

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРІОДУ FIN DE SIÈCLE

*Розкривається роль інтермедіальних компонентів у вибудовуванні простору тексту художнього твору, зокрема основний акцент робиться на жанрових та стильових параметрах тексту (апробація в українській прозі кінця XIX – початку XX століть таких жанрів, як ескіз, етюд, малюнок, симфонія, образок, фрагмент тощо), простежується синкретизм у прозових текстах згаданого періоду, взаємопроникнення мистецьких явищ на різних рівнях структури літературного тексту. Об'єктом уваги обрано художню прозу українських авторів періоду fin de siècle, зокрема творчість Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Гната Хоткевича, Володимира Винниченка та ін.*

**Ключові слова:** *інтермедіальні компоненти, ескіз, етюд, симфонія, образок, фрагмент, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич, Володимир Винниченко.*

Українська проза зламу XIX – XX століть характеризується багаторівневим синкретизмом. Це зумовлено особливістю епохи, що репрезентувала нові пошуки у сфері філософії, психології, музики, малярства тощо. Звідси – спроби якісного оновлення як стильових, так і жанрових параметрів епіки. І хоча, як відзначає Н. Копистянська, „взаємопроникнення, поєднання, схрещування жанрів і утворення на цій основі нових різновидів та модифікацій стало однією із закономірностей літературного процесу з часів романтизму” [7, с. 21], все ж літературному періодові зламу XIX – XX століть притаманні власні, особливі закони жанрового „руху” в рамках розвитку модернізму, що пов’язані передовсім із пошуками стильовими (використання поезики імпресіонізму, символізму, неоромантизму, експресіонізму). Показово, що подібні пошуки були взяті на „озброєння” навіть тогочасною літературною критикою, яка повсякчас користувалася усталеним виразом „картина дійсності”, що вимагав традиційних епітетів – „змальована”, „правдива”, „відтворена” тощо. На цьому акцентує увагу С. Яковенко, вказуючи на жанрові самоокреслення критиків (наприклад, тут можна назвати „літературні вражіння” Г. Хоткевича, в яких уже „закладено відмінну, імпресіоністичну модель побудови критичного висловлювання” [10, с. 122]). Крім того, дослідник говорить про переказування „змісту” твору в критичному досвіді модернізму, що зазнає трансформації та певною мірою змінює свою функцію: „Передусім треба вказати на фрагментарність таких переказів, зведення їх до принагідних описів *враженневих* ситуацій, що радше нагадують кольорові плями, якими критик грається з читачем” [10, с. 124] (курсив автора. – С. К.).

Зокрема, в площині освоєння малих жанрових форм з цього погляду чи не найбільше зробив І. Денисюк, ґрунтовно проаналізувавши цілий ряд художніх творів О. Кобилянської, Г. Хоткевича, І. Франка, М. Коцюбинського, В. Винниченка, Н. Кобринської, Є. Ярошинської, Марка Черемшини, С. Васильченка та інших прозаїків. Дослідник зацентрував увагу на найважливіших аспектах „синтезу мистецтв”, притаманних малій прозі, виокремивши „пейзажну новелу”, „музичну новелу”, „новелу настрою”, так зване „поетичне квітування” (в Марка Черемшини) та ескізність як рису художнього твору. Проводячи розмежування між „етюдом” та „ескізом” і їхніми різновидами („образок”, „акварель”, „картинка”, „нарис”, „шкіц”), він співвідносить їх із двома мистецькими сферами – живописом і музикою. Здійснюючи ті чи ті генологічні „екскурси”, І. Денисюк виходить у площину стильових вимірів прози цього періоду, зосереджуючи увагу на важливих ключових моментах у осягненні вказаних параметрів – *лінії, звука, тла (візії)* тощо: „Модернізм не терпить простих і чітких ліній, а милується деформовано-химерним, туманно-незрозумілим. Втеча від дійсності у світ ірреальний, вигаданий, вимріяний, у світ „потойбічних гомонів” (М. Яцків), містичних візій і тайн – усе це вимагає особливої форми новели. [...] Модерністична новела – це новела-візія, якій властива аморфність і довільність асоціацій реального й нереального за принципом сну” [6, с. 242]. Очевидно, тут криється відповідь на питання, пов’язане з активним розвитком на зламі ХІХ – ХХ століть жанрових різновидів малої прози, адже їхня відкритість до подібних кореляцій зумовлена насамперед мобільністю, здатністю до модифікаційних перетворень.

Вибудовування простору тексту художнього твору відбувається за законом нанизування тих чи тих смислових асоціацій. Вербальна „картина” й вербальна „тональність” здатні викликати дещо інші ефекти, на відміну від малярського полотна чи музичного, адже головну роль тут відіграє динаміка літературного образу й „рухомість” („рухливість”) сюжету. Російський дослідник А. Геворкян, наголошуючи на процесі „взаємопроникнення і схрещування різних видів мистецтв” у конкретному художньому творі, говорить про спроби перенесення в структуру самого літературного тексту жанрових форм інших видів мистецтва: „Справа тут не в прямому перенесенні, що, природно, неможливо, не про калькування жанрів одного виду мистецтва способами і засобами іншого, а про вибудовування певної подібності за аналогією, про жанрові запозичення у їх найбільш загальних рисах. Тут найважливішим, системнотвірним є уподібнення архітектоніки літературного тексту композиційним принципам побудови творів інших видів мистецтва” [4, с. 217] (підкреслення моє. – С. К.). За рахунок послуговування такими принципами (відомо, що „у системі інтермедіальних відношень [...] спочатку здійснюється переклад одного мистецького коду в інший, а відтак відбувається взаємодія [...] на

смісловому рівні” [2, с. 292]) якраз і виявляє себе динаміка літературного образу.

Варто зауважити, що в сучасному українському літературознавстві, як правило, надається перевага визначенню „синтез мистецтв”. Окрім уже згаданого І. Денисюка, ним послуговуються такі дослідники української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть, як О. Рисак, І. Демченко, О. Мацяк. Об’єктом уваги у них насамперед обирається проза О. Кобилянської (зокрема, І. Демченко [5] та О. Мацяк [8] якраз і присвятили свої праці цій проблемі, детально аналізуючи спадщину буковинської авторки). Уже в назвах творів О. Кобилянська вказувала на подібний зв’язок або ж таку „взаємодію” (наприклад, словесне „малярство” в „Рожах” чи ословлювання, використовуючи музичні композиційні принципи, музики в таких творах, як фрагмент „Valse melancolique”, ескіз „Impromptu phantasie”). О. Мацяк розрізняє *комбіновані, літературно-музичні й літературно-малярські* способи досягнення відповідних ефектів, зорієнтованих на специфіку суміжних з мистецтвом слова видів (на їх моносенсорність, на поверховість кольору і статичність образу в малярстві, на глибинність музики [8, с. 6]. Дослідниця, аналізуючи „галерею малярства” О. Кобилянської, розрізняє „асоціативний живопис” або ж „карпатську мариністику” („Природа”, „Жебрачка”, „Час”, „Битва”, де наявний „стійкий асоціативний зв’язок між шумом лісу й шумом морських хвиль та між синім кольором віддалених гір і візуальним образом моря”), „живопис номінативний” („Рожі”), коли „колір подається не лише як внутрішня, а й як зовнішня ознака предмета”, а дійсність зображена статично, та „графіку” (малюнок „Під голим небом”). Загалом представлена класифікація надається до застосування при аналізі прози й інших письменників цього періоду, вона враховує цілий ряд інтермедіальних компонентів і може претендувати на роль своєрідного універсального критерію в подібному розмежуванні, коли говоримо про вербалізацію музичних чи малярських ефектів у художньому тексті. Часто можемо констатувати певну неспівмірність „ключового” критерію. Зокрема, це стосується такої жанрової форми, як „акварель”: мариністичні прозові „акварелі” М. Коцюбинського („На камені”) та гірські „акварелі” Г. Хоткевича (саме таку назву обирає письменник для своєї прозової збірки, що побачила світ у 1914 році). Подібні пошуки-зіставлення можна проводити в рамках багатьох жанрових форм малої прози. Н. Копистянська, акцентуючи на тих чи тих авторських визначеннях жанру, зауважує: „Іноді це гонитва за оригінальністю або, навпаки, мода, але в багатьох випадках тут відбивається історично зумовлений процес диференціації та синтезу [...]. Назви, які містять в собі заміну одного жанру іншим, поєднання різних жанрів, родів, видів мистецтва – це завжди запрошення до дуже цікавих спостережень...” [7, с. 19].

З цього погляду не менш важливим видається й інший аспект окресленої проблеми. Маємо на увазі „стосунки” митця (автора) й

персонажа (митця) художнього твору, їхній „рух” – чи на тлі вербалізованої картини, чи відтвореної в тонах музики. Характерно, що більшість зі згаданих письменників вдавалися, окрім словесних, і до інших сфер мистецької реалізації. Г. Хоткевич komponував музику, О. Кобилянська, залюблена в звуки, пробувала себе в малюнкові, а В. Винниченко залишив по собі чималу малярську спадщину. Цей перелік можна продовжувати, зокрема, тут доречно згадати й оповідання Лесі Українки „Голосні струни”, де маємо звернення до так званої музичної теми.

Українська проза періоду *fin de siècle* дає чимало зразків, де розробляються суто „музичні” чи „малярські” теми, де з’ясовуються переважно проблеми творчості, ті чи ті засадничі мистецькі принципи. Одним із характерних у цьому контексті творів є „Олаф Стефензон” В. Винниченка. Роль інтермедіальних компонентів тут, як переконуємося, досить важлива, оскільки за їх посередництва вибудовується, з одного боку, простір тексту в цілому (оповідь ведеться від імені авторського „я”, яке „рухає” дію, проявляючи при цьому затемнення / освітлення певних епізодів, моментів, ситуацій, рухів, жестів, виразів тощо), а з іншого – простір художніх полотен, написаних головними персонажами, де присутній певний „сюжет”, герой, певне тло, на якому зафіксована динамічна дія набуває статусу статичної. Тобто маємо подвійний „рух” сюжетів (скільки картин – стільки й „сюжетів”). В. Винниченко свідомо керується такою „рухливістю” світла, силуетів, вуличного руху як такого – у творі немає статичності, „рухливість” співвідносна з порухами людської психіки, котра здатна вловлювати ці прояви руху. До того ж рух відбувається й за умови руху героя, від імені якого ведеться оповідь, незважаючи на те, що все розказане належить до площини спогадів. Своєрідне „затримування” (такий собі ретардаційний фактор виявляє себе в статичності повітря, світла, що не здатне до руху, воно, як і спогади, наділено ефектом застигання): „Дихати було трудно, – повітря було кисле, густе і нагадувало насичену парою атмосферу холодного передбанника. / [...] ідеш по вулиці, а тобі видається, що ступаєш по дні океану, в якому затонув город, і нема ні виходу, ні надії на рятунок. [...] Хочеться збитись до купи, хочеться гомону, крику, сміху, щоб переконатись, що ти дійсно живеш, щоб розвіяти трохи незрозумілу душну тривогу” [3, с. 613]. В. Винниченко вдається до так званого зворотного імпресіоністичного зображення – світло, що здатне затемнюватися. Такий ефект досягається з допомогою затемнення, розмивання туманом („... величезні плями світла в темно-сірій каламуті та невиразні, зникаючі силуети трамваїв, автомобілів, стовбурів дерев. Люди виринали й зараз же зникали, і не було певності, чи ти справді бачив їх, чи тобі привиділось” [3, с. 613]; „За першим автомобілем виринув зараз же другий, за ним тягнулась кінська голова, за конем довжелезний биндюг, за биндюгом знов автомобіль, здавалось – їм кінця й краю не буде. Всі вони посувались помалу, немов зв’язані одне з одним і хтось їх

кудись тягнув на ланцюгу. Туман же робив їх такими, як бувають знімки на поганеньких аматорських фотографіях: невиразними, облізлими, безфарбними” [3, с. 613–614]. Натомість образ жінки, яка згодом зникає в автомобілі („Чи не мара це з туману? Чи справді я з якоюсь дівчиною, чи, може, мені це тільки ввижається” [3, с. 616]) виписано виразно, опукло („Я подивився на неї. В очі мені кинулись її дуже чорні, густі, зміясті брови, великі очі з чудним блиском і чіткий рисунок губ” [3, с. 614]). Ось це тло, на якому з’являється жіноча постать, мовби навмисне затемнюється автором до ефекту зблякання, хоча воно відіграє роль головної картини в цьому епізоді.

Власне, це той ефект, на який звертав увагу А. Бергсон. Його праця „Творча еволюція”, що побачила світ в 1907 році, була сприйнята як „інтелектуальний поворот”, прирівнюваний до Ейнштейнаної теорії відносності та вченням Фрейда про підсвідомість, і мала визначальний вплив на творчість і експресіоністів, і сюрреалістів, а також на формування літератури „потoku свідомості”. А. Бергсон говорить про нескінченну змінність психологічного стану („Кожен з них – лише краще освітлена точка рухомої зони, яка містить в собі все, що ми відчуваємо, думаємо, бажаємо, врешті, все, чим ми є на даний момент” [1, с. 11]), про наші спроби об’єднати ці штучно відокремлені стани: „Наша увага вигадує аморфне, незмінне й нерухоме я, через яке проходять чи пропливають психологічні стани, піднесені нею до незалежних сутностей. Там, де є мінливість вислизаючих відтінків, які переходять одне в одне, увага помічає різкі, так би мовити, „стійкі” кольори, які накладаються, ніби перли в намисті: тож так само слід припустити наявність міцної нитки, яка тримає перли разом. Та коли цей безбарвний субстрат безперервно забарвлюється тим, що його покриває, то він через свою невизначеність здається нам неіснуючим. Адже ми помічаємо лише забарвленість, тобто психологічні стани” [1, с. 12]. Змінність психологічних станів у „Олафі Стефензоні” стає визначальним критерієм у зміні оптичної „точки”, повороті „лампи” свідомості й несвідомому намагання визначити ці джерела *освітлювання / затемнення*.

Сучасний російський філософ В. Подорога, аналізуючи феномен тіла з погляду філософської антропології, залучає до обговорення згаданої проблеми й бергсонівську позицію: „Треба не освітлити предмет, а навпаки, *затемнити* деякі його сторони, позбавити його більшої частини так, щоби осад, замість включення нас у навколишньому як речі, виокремився з нього, як картина” [9, с. 16]. Дослідник послуговується також терміном О. Ремізова (рос. *испредметность*), залучаючи його в науковий обіг: „Якщо уважно вглядатися в будь-який предмет, то цей предмет або фігура починає оживати, [...], з нього ніби щось виповзає і весь він рухається...” [9, с. 48]. Саме на ефекті затемнення (як відзначалося, затемнюється, приглушується навіть світло) вибудовує В. Винниченко простір тексту твору. Варто звернути увагу на не менш важливу деталь: те саме

відбувається й із голосом, звуками („Я старався відповідати їй, але помічав, що мої відповіді проходили для неї так само, як для мене люди в тумані: з'явиться, мигне і зникне – розпливеться” [3, с. 615]). Текст твору побудовано на таємниці, певній загадці, що виявляє себе як затемнена (приглушена) картина, аж наприкінці. Не випадково Олаф Стефензон нікому не показує своєї праці головної праці, котра зрештою так і залишається непобаченою, затемненою, оскільки була знищена. Ця ситуація виявляє себе присмерком, „коли засвітили лампу”: „... перше, що я побачив, це була велика жовто-сіра пляма, ряба від смуг, які перехрещувались на всі боки. Смуги від ножа на тому місці, де була на малюнку голова. Від неї не лишилось нічого, крім одного куточка рота – червоної смужечки. Все було ретельно стерто, вишкрябано, замазано фарбами з фону” [3, с. 644]. Власне, так і не побачена (персонажем, від імені якого ведеться оповідь, читачем) картина виявляє все ж ключову позицію в тексті художнього твору В. Винниченка – і це полотно, як і інші, про які згадано й представлено повною мірою в „Олафі Стефензоні”, пропонує *людину*. Саме *людина* стає тим центром *тла*, що так і залишається напівстатичним, аморфним, розмитим. Письменник водночас уводить у контекст твору розмову двох персонажів про *людину* як центр світу, з одного боку, й малярського полотна – з іншого (прозаїк навіть виділяє курсивом такі слова, як *чоловік*, *людське*, *людський* матеріал тощо). Констатуємо не лише конфронтацію пріоритетів, а також і найважливішу проблему творчості – від імені свідомого чи несвідомого покликаний творити митець. Автор нічого не декларує, він майстерно демонструє дискурсивні рамки своєї мистецької епохи. Характерне зображення людини в попередньому конкурсному полотні Олафа Стефензона, де „панувала *людина*” („Все, що відносилось до неї, було зроблено любовно, бездоганно!”), натомість *тло* маргіналізувалося („Але ліс, небо, повітря вже кричали дефектами, вражали мішаниною стилів, дратували відсутністю логіки, закономірності” [3, с. 629]). У картині Дієго, навпаки, те, що перебуває на маргінесі (дитина, що скорчилася від болю й крику – на неї тиснула ніжка фотелю, на якій сидів і їв чоловік („цей чоловік був центром всієї композиції”)), визначає рух картинного сюжету: „Фарб уже не було помітно, вони десь зникли, але, без всякого сумніву, робили своє таємне діло, яке саме – я не знаю; можливо, що без такої їх комбінації не було б того чуття жаху, страшною тривоги, тоски, які чисто фізіологічно виникали в грудях. [...] Я почував виразно, як мені тоскно, тісно в грудях, як мені душить горло, як в моїй пахві щось не то ниє, не то ніяково, як мені хочеться одвернутись, щоб не бачити цієї наступленої ніжки посинілої дитини. І в той же час я чув найщирішу, найгострішу ненависть до лиця чоловіка з мертво-збухлим черевом. [...] тут була безумовна, надприродня, якась просто чародійна сила таланту. Я певний, 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” [3, с. 654] (курсив В. Винниченка. – С. К.). Автор, вибудовуючи художній простір „Олафа Стефензона” та мистецьких полотен своїх персонажів, пропонує різні варіанти (моделі) використання тих чи тих інтермедіальних ресурсів за рахунок уведення в площину тексту художнього твору (картин, що їх пишуть персонажі) різних смислових рівнів та здійснивши перед цим певний переклад (перемикання) мистецьких кодів. І. Денисюк не випадково наголошував на „художній стереометричності” як одній із характерних рис творчості В. Винниченка. Запропонований аналіз лише одного твору письменника потверджує виразну зміну акцентів у прозі *fin de siècle*, спробу вибудовування автором простору тексту шляхом використання компонентів інтермедіальності для досягнення „настрою” і „духу” творчого процесу, його неоднорівності й постійного балансування між *світлом* і *темінню*, свідомим і несвідомим. Варто сказати, що творчість В. Винниченка, як і художня спадщина інших згаданих у статті письменників, дає багатий матеріал для подібних аналітичних „розтинів”, задля розкриття механізму вибудовування тексту художнього твору.

Загалом проза зламу ХІХ – ХХ століть пропонує різні шляхи й варіанти витворення художніх площин творів, що відбуваються за рахунок включення тих чи тих інтермедіальних компонентів. Підкреслимо, що такий пошук можливий лише за умови пошуків естетичних, жанрових, стильових.

1. *Бергсон А.* Творча еволюція / Анрі Бергсон ; пер. з фр. Р. Осадчука. – К. : Вид-во Жупанського, 2010. – 318 с.
2. *Будний В.* Порівняльне літературознавство / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 432 с.
3. *Винниченко В.* Краса і сила: повісті та оповідання / Володимир Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
4. *Геворкян А.В.* О „синтезе искусств”: заметки к теме / А. Геворкян // Поэтика русской литературы конца ХІХ – начала ХХ века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 211–244.
5. *Демченко І.* Особливості поезики Ольги Кобилянської / Ірина Демченко. – К. : Твім інтер, 2001. – 208 с.
6. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Іван Денисюк. – Львів : Академічний експрес, 1999. – 278 с.
7. *Копистянська Н.Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
8. *Мацяк О.* Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Ореста Мацяк. – Львів, 2006. – 20 с.

9. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию : материалы лекционных курсов 1992–1994 / Валерий Подорога. – М. : Ad marginem, 1995. – 341 с.
10. Яковенко С. Романтики, эстети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Сергій Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 296 с.

### **Аннотация**

*Раскрывается роль интермедиальных компонентов в построении пространства текста художественного произведения, в частности основной акцент делается на жанровых и стилевых параметрах текста (апробация в украинской прозе конца XIX – начала XX веков таких жанров, как эскиз, этюд, рисунок, симфония, образок, фрагмент и др.), прослеживается синкретизм в прозаических текстах указанного периода, взаимопроникновение явлений искусства на разных уровнях структуры литературного текста. Объектом внимания избрано художественную прозу украинских писателей периода *fin de siècle*, в частности творчество Ольги Кобылянской, Михаила Коцюбинского, Гната Хоткевича, Владимира Винниченко и др.*

**Ключевые слова:** *интермедиальные компоненты, эскиз, этюд, симфония, образок, фрагмент, Ольга Кобылянская, Михаил Коцюбинский, Гнат Хоткевич, Владимир Винниченко.*

### **Summary**

The article is found out the role of intermediate components in building of the space the text, of the literary emphasis genre and style text options (testing in Ukrainian literature of the late XIX – early XX centuries, such genres, as sketch, essay, picture, symphony, obrazok, fragment, etc.), syncretism is seen in prose texts of the mentioned period, interpenetration of artistic phenomena at different levels of the structure of literary text. The object of attention is selected fiction of Ukrainian authors of the period *fin de siècle*, including works by Olga Kobylyanska, Mychaylo Kotsiubynsky, Gnat Khotkevych, Volodymyr Vynnychenko and others.

**Key words:** *intermediate components, sketch, assay, symphony, obrazok, fragment, Olga Kobylyanska, Mychaylo Kotsiubynsky, Gnat Khotkevych. Volodymyr Vynnychenko.*

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2011 р.