в науково-популярних виданнях, графіті тощо»⁵⁴. У романі «Поклади золота» Винниченко цитує уривок із більшовицької газети, в якому йдеться про колишніх співробітників Київської надзвичайної комісії, яких за злочини розшукує Управа. Є детальний опис злочинців і фотографії. «Прошу звернути увагу: навіть фотографії!»⁵⁵. Це був безпрецедентний випадок на той час. «Фотографії, правда, вийшли, як бачите, трохи невиразні. Але характеристичні риси все ж таки є. І коли подивитися на живий оригінал, зразу можна сказати, чи та це людина, чи ні. І коли ви побачите Гунявого, ви не зможете сказати, що це не він. Крук уважно, довго вдивляється в стерті обличчя чекістів, такі тут прості, невинні»⁵⁶.

Беручи до уваги об'єм, екфразиси поділяють на повні, що за О. Яценко містять розгорнуту репрезентацію візуального артефакту, згорнуті та нульові. Зазвичай вважається, що згорнуті екфразиси використовуються авторами найчастіше, адже для того, щоб бодай натякнути на мінімальний зв'язок описуваного із зображальним мистецтвом достатньо іноді й кількох слів. «Нульовий екфразис лише вказує на віднесеність реалій словесного тексту до тих чи інших художньо-зображальних явищ»⁵⁷. Однак для нас він становить особливий інтерес. Досліджуючи трансформацію екфразису, Галина Варнацька виявила, що для література ХХ століття є характерною саме наявність нульового екфразису. Мається на увазі, що «образотворче полотно, описане в художньому тексті, є твором персонажа художника. Екфразис у цьому випадку не має нічого спільного з реальним мистецтвом, не відсилає до певного візуального джерела чи імені реального автора. Тут екфразисна модель не ідентифікується з першоджерелом, вона є продуктом авторського вимислу»⁵⁸.

⁵⁴ Варнацька Г. Між літературою і живописом: трансформація екфразису. *Молодь і ринок*. 2014. № 3. С. 40.

⁵⁵ Винниченко В. Поклади золота. Нью Йорк, 1988. С. 7.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфразис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. № 11. С. 48.

⁵⁸ Варнацька Г. Між літературою і живописом: трансформація екфразису. *Молодь і ринок*. 2014. № 3. С. 40.

Одним із найяскравіших прикладів присутності у творі саме такої моделі нульового екфразису є для нас оповідання В. Винниченка, в яких автор детально описує картини своїх видуманих талановитих художників.

За кількістю і широтою візуальної інформації екфразиси поділяються на прості та зведені. Для творчості Винниченка характерна наявність останніх. Точніше їх різновиду – технічного екфразису. Технічний екфразис репрезентує ідеологію, гасла та декларації того чи іншого художнього напрямку або школи. Винниченкове захоплення новим революційним напрямом у мистецтві – імпресіонізмом, який нещадно критикували «череваті буржуа з золотими кишеньками», вилилося у створення численних образів художників-експериментаторів, як-от Вальдберг з оповідання «Олаф Стефензон», Аркадій із «Рівноваги», Корній із «Чорної Пантери...» тощо.

Продовжуючи тему нового мистецтва, вважаємо за доцільне згадати, що імпресіонізм проявляється через фіксацію вражень від зображуваної дійсності. Явище своєрідної «трансляції» процесу і результату впливу зображення на глядача та саме розуміння твору, за О. Яценко, має назву «психологічний екфразис». В уже неодноразово цитованому нами оповіданні «Олаф Стефенсон» Винниченко переносить акцент із зображення картини талановитого художника Дієго на опис враження, яке вона викликала в «глядача». «І зразу мені кинулось в очі на ній лице чоловіка і вся його постать. Він стояв у лісі над зрубаним деревом з сокирою в одній руці, поставивши ногу на одрубок. Голова була повернена трохи вбік, він до чогось чи прислухався, чи чекав. Але що це за чекання було! Я не знаю, чи ждав коли-небудь хто з людей так, але воістину собака не міг би так ждати. Там була й здригнена радість в блиснувших очах, і зразу ж, тут же, – сумнів, непевність, а в губах уже – гнів, лютий гнів чоловіка, якого хтось чи щось жорстоко обманив. Все тіло напружене бажанням шарпнутись і з зойком захвата кинутись вперед. І одночасно чується в судорожне заціпленій руці з сокирою, чується в якихсь рисах тіла, що, переконавшись в обмані, чоловік люто змахне сокирою – і, як бризки води, полетять тріски од дерева. Тут і передчуття можливого, і позасвідомий ряд хитань, і хиже звіряче нюхання повітря, і скажена робота сопоставлення, комбінації. Хочеться крикнути «ш-ш!», і озирнутись, і слухати й собі, хвилюючись та напружуючись.

Я дійсно ще не бачив таких картин. Дійсно в ній панувала людина. Все, що відносилось до неї, було зроблено любовно, бездоганно! Навіть держално сокири з тріщиною жило і, здавалось, здригувалось, так що з'являлось бажання порадити чоловікові обтягнуть держално дротом, щоб, бува, сокира не зсочила. Але ліс, небо, повітря вже кричали дефектами, вражали мішаниною стилів, драгували відсутністю логіки, закономірності⁵⁹». Винниченко описав картину «митця від Бога». Йому не потрібна ні школа, ні форма, ні техніка, він на інтуїтивному рівні відчув сутність майбутньої картини і просто спроектував зі своєї підсвідомості геніальне полотно. Пояснити цей процес раціонально неможливо. В. Винниченко вважає, що «тут була безумовна, надприродна, якась просто чародійна сила таланту. Я впевнений, що Дієго й сам не знав, як це у його так вийшло, як йому прийшла ця ідея, як підібрав він відповідні їй фарби. Це було поза його свідомістю – напевно! Він був занадто дурний, щоб розумом зробити це»⁶⁰. Цитований пасаж підкреслює скептичне ставлення В. Винниченка до необмежених розумових можливостей людини, адже він хоч і не заперечував важливості, скажімо, наукового знання, гносеологічної функції мистецтва, однак у бінарній опозиції розуму та емоцій у художній творчості віддавав перевагу останнім.

Взагалі усі твори Винниченка, присвячені мистецькій темі, просякнуті спробами письменника «пояснити» і «розтлумачити» суть його творчих замислів. Тому то й вибір так званого тлумачного екфразису, безсумнівно, виправданий. Він допомагає письменникові розкрити усю глибину образно-символічного змісту твору, а устами ж героїв автор пояснює, що має означати зображення.

ВИСНОВКИ

Отже, здійснений нами інтермедіальний аналіз прозової творчості Володимира Винниченка дав змогу виявити в ній «вкраплення» суміжних мистецтв. Нам вдалося відшукати живописні й музичні «коди», які несуть у собі глибинний зміст. Вони показують, що літературна творчість письменника «відкрита» для взаємодії та інтерпретації. Бачимо, що Винниченко не тільки не боїться асимілювати притаманні іншим мистецтвам ознаки, а й вміло оперує ними. Від живопису він запозичує візуальність, пластичність

⁵⁹ Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С. 654.

⁶⁰ Ibid.

і чіткість ліній переймає в скульптури, насичує свої твори своєрідною музичною виражальністю.

Що ж стосується екфразису, то його наявність у літературному творі у будь-якому прояві є, безсумнівно, потрібною і виправданою. Присутність візуальних образів у тексті дає змогу глибше зрозуміти їхнє значення у філософсько-естетичній концепції твору. Екфразистичні «вкраплення» суттєво впливають на художній простір у тексті та специфіку персонажотворення, допомагають авторові репрезентувати його власну світоглядну картину.

Усе це поряд із реалістичними сюжетами та злободенною проблематикою Винниченка дає змогу проводити глибинний аналіз не лише художніх творів митця зокрема, а й культури сучасної йому епохи загалом.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене інтермедіальному аналізу художньої творчості Володимира Винниченка, спрямованому на виявлення в ній елементів суміжних мистецтв (живопису, скульптури, музики).

Володимир Винниченко був великим письменником і талановитим художником-бунтатором та реформатором, тому в багатьох його творах зустрічаємо молодих художників-початківців, які прагнуть реорганізувати традиційні підходи до зображальних можливостей в мистецтві.

Є в нього також і «вкраплення» скульптури в канву літературного твору. Винниченко умів нерухомих витвір мистецтва «оживляти». Адже в літературному творі статичних образів не існує, вони живуть, відчувають, думають, беруть безпосередню участь у розгортанні динамічного сюжету. Музичні «вкраплення» письменника мають одну спільну рису – присутність так званої «вербальної музики». Маються на увазі описи музичних творів і вражень від них засобами художньої літератури.

Найяскравіше взаємодію між літературними і живописними творами унаочнює екфразис. Він означає репрезентацію в тексті будь-якого з творів мистецтва. Науковий інтерес дослідження екфразису в літературній спадщині В. Винниченка виник через те, що вагоме місце в ній відведене образотворчій тематиці, а сам письменник мав безпосереднє відношення до малярства.

Література

1. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Основи, 2002. 518 с.
2. Варнацька Г. Між літературою і живописом: трансформація екфразису. *Молодь і ринок*. 2014. № 3. С. 38–41.
3. Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. 750 с.
4. Винниченко В. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Київ : Наук. думка, 2001. 440 с.
5. Винниченко В. Поклади золота. Нью-Йорк, 1988. 268 с.
6. Винниченко В. Твори. Т. 6 : Рівновага. Відень : Дзвін. 1919. 274 с.
7. Винниченко В. Чудний епізод. Український Декамерон. Київ : Довіра, 1993. С. 288–299.
8. Винниченко В. Щоденник. Т. 1: 1911–1920. Едмонтон; Нью-Йорк : КІУС, УВАН. 1980. 499 с.
9. Вороний М. Винниченко. Твори. Книжка четверта. Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ : Наукова думка, 1996. С. 483–488.
10. Жила С. Мистецький портрет Володимира Винниченка. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2005. № 11. С. 29–35.
11. Костюк Г. Володимир Винниченко – маляр (До 120-ї річниці від дня народження письменника). *Дивослово*. 2000. № 7. С. 2–5.
12. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: дослідження, критика, полеміка. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук; Комісія для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. 238 с.
13. Махов А.Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва : Intrada, 2005. 224 с.
14. Нагачевська О. Функції екфразису в романі Генрі Джеймса «Жіночий портрет». *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2014. № 30. С. 169–178.
15. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі. *Літературознавство : матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців*. Київ, 1996. С. 118–130.
16. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
17. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наукова думка, 1986.

18. Юхимчук Я. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Філологія. Літературознавство.* 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 155–160.

19. Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфразис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии.* 2011. № 11. С. 47–57.

Information about the author:

Kobzei Natalia Vasylivna,

Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Linguistics
Ivano-Frankivsk National Medical University
2, Halytska str., Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine