

**Віннічук А. П.**

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

**Крупка В. П.**

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

## СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ: МАЛЯРСЬКІ ТА МУЗИЧНІ ПАРАМЕТРИ

*У статті розглянуто жанрово-стильову своєрідність епічної творчості Дарії Віконської – прозаїка 20–30 років ХХ століття, – яка у письменницьких колах вирізнялася високою ерудованістю, була не тільки літератором, а й літературознавцем, мистецтвознавцем, культурологом, тому добре обізнана як із українським мистецтвом, так і з європейським. Особливий акцент зроблено на інтермедіальності її творчого доробку, зокрема на малярських та музичних характеристиках, які органічно вплітаються в канву творів, увиразнюють творчу манеру письменниці.*

*Зазначено, що Д. Віконська у своєму доробку віддає перевагу есеїстичній формі викладу, яка здебільшого тяжіє до етюду, замальовки, акварелі, полонезу чи вальсу, а отже, набуває рис жанрової дифузії, стиль творів відображає людську психологію, її окреслення в художньому тексті, малярстві чи музиці, причому почасти, є виразником етнопсихології українців.*

*На матеріалі збірки «Райська яблінка» висвітлено малярські аспекти її інтермедіальних пошуків, де природні об'єкти набувають художнього осмислення не лише крізь призму зовнішнього світосприйняття і світовираження, а й завдяки внутрішнім і персоніфікованим прийомам зображення. Через конкретні приклади показано, як образ ліричного героя стає другорядним, позаяк увага зосереджена на враженнях від побаченого, а дібрані художні засоби повно увиразнюють багатоплановість навколишнього світу, створюють особливо яскравий ефект для художньої рефлексії.*

*Музичні аспекти інтермедіальності набувають оригінального звучання насамперед тому, що Д. Віконська не тільки поважно ставилася до музики, а й музикувала. Зазначено, що особливо вона любила музику Ф. Шопена, тому емоційне звучання творів відображало елементи із симфонії чи полонезу, які гармонійно висвітлюються та втілюються у досліджуваних творах. Аналіз художніх творів дає можливість осмислювати цей вид мистецтва як шлях до самопізнання, шлях до свободи людської душі. З'ясовано, що особливої музичності твори набувають ще й тому, що художня тканина текстів насичена термінами, які характеризують саме її особисте бачення музики.*

**Ключові слова:** інтермедіальність, жанрова дифузія, етюд, есей, ліричний герой.

**Постановка проблеми.** Дарія Віконська – самотня постать українського літературознавчого та культурологічного процесу в Галичині міжвоєнного двадцятиліття. До двадцяти двох років вона не володіла українською, але завдяки тому, що легко опанувала іноземні мови і пройшла навчання у декількох європейських закладах, створила власний світ завдяки «поезії в прозі» з незвичайним залученням аспектів інших мистецтв та мала неабияку можливість реалізуватися, як освічений письменник в Україні та за кордоном.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Щоби якомога рельєфніше окреслити творчий портрет цієї, безумовно, талановитої письменниці, варто звернутися до літературного ланд-

шафту доби, що значно увиразнить своєрідність її творчого обдарування. Література Галичини у 20–30 роки ХХ століття, на думку Н. Мафтин, «творилася за умов втрати державності після поразки української національної революції» [11, с. 5]. Дослідниця наголошує на тому, що «слід говорити про феномен тексту, твореного в полі дії єдиного морального імперативу, духовні імпульси якого завжди полум'янітимуть у горнилі національної культури» [6, с. 7]. Визначальним для розвитку літератури є той фактор, що «літературний процес Галичини творився великою групою прозаїків, котрі віддавали перевагу ідеологічній незаангажованості» [6, с. 13]. М. Ільницький виокремлює цих митців, зокрема прозаїків, у «ліберальний

із загальною ідеологією позасоціальності, «без-світоглядності митця» напрям [5, с. 14].

Д. Ільницький у своїх студіях міжвоєнного Львова пропонує «синтетичний погляд на образ міста», в якому жили і працювали тогочасні культурні діячі. Достоту самобутнім і важливим є поєднання різноманітних мистецьких течій та взагалі мистецтв між собою у цей непростий час: «Близькими до літераторів були львівські майстри-малярі [...]. Слід наголосити на тому, що для українського малярства міжвоєнного періоду, яке розвивалося в безпосередньому зв'язку з європейським мистецьким процесом, характерні три таких основні тенденції: взаємозв'язку з літературним середовищем, обґрунтування категорії національного у творчості, інтелектуалізм і теоретичне осмислення мистецтва» [4, с. 6–7].

У цей період особливо помітно простежується, як література взаємодіє із живописом, як підкреслює певний стан художника та стан того, що він вирішив написати. Література, як і живопис, уже не є «розвагою для публіки», «принциповою усталеною формою», «внутрішньою проблемою», вона радше стає формою самовираження того чи іншого письменника, несе його самобутність, бажання щось передати (емоції, почуття, психічний стан) безвідносно до читача.

Н. Мацибок-Стародуб у праці про досліджуванний період ХХ ст. вказує на інші чинники: «Українські митці, як і світова спільнота загалом, прагнули заново віднайти морально-духовне оперття (як у житті, так і в мистецтві), актуалізувати уявлення про цінність і значущість людської особистості» [8, с. 22]. Прикладом дослідниця наводить імена українських літераторок: «Саме до контр-оверсійного періоду міжвоєнного двадцятиліття належать найцікавіші в мистецькому плані прозові твори Ірини Вільде, Дарії Віконської й Ольги-Олександрини Дучимінської» [8, с. 22].

На початку нового століття митцям необхідно було сформулювати єдину мету чи ідею, яка б якнайкраще демонструвала очікування людей у різних сферах діяльності та налаштовувала їхніх колег на плідну, творену для народу, важку працю. Найактуальнішими для того часу виявились емансипаційні ідеї та поривання жінок, що чітко відбилася на їхній діяльності, зокрема на творчості маловідомої нині української письменниці Дарії Віконської. І. Набитович зазначає, що ця письменниця була цікавою постаттю українського літературознавчого та культурологічного процесу в Галичині міжвоєнного двадцятиліття, і наголошує на тому, що її студії «є свідченнями

поступового переходу українських досліджень мистецтва від пошуку в одномірних площинах вивчення творчості тих чи інших митців чи їхніх окремих творів до багатомірних просторів компаративістичних студій» [9, с. 1–2].

О. Бандровська стверджує, що книга Д. Віконської «Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя» є «значною науковою подією українського літературознавства першої половини минулого століття» [1, с. 26]. Н. Мацибок-Стародуб також аналізує своєрідність творчого доробку письменниці, але зупиняється саме на її прозописмі: «Прозова спадщина Дарії Віконської – явище високимистецьке, саме тому його дослідженню варто приділити належну фахову увагу. Більшість творів письменниці не тільки конденсують у собі ті риси й ознаки, що здавна притаманні українцям, а й несуть відбиток чужоземних культур, ментальності й традицій, із якими поталанило познайомитися авторці під час навчання та в процесі подорожей Західною Європою» [8, с. 34].

**Постановка завдання. Мета статті** – окреслити малярські і музичні інтермедіальні мотивно-образні параметри у прозі Дарії Віконської.

**Виклад основного матеріалу.** Якщо детально споглядати процес створення «поезії в прозі» Д. Віконської, то варто зупинитись на тих складниках, які обирає авторка задля написання своїх малих творів із використанням прийому «мистецтво у мистецтві». Мальовничість української неперевершеної місцевості авторка розкриває так: «Наші подільські, гуцульські, волинські та інші краєвиди є хвилюючі, цікаві. Вони просто кличуть малярську руку, щоб передати їхню терпку та первісну красу іншим, що не мають потрібної вразливості, щоб скопити всю їх несамовиту привабливість» [2, с. 135]. Навіть роздумуючи про українські краєвиди, їх красу та вишуканість, вона скаже: «Краєвид є чимось більшим від цього укладу доріг, узгір'я, дерев, неба та інших його зовнішніх компонентів [...] усвідомити собі, що малювати краєвид – це не архітектура» [2, с. 130–140].

Д. Віконська у своїх прозових етюдах обирає здебільшого есеїстичну форму викладу, характерну для провідних авторів доби модернізму (на яких вона почасти покликається у своїх студіях): Ф. Ніцше, Г. Зіммеля, Г. Сореля, А. Бергсона. Стиль її есеїв співзвучний зі стилем літературних та мистецьких критиків інших країн. Особливо цікавою для авторки є людська психологія, її вираження в художньому тексті, малярстві чи музиці, причому часто вона має знаходити паралелі й до етнопсихології українців.

О. Рисак про загальні проблеми синтезу мистецтв в українській літературі зазначає: «На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності» [12, с. 41]. Сама ж Д. Віконська у своїх статтях зазначає: «Скаже хтось: не треба «літератури» у малярстві». Про це багато говорили та писали останніми роками. Я ж думаю, що мистець не потребує жаяхатись ні природи, ні літератури, коли він – талант, справжній маляр» [2, с. 137].

Серед колористичних замальовок письменниці є такі, що перегукуються з конкретним художнім полотном, як-от етюд «Білі іриси» багатий на портретний та пейзажний описи. Натрапляємо в ньому на емоційний та в деякій мірі фантастичний пейзаж: «Дерева виглядали дивні, таємничі, оповиті сріблястим сяйвом» [11, с. 209]; незвичайний геометричний портрет ірисів: «Верхні пелюстки, уложені на подобу ліхтаря, були дивно прозорчасті» [11, с. 209]. Тут лірична героїня вдається до порівняння квітів із космічними об'єктами: «... не були сумні – але дивно вродисті. Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти» [11, с. 209], аби глибше продемонструвати свої враження від побаченого: «Ніколи перед тим не бачила я їх такими» [11, с. 209]. Імовірно, що природа здається їй чуттєвішою й доступнішою саме в нічний час, про що можна дізнатися не лише з цього твору. Вона навіть вдається до високого, поважного ставлення до цих рослин: «Я почула побожну шану перед їхньою непорочністю і глибоке захоплення оцею казкою ночі» [11, с. 209]. Письменниця до того ж зіставляє рослинні природні ознаки з людським характером: «На другий день... це вже не були ті квіти, що я бачила вночі... Тоді стало мені ніяково – наче перед людиною, яку ми вчором бачили в одній з тих рідких, загадочних хвилин... а на другий день зустрічає нас земна і неприступна, наче не вона...» [11, с. 209].

Дотичним до попереднього є нарис «Соняшники», де також наявний детальний опис, про що свідчать епітети, персоніфікації та окличні речення з додатковим підсиленням значенням кольору: «Їх золоті чуприни горять! Листя в них серцеваті, але великі та відпорні, як щити [...], кожне рам'я гордо носить огненну голівку» [3, с. 5]. Цей колір поєднується з формою та переходить у порівняння (знову ж таки з людськими рисами зовнішності): «В одних квітоносне било

широко розрослося: наче в кількарічного свічника, менші квіти мають кругле личко здивованої дитини, кругле личко обмасне вінком подовгастих пелюсток, довгі пелюстки звисають і частинно закривають обличчя квітки» [3, с. 5]. А вже наприкінці твору простежується тактильний елемент відчуття: «пальці мої дотикаються розкішном'яких пелюсток» [3, с. 5].

Вид самої квітки читач може зрозуміти лише за заголовком твору та за його останнім реченням. Обидва нариси побудовано у формі здогадки, фантазування та проникнення до несвідомого, в обох увага спочатку спрямована на зовнішні характеристики, а лише згодом – на внутрішній світ рослини, яка ототожнюється з людиною. Завдяки цьому авторка досягає візуальних ефектів, які дозволяють, немов у фільмі, простежити зовнішнє і внутрішнє багатство квітки.

Іншою цікавою рисою творів Д. Віконської є оманлива присутність самої авторки у творі, яку ілюструє замальовка «Спомин». Лірична героїня не вперше виступає тим непомітним оком, яке лише спостерігає, аналізує та насолоджується видимими речами: «Проходжусь сама. Коли піднесу очі, бачу навколо ближчі та дальші смерекові ліси [...], нагло чую синій знайомий запах [...], слухаю музики й задержуюсь хвилинку [...]. Цього вечора я більше ні на що не дивилась» [11, с. 211]. На початку читач бачить перед собою розкішний осінній день, який утілює красу лісової природи (фрагмент, насичений епітетами): «бук горить мідяно-червоним промінням» [11, с. 211], «у сусідстві синяво-срібної смеречки» [11, с. 211]. Метафоризована кольорова гама нараховує «жовті, лілієві, білі» [11, с. 211], «в одній пелюстки зверху золоті, а зі споду – червоні» [11, с. 211], «багрову повінь» [11, с. 211]. Крім того, наявні незвичайні порівняння: «Такі червоні, як цейлонські гранати, бургундське вино, спокусливі вуста» [11, с. 211], що підсилюють сам опис, тяжіють до прирівнювання зі смаковими, візуальними і тактильними відчуттями. Цей фрагмент змушує уявити яскраву, насичену картину, майстерно написану гуашшю. Кожні фраза та кожне речення побудовані в такій формі, аби довести, що і словом чи словосполученням можна «домальювати».

Самобутньою рисою творів Д. Віконської є щезання ліричного героя як героя дії, героя вчинку та героя манер. Його постать уведена в етюд лише задля створення ефекту того, хто розповідає про події та явища або ж захоплюється ними. На передній план виходять самі враження від побаченого, намагання їх описати та передати

читачеві. Дібрані художні засоби найповніше розкривають суть речей та явищ, тяжіють до ефекту побаченого та відчутого живою.

Натомість у новелі «Дві амфори» гаму теплих фарб передано імпресіоністичними прийомами, адже рух мазка пензля та результат намальованих елементів підкреслюється такою метафорою: «пада піна золотих та золотисто-жовтих хризантем» [11, с. 241], персоніфікацією: «світлі цятки сховуються» [11, с. 241], «довкола пояса в'ється срібляста обтяжка з нанизаними срібними чічками» [19, с. 241]. Насиченість та багатство жовтого кольору авторка передає гіперболою «вантаж жовтого квіття» [11, с. 241–242]. Аналогічною є замальовка «Літо» із циклу «Ворота». Позитивно вражена лірична героїня твору бачить червоне забарвлення гвоздики «червоними, які горіли ліворуч і праворуч стежки» [11, с. 239].

Лейтмотивними образами цієї замальовки є іволги, рожі, хмари, чаші квітів, тиша саду, жіночі притихлі голоси. Як і в попередніх творах, образи тут набувають своєрідних ознак і неповторної атмосфери (чи то мова заходить про денний чи вечірній час доби, для створення якої авторка наділяє квіти незвичними характеристиками, ретельно спостерігає за кожною рослиною і природним явищем, порівнює їхні риси з людськими).

У творчому доробку Д. Віконської існує цикл «Три образи», який виявляється чи не найбільш естетизованим: новели пов'язані з картинами «Мона Ліза» Леонардо да Вінчі, «Візія» Яцека Мальчевського та «Шал» Владислава Подковінського. Усі три максимально точно відтворюють власні думки авторки щодо цих всесвітньо відомих полотен.

У «Мона Ліза» авторка майстерно порівнює людські риси з природними явищами, зіставляє їх, надаючи усмішці, очам та губам Джоконди не людської, не простої смертної неповторності, а тяжіння до всього натурального: «твої уста всміхаються хмаринкою легкої іронії з їхнього бажання зазнати ще раз поцілунків» [11, с. 230]; «усміх, що вкриває Твій жорстокий досвід спочутливим серпанком» [11, с. 230]. На завершення для підкреслення всієї природної краси у людській подобі письменниця вдається до порівняння фарб картини з фарбами однієї з пір року: «Твої краски – краски пізньої осені: далечінь, вскупана в синяві; листя, що вмирає в сепії, в сіро-брунатному, червонявому» [11, с. 230]. Це не поодинокий випадок, коли явлення про певну пору року дає змогу точніше зрозуміти уявлення про полотно, навіть якщо читач ще з ним не знайомий.

З одного боку, опис картини не є для читача новим, але Д. Віконська ніби заново її пише (з власними вкрапленнями роздумів, риторичних питань та вигуків). Її особистий художній світ переноситься уявно на Мону Лізу: тут є вже установлені порівняння із живою та неживою природою, філософські сентенції самої письменниці.

«Візія» – чи не єдина із замальовок, у якій герой-митець промовляє до свого витвору, веде діалог та навіть намагається відстояти свою точку зору. На початку «акварельки», коли вже зазначено про оформлення картини (у дерев'яній рамі) та про перший план, де зображений маляр, читаємо цікаве речення: «Над ним, праворуч, виринула з блакитної мряки постать жінки. Ледве зарисована» [11, с. 231–233]. Це свідчить про появу темної фарби, про контраст між світлим (цим кольором намальоване тло) і темним, адже лише завдяки відрізненню кольорових гам та їх відтінків читач може «побачити» ще не відому йому жінку. Кольорові штрихи тонкого пензля мають дещо навіть монументальний характер: «Риси обличчя енергійно мужеські, при всій своїй привабі трохи загостро вирізьблені» [11, с. 232]; «Нині стоїш тут переді мною гостро зарисована, тверда, майже як із каменя» [11, с. 232].

До такої «вирізьбленості» додаються ще й емоції та риси самого митця, завдяки яким жінка і має стиль виготовленої з певного матеріалу, а не написаної фарбами: «Завтра буду з бронзи. Мене вродила твоя туга. Різьбила мене твоя воля. Кожна риса в мені – це твій твір» [11, с. 232]. Постійну вічність людини, що зображена на полотні (адже тут вона зафіксована у часі, просторі та русі), засвідчено такою фразою героїні новели: «А проте ти вмреш, а я триватиму <...>. Я – твоє бажання, твоя воля, твій твір <...> Я являюся тут на приказ твоєї волі <...>. Кожна із твоїх ліній – це одна із моїх думок. Ти є моїм втіленим наміром, моєю освідомленою волею» [11, с. 232]. Влучну ознаку письма як мистецтва подано у таких рядках: «Поглянь на мене: моє тіло повне гармонії, моє обличчя зі своїм живим висловом, наче письмо, якого нічим не можна стерти» [11, с. 232]. Обличчя жінки особливе, хоча передане не словесним описом, а лініями, фігурами, знаками, наділене деякою формою, тобто виключно малярськими прийомами.

Замальовка «Шал» написана під враженням побаченої картини польського художника Владислава Подковінського, що був предтечею імпресіоністичного та символічного малярства. Полотно, на перший погляд, продовжує середньовічні

традиції малярства, оскільки в око впадає величезний чорний кінь та оголена дівчина, що до нього пригорнулася: «Біле жіноче тіло у хмарі диму та вогню» [11, с. 234]. Оскільки постать тварини промальована не зовсім чітко, то лише згодом стає зрозуміло, що то й справді намальований живий, величний та водночас страшний кінь: «Яку дивну форму має ця хмара!» [11, с. 233]. Кольорове нашарування твору присутнє і в описі портрета дівчини, зокрема її голови: «А твоє волосся, спокуснице, горить огнем [...]. Блідою жінкою з червоно-золотистим волоссям, з розпущено розпущеною гривною, схожою на полум'я» [11, с. 234]. Авторка розмірковує над повнотою жіночої фігури рубенсівського типу, її неповторністю: «Твоє тіло досвідчене, твої груди перезрілі, майже брутальні, – могли вийти з-під пензля Рубенса» [11, с. 234].

У згаданих художніх етюдах, «акварельках», замальовках та новелах наявні принципи експресіонізму та модерністської прози. Так, авторка намагається передати навколишню дійсність за допомогою власних емоційних станів, а не такою, якою вона є насправді. Письменниця увиразнює, видозмінює жанрову форму, надає їй самобутнього і неповторного звучання.

Із біографії Д. Віконської відомо, що мисткиня дбайливо та поважливо ставилася до музики, особливо до гри на її улюбленому музичному інструменті – фортепіано. Художній етюд «Полонез D-moll Шопена (ор. 71, №1.)» – яскраве, багатогранне й повноцінне вираження авторкою своїх власних емоцій, переживань і спостережень під час виконання музичного твору однією з її знайомих.

Важливо наголосити на структурі та своєрідності цього танцю як одного зі старовинних жанрів, якому притаманна святкова, урочиста музика, що супроводжувала парадний хід польської знаті. Сам польський композитор Ф. Шопен зробив свій полонез «D-moll (ор. 71, №1.)» виразним, яскравим концертним твором для виконання. Ця п'єса належить до ранніх, юнацьких творів автора, яким були характерні тендітно-віртуозні образи та деякий ліризм музики. Невід'ємною рисою танцю є святковий ритм маршу, що, безперечно, надає творові урочистості, строгості та дисциплінованості у дотриманні трьохдольної форми розміру виконання.

Усередині твору Д. Віконської подано ілюстративний фрагмент полонезу Ф. Шопена, а саме вступ, що супроводжується описом: «Мала рука рішуче хапає октаву. Вступ поважний, драматичний» [11, с. 219]. Невипадково авторка наголошує на ньому, адже саме цей структурний елемент віді-

грає основну роль у музичному творі: має розмір  $\frac{3}{4}$  (як, і власне, традиційний полонез) та завершується мажорним тризвуком (хоча полонез написаний у ре-мінорі).

Перед основною частиною твору можна почути невеличкий перехідний момент, який представлений образом квітів: «Розливається потік дзвінких звуків. Ніби порухані вітром конвалії дзвонять срібним голосом» [11, с. 219]. Далі лунає основна частина твору, в якій наявні декілька схожих між собою лейтмотивів, тому вони часто повторюються після завершення певної частини. Цю своєрідність можна простежити у таких епізодах: «Звуки плавають, бігають, летять, нібито десь зникають <...>, трохи втомлені» [11, с. 219], «Тяжкий сон перейшов, Стає знов ясно. Вода грає, дрібні хвилі перебігають звучними, розділеними акордами» [11, с. 219] та «А білі ніжки бігають далі, щасливі, безжурні, бігають, скачуть, аж нагло устають» [11, с. 219]. Такі музичні прийоми, як *staccato* (що передають швидкий, уривчастий рух при гри), характеризуються фразами «потім вертають, легкокрилі, вдоволені» [11, с. 219]. Невипадково авторка порівнює воду з багат шаровістю звуків, оскільки фразою «вода роз'яснена, прозора» передаються нагромадження акордів, часті зосередження на одній і тій же ноті, одиничні інтервали протягом деякого часу та пришвидшений темп виконання. Яскраві мажорні акорди, що звучать чітко і деякою мірою відірвано, нагадають авторці сонячні промені, що «великими блискучими зірками падають на воду, купаються в ній» [11, с. 219]. У фразі «нагло почувуються відірвані слова якоїсь далекої розмови. Слова зразу незрозумілі» [11, с. 219] авторка намагається висвітлити прийом *decrescendo* (явно помітний послаблений темп гри, що уповільнює та стишує звуки на інструменті). Середня частина полонезу наділена поліфонічністю. Поліфонія – один із важливих засобів музичної композиції та художньої виразності, що забезпечує всебічне розкриття змісту музичного твору, втілення і розвиток художніх образів, які авторка влітає у такому фрагменті: «Два голоси начеб дуетом ллються в один акорд, що тричі відбивається відгомоном по роз'ясненій воді, по соняшній траві, по пахучих травах. Візля неземського кохання стає через хвилю перед нами, потім посувається сяючим видовом кудись удаль» [11, с. 219].

Образи білих конвалій, срібного голосу, ясності погоди, візії кохання, пісні води, розсипчасті перли передаються читачеві словесними засобами уявлення про високі ноти та мажорний настрій, натомість чорний відтінок безодні, тяжкий сон – низькі

ноти, мінорний пригнічений настрій у полонезі польського майстра. Рух мелодії вгору засвідчується так: «Підносяться з безодні вище, вище-ще вище-аж зникають десь у невідомому» [11, с. 220].

Новела письменниці «І. Музика» наділена уявленнями авторки про такі глибокі філософські одвічні проблеми, як народження і життя, смерть і вічність, а також позаземне життя. Д. Віконська порівнює ці образи з діапазоном звуків у будь-якому творі, на будь-якій висоті. Адже із самого початку наявне узагальнене й водночас проблемне запитання: «Що се: музика?» [11, с. 219–220].

Вона порівнюється спочатку із життям людини, пізніше – з прожитими почуттями, пережитими емоціями й переживаннями. Музичні елементи у творі переосмислюють природні життєві процеси. Таїна життя (любов, народження і смерть) має певний звук і голос: воно промовляє до нас, веде до пізнання глибокого й незвіданого, має особисту, рідну всім мову. Звуки музики трактуються як такі, що ведуть людину поза межі її свідомості, тому її душа зіставляється із загадковим інструментом (у новелі він має струни, а отже, може бути як струнно-смичковим, так і клавішним). Відповідні художні метаморфози Д. Віконській дають можливість осмислювати цей вид мистецтва як шлях до самопізнання, шлях до свободи людської душі. Недаремно себе і свою кохану людину вона майстерно порівнює з мажорним (радісним, веселим) та мінорним (сумним, пригніченим) ладами: «А там віднайдемося, напевно. Ти будеш дур, а я буду моль. Ти будеш сміятися, а я заплачу – але зі щастя» [11, с. 219–220]. Поєднання двох начал у творі творчо осмислюються як «один прекрасний акорд» [11, с. 220].

Мрії життя змальовуються як фіорітури (музичні прикраси, що часто є одним із способів аранжування), натомість арія життя – як відголоски прожитих днів, які «є цвітом невмирущої любови, бо тілесна смерть – се тільки величаве *Finale ceї symphonie pathétique*» [11, с. 221]. Кінець патетичної симфонії прирівнюється до образу кінця земного життя. Крім цього, симфонія, як правило, містить чотири завершених частини, подібно до пір року, що порівнюються з періодами людського життя. Недаремно саме жанр симфонії характеризується тотожним етапу завершення людського життя, адже симфонія – твір для оркестру, а перевагами в оркестровому виконанні музичних творів є велика кількість різноманітних інструментів, багато способів та прийомів виконання, варіативні підходи для покращення звукових сполук.

Елемент симфонії присутній у новелі «Затрачений звук»: «Коли мені часом здається, що в симфонії життя бракує мені одного голосу [...] – голосу, який протягом якогось часу був для мене всім [...], такий голос є тільки звуком з безмежної віддалі, затраченим звуком...» [11, с. 222]. Людей, яким не вдалось відчутти справжнього кохання впродовж усього земного існування, лірична героїня порівнює з тими, хто не дочув звук врочистого музичного твору – гімну: «Ті, яким не поталанило торкнутись людськими устами чаші кохання, приневольні шукати бодай у віддалі його блиску і ловити гімн великого кохання не в його повній гармонії, а з відірваних звуків. Інколи це є зворушливі слова, а часом, може, й ціла мелодія. Хто має ніжний слух, той може вловити багато дечого такого, на що інші глухі» [11, с. 223–224].

Намагання Д. Віконської передати свої емоції та враження від тих чи інших творів музичного мистецтва потребували нових шляхів до змалювання творчої дійсності, занурення в елементи із симфонії чи полонезу, які яскраво висвітлюються та втілюються у проаналізованих творах.

Утіленням етнопсихологічних ідей є нарис «ІІ. Прелюдія фіс-дур, №2» Василя Барвінського. Хоча українську мову письменниця опанувала лише у 24 роки, частина її доробку (як статей, так і новел) присвячена питанню національності та самотності митця як частини нації. Порівняно з попередніми творами, саме у цьому авторка наголошує на таких емоціях, як радість і сум, щастя і відчай, які, безперечно, були присутні в історії українців упродовж століть. У її короткому нарисі можемо простежити паралельний рух мелодії і роздумів. Ці два явища перегукуються між собою, несучи цілісну ідею національності та поваги до Батьківщини.

У новелі головна увага зосереджена на музиці води та музиці сопілки. Водяна тематика наділена лагідним ритмом, мелодійністю, адже розмір прелюдії становить 6/8 – досить швидкий темп, до того ж із передбачуваним пунктирним ритмом та відмінним виконанням прийому *staccato*. Мелодія другої прелюдії українського композитора В. Барвінського на початку та в кінці нагадує потік води: її маленькі і великі краплі, що падають, виступають у ролі швидких нот, які рухаються хаотично та незмінно вгору-вниз. На завершення відбувається перенесення основної провідної мелодії на октаву вгору: тоді музика ще більше здається схожою на хвилі води, її фрагментарне так зване «дзеркало», або «віддзеркалення».

Цей твір письменниці порівнює з українською піснею, зокрема з думою. Мотив Батьківщини, на її погляд, пронизує всю прелюдію незалежно від того, чи мелодія синхронно повторюється, чи трапляються акценти на паузах, чи збільшується звук на зовсім низьких акордах. Згадка про рідну домівку та й взагалі про цю вічно ментальну атмосферу традицій, дивовижної природи й місцевого колоритного соціуму дає причину для подальших роздумів і нових емоцій: «І про таке співала пісня: Про весняні ночі на Україні, коли місячне світло обливає срібно-блакитною повинню дрімучий степ. Коли нічні птахи безшелестно спускаються на землю, сідають на старі кургани та провадять із ними розмови. Про молодих чабанів-гуцулів, що виводять вівці свої крізь зелену смеречину на ясні поляни і тужно грають на флюярах» [11, с. 221–222].

Музичні традиції більшою мірою близькі Д. Віконській через її освіченість і любов до

музичного мистецтва. Вона вплітає у кожну новелу ті терміни, які характеризують саме її особисте бачення музики. Під час прослуховування цих мелодій можемо помітити схожі елементи полонезу чи прелюдії, передані у текстовому варіанті короткими зауваженнями та фразами ліричної героїні. Головною ж героїнею твору стає музика.

**Висновки і пропозиції.** Отже, майстерно поєднані ознаки модернізованої прози та інтермедіальний аспект зумовлюють специфіку жанрової природи творів Д. Віконської, які перебувають на межі різних видів мистецтв. Ігнорування старих канонів та постулатів у написанні «поезії в прозі» дає змогу побачити оновлений есеїстичний твір, що набуває характеру етюду, замальовки, акварелі, полонезу чи вальсу. Розповідна форма викладу підсилюється інтермедіальними вкрапленнями та паралелями, що призводить до жанрової дифузії, увиразнює, концептуалізує естетику і поетику творів письменниці.

#### Список літератури:

1. Бандровська О. Концептосфера Джойсового «Улісса» Дарії Віконської та діалогізм літературознавчих студій. *Питання літературознавства*. 2015, № 91. С. 23–32.
2. Віконська Д. *Ars Longa...* *Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія*. Львів: Піраміда, 2015. 352 с.
3. Віконська Д. Соняшник, Павине око. *Наше життя*, 1962, ч. 6. С. 5.
4. Ільницький Д. Теоретичні аспекти мистецького світогляду Богдана Ігоря Антонича : автореферат дис. ... канд. філол. наук зі спеціальності 10.01.01 українська література. Київ, 2013. 19 с.
5. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінка літературного життя Львова першої половини ХХ ст. Львів : Місіонер, 1999. 212 с.
6. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: Парадигма реконквісти. Монографія. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.
7. Мацибок-Стародуб Н. Мистецький дискурс західноукраїнської жіночої прози міжвоєнного двадцятиліття (на матеріалі творів Дарії Віконської та Ірини Вільде). *Літературознавчі студії*, 2014. Вип. 42 (2). С. 116–122.
8. Мацибок-Стародуб Н. Художня модель світу в західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська): дис. ... канд. філол. наук; Міністерство освіти і науки України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2015. 187 с.
9. Набитович І. Інтердисциплінарні стратегії компаративістики Дарії Віконської (На прикладі творчості Джеймса Джойса й Олександра Архипенка). *Султанівські читання*, 2016. Вип. 5. С. 61–72.
10. Набитович І. Ірландська література в літературознавчій спадщині Дарії Віконської. Теорія літератури : концепції, інтерпретації. : наук. зб. Київ, 2015. С. 148–157.
11. Райська яблінка. Антологія української малої «жіночої» прози Галичини міжвоєнного періоду / Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. Н. Поліщук. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 356 с.
12. Рисак О. Мелодії і барви слова : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Луцьк : Надстир'я, 1996. 98 с.

#### Vinnichuk A. P., Krupka V. P. SPECIFICS OF DARIA VIKONSKAYA'S ART INTERMEDIALITY: PAINTING AND MUSIC PARAMETERS

*The article examines the genre and style originality of the prose of Daria Vikonska – a prose writer of the 20–30s of the XX century – who in literary circles at one time was highly erudite, was not only a writer but also a literary critic, art critic, culturologist, so well acquainted with Ukrainian, and with European art. Particular emphasis is placed on the intermediality of her creative work, in particular on the painting*

and musical characteristics, which are organically intertwined in the outline of the works, expressing the creative manner of the writer.

It is noted that D. Vikonska in her work prefers essayistic form of presentation, which mostly tends to sketch, sketch, watercolor, polonaise or waltz, and therefore acquires the features of genre diffusion, the style of works reflects human psychology, its delineation in the literary text, painting or music, and in part is an expression of the ethnopsychology of Ukrainians.

The material of the collection "Paradise Apple" highlights the painting aspects of its intermediate search, where natural objects acquire their artistic meaning not only through the prism of external worldview and world expression, but also through internal, personalized techniques of image. Specific examples show how the image of a lyrical hero becomes secondary, as attention is focused on the impressions of what is seen, and the selected artistic means surprisingly fully express the diversity of the world around, creating a particularly vivid effect for artistic reflection.

Musical aspects of intermediality acquire an original sound first of all because D. Vikonska not only took music seriously, but also made music. It is noted that she especially loved the music of F. Chopin, and therefore the emotional sound of the works reflected elements from the symphony or polonaise, which are harmoniously covered and embodied in the analyzed works. Analysis of works of art makes it possible to understand this art form as a path to self-knowledge, a path to the freedom of the human soul. It was found that the works acquire a special musicality also because the artistic fabric of the texts is full of terms that characterize her personal vision of music.

**Key words:** intermediality, genre diffusion, etude, essay, lyrical hero.