

УДК 82–32:7.0”18/19”

*ОЛЕНА КОЛІНЬКО, докторант,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

ПРОЦЕСИ АБСОРБАЦІЇ СУМІЖНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ У МОДЕРНІСТСЬКІЙ НОВЕЛІ (СПРОБА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ)

На матеріалі літературного масиву малоформатних творів українського та російського письменства досліджується інтермедіальний характер зв'язків у структурі модерністської новели, зокрема, живопису і музики; наголошується, що процеси абсорбації суміжних видів мистецтв були наявні в обох літературах, суголосили з модерними пошуками митців і сприяли модернізації новели як одного з домінуючих жанрів у перехідний період порубіжжя XIX–XX ст.

Ключові слова: процеси абсорбації, модерністська новела, синтез мистецтв, образотворчі ремінісценції, музичні аналогії.

На материале литературного массива малоформатных произведений украинских и русских писателей исследуется интермедиаальный характер связей в структуре модернистской новеллы, в частности, живописи и музыки; акцентируется на том, что процессы абсорбации смежных видов искусств имели место в обеих литературах, они были соотносимы с модерными поисками писателей и способствовали модернизации новеллы как одного из доминирующих жанров в переходный период порубежья XIX–XX вв.

Ключевые слова: процессы абсорбации, модернистская новелла, синтез искусств, искусствоведческие реминисценции, музыкальные аналогии.

On the material of literary array of small works of the Ukrainian and Russian writing the intermedial character of connections is investigated in the structure of modern short stories, particularly, in painting and music; it is marked that the process of absorption of contiguous types of art were presented in both literatures, having in common with modern searches of writers and modernisation of short story promoted as one of dominant genres in traditional period of the turn of the XIX and XX centuries.

Key words: process of absorption, modern short story, synthesis of arts, graphic reminiscences, musical analogies.

Сучасна компаративістика вже досить чітко сформулювала потребу в дослідженнях, які поєднують і порівнюють явища різних видів мистецтв. Особливого звучання ця проблема набула в працях М. Алексєєва, В. Альфонсова, В. Будного, Д. Лихачова, О. Рисака, В. Силантьєвої та інших вчених. Д. Наливайко акцентує на тому, що «проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури є центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами» [6, 19]. Б. Успенський, вивчаючи загальні принципи організації твору в літературі й малярстві, наголошував на можливості проведення паралелей між цими суміжними мистецтвами «з огляду на характеристики відносної обмеженості творів мистецтва, які зображають особливий мікроклімат, організований за специфічними законами» [11, 207].

Художній синтез був однією з прикметних ознак модернізму і яскраво виявив себе у творчості багатьох митців порубіжжя. Сам характер нового художнього мислення був важливою передумовою для створення синтетичних творів, що спостеріг С. Урманов: „Музика як виражальний вид прагне до зображальності, література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності, а живопис і скульптура, оминаючи зображальність, пориваються до чистої виражальності на зразок музики або до філософської глибини...” [10, 55]. Роль музики у синтетичних явищах є надзвичайно великою.

Явище художнього синтезу, особливо виразне на жанровому рівні, не було предметом

наукових розвідок, тому спроба розглянути більш конкретно взаємодію живопису, музики і слова у новелі рубежу XIX–XX ст. вбачається своєчасною і актуальною. Мета цієї розвідки – на конкретних виявах зв'язку засобів живопису й музики з словесними засобами прози показати, що образотворчі ремінісценції, музичні аналогії, маючи різні шляхи проникнення і оприсутнення в новелі, стали важливими структуротвірними компонентами і важливими ознаками її модернізації.

Серед головних чинників, які формували образ перехідної епохи XIX–XX ст., виокремлювався тісний зв'язок між різними сферами мистецтв, зокрібно, літературою, малярством і музикою, які, продовжуючи романтичну концепцію зв'язків і відповідностей, прагнули до створення синтетичного мистецтва, що зверталось до позачуттєвої дійсності. Кожне мистецтво природньо переймалося естетичним поповненням того, що засобами іншого мистецтва не могло бути виражене. «Взаємодіючи, мистецтва виконують космогонічну функцію, вступають в «священний шлюб», породжуючи метапростір культури» [5], – слушно спостерегла Н. Миш'якова. Відбувався процес, про який писав Август Вільгельм Амброс (XIX ст.), що «певна сторона одного мистецтва проливає часто дуже яскраве світло на споріднену їй сторону іншого мистецтва» [1, 6]. У такому синтетичному цілому кожне з мистецтв набувало нових властивостей, яких у нього не було за відокремленого існування. «Мистецтва щохвилини переходять одне в одне, один рід мистецтва знаходить своє продовження і завершення в іншому; це все та ж незмінно діюча потреба людського духу: переповнивши до крайніх меж форму одного мистецтва, вона знаходить в іншому своє цілісне вираження» [8, 9–10], – наголошував Р. Роллан в одній із своїх книг, присвяченій проблемі взаємодії і синтезу мистецтв.

Модерністська новела у період помежів'я XIX–XX ст. свою жанрову приналежність теж виявляла через рівень кореляції з різними видами мистецтв. «Живописна» складова та кольористика мають феноменальне значення у структурі модерністської новели як важливий функціональний засіб генерування естетичної енергії. Однак вони проявляються глибоко індивідуально, у творах кожного автора мають свої якісні характеристики і свій рівень функціональності, що залежить як від особливостей художнього мислення окремого письменника, так і від культурної свідомості епохи. Митці порубіжжя любили досліджувати синестезію, перехід одних відчуттів у інші, коли активізуються різні органи чуття: слуху, зору, дотику, смаку та інші. Запозичивши техніку і специфічну красу в образотворчого мистецтва, письменники з метою викликати «особливі відчуття» (Г. Лансон) шукали «вираження одного і того ж суб'єкта, одного і того ж емоційного ладу різними засобами, розглядаючи кожне як потенційний символ іншого» [14, 424], і робили це дуже індивідуально, маючи у своєму арсеналі улюблені тони, кольори, світлові ефекти, віддаючи перевагу то колориту, то малюнку.

Новела порубіжжя як наймобільніший жанр перехідної епохи виявила найбільшу здатність до «ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі» [12, 108], абсорбуючи ознаки музичних жанрів і форм: вона іноді наближена до етюдів, елегій, варіацій, прелюдій, симфоній та ін. Скажімо, А. Белий експериментував зі своїми «Симфоніями», побудованими за принципами музичної композиції. Втім, він був не самотнім у перенесенні музичних прийомів у літературу, яка найактивніше всотувала їх у свої художні світи. Багато новел О. Кобилянської можна зарахувати до «симфонічного жанру», де «впечатлення пейзажа и движение души сливаются в одну неразделимую гармонию» [9, 70]. Такими бачить новели буковинської письменниці І. Денисюк, зокрема, відзначає симфонізм новели «Битва», який «полягає у поліфонії кольористичних і звукових образів, у величому пафосі співу на честь краси природи», у відтворенні трагедії лісу через «наростання звуків від найлегшого зітхання-подиху деревини до напруженого шемрання, до повторів збудженої гірської луни і крещендо її розкотистого рокотання й раптових ударів грому, <...> градації тонів від піаніссімо шелесту лісових листочків до фортіссімо гірської бурі» [3, 182, 184]. Не тільки музичною, а й симфонічною називають критики новелу М. Коцюбинського «Intermezzo». Так, Я. Поліщук спостеріг її композиційну і фонічну схожість з симфонією, що виявляється у розгортанні мотивів, епізодів, описів за принципом контрапункту, а також у моделюванні ритму: у «фонічній організації мови, у створенні алітерацій та асонансів, звуконаслідувальних ефектів» [7, 116].

Процеси абсорбції суміжних видів мистецтв мають доволі розгалужену систему в творах українських та російських письменників. Джерелом образотворчих ремінісценцій є мистецтво різних періодів – від античності до модерну. Приміром, у новелі М. Яцкова «Дівчина з XVIII віку» оживає французьке мистецтво епохи XVIII ст.: «В спальні були образи в стилі Francois Boucher і Jean-a Greuze. Дівочі постаті з солодкаво-плаксивими личками. В наївно перехилених головках entrois quart виходила смішна перспектива в лінії очей. Ся манера тодішньої французької школи будить хижачку пристрасть. Напроти ліжка було два великі образи. На однім гола дівчина корми-

ла грудню вужа і викинула з-поза завіси грізне обличчя з виразом: хто відкриє мою тайну, той загине. Другий – був се довжелезний образ з чудернацьким підписом на рамах: «Стоморговий дім Джеймса Віслера». <...> Невідомий маляр з хистом Яна Luuken-а перевищив в тім образі іспанські оповідання, Лесажа «Храмового чорта» і безстидні сцени Петра Аретіна» [13, 237]. Автор називає імена французьких художників Франсуа Буше, представника стилю рококо; Жана-Батіста Греза, теж французького живописця XVIII ст., але вже представника іншої – сентименталістської школи; присутній у цьому контексті і Ян Луїкен, голландський гравер і поет, згадує автор і картини Джеймса Віслера, англо-американського художника XIX ст. Цей живописний підтекст не зводиться до простого переліку знаменитих живописців, він покликаний підкреслити тайний символічний смисл побутової сцени, яку автор наводить далі, щоб поєднати «дух минувшини» з подіями новочасними і висловити модерністське розуміння жіночності: «Дівчина вийшла до пустої обори, за нею – пес. На грегари ластів'яче гніздо. <...> приступила крадки до гнізда, виймила двоє ластів'ят і тримала їх на долоні. <...> Одно зачало рухатися і випало на землю. Дівчина взяла тамте в ліву руку, правою підоймила те, що впало, і наставила псові. Пес згорнув його писком з долоні. <...> потер зубами і проковтнув його. Друге ластів'я було врятоване, панна покляла його назад в гніздо і вийшла з обори. По виразі личка за той час я відкрив, що *дівчина з вужем при грудях* (підкреслення моє. – О.К.) в долішнім залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозила смертю, була для мене ясна, як на долоні» [13, 239–240].

Яцків у цьому епізоді «через перверсійне зіштовхування меланхолійної краси і лагідності у вигляді своєї героїні, в якій головний герой вгадує нащадка жінки зі змієм біля грудей з побаченого раніше портрета Віслера, з безоглядною потворністю її дій – годуванням пса беззахисними ластів'ячими пташенятами» [4, 86–87], демонструє суголосність своїх художніх ідей поглядам Джеймса Віслера на жорстоку природу жінки: за її красивою, привабливою зовнішністю приховується «хижацька пристрасть». Образотворчі ремінісценції тільки увиразнюють цей підтекст.

Новела Яцкова викликає аналогії з епізодом новели російського письменника О. Амфітеатрова «Чорт», у якій автор, як і його український колега, також висловлює амбівалентне ставлення до жінки, що від природи має протилежні начала: будівничої, творчої та руйнівної енергії, зовнішньої краси та внутрішнього потворства, морального збочення. Він створює образ молододі красуні Стефи, яка так схожа на героїню Яцкова і нагадує дівчину з вужем біля грудей з портрета Віслера: «Вавжинец в ранние детские годы игрывал с нею, и она колотила его, как всех своих сверстников. Однажды, на рожденье, он принес в подарок одиннадцатилетней Стефе пару перепелов. Девочка спугала пташкам ножки, потом выколола булавкою глаза и смеялась, глядя, как слепыя птички скачут наобум, безсильныя найти друг друга» [2]. У Амфітеатрова немає експліцитних образотворчих ремінісценцій, але названий епізод не тільки викликає паралелі з новелою Яцкова, а й опосередковано поєднує твір з традиціями європейського живопису XIX ст.

Складний текст модерністської новели вбирав у себе образотворчі елементи, які не тільки посилювали ідейно-змістову та естетично-художню програму письменника і слугували повнішому розкриттю новелістичного образу, а й ставали сюжетним джерелом літературного твору (новела Т. Бордуляка «Жебрачка»). Процеси абсорбації були тісно пов'язані як з певними живописними образами, так і з цілими художніми школами чи модерністськими стилями. Безумовна стильова близькість з імпресіоністами досить виразно простежується, наприклад, у новелістиці Чехова, виявляючись у таких прийомах, як пленеризм, колористика, техніка, малюнок, звук («Дім з мезоніном»). Повітря і світло як значуща частина сюжету проймають увесь твір, а описи Ліди Волчанінової, портретні замальовки Місюсь є своєрідними образотворчими ремінісценціями серовських пленерних портретів у багатьох його варіантах («Дівчина з персиками», «Дівчина, освітлена сонцем»). Для авторського світовідчуття Чехова миттєво-пленерка техніка була органічною в принципі, що простежується в окремих епізодах, фрагментах таких його новел, як «Нерви», «Про любов», «Каштанка». У змалюванні Лізоньки Кудрінської («Страдники») автор застосовує прийом, який нагадує імпресіоністичну техніку К. Коровіна («дівчина-пляма» на картині «Портрет хористки»). Послугуючись кольором, світлом, тінню, Чехов (для створення імпресіоністично забарвлених пейзажів) використовує також звукові засоби, вдається до прийомів синестезії, активізуючи різні органи чуття («Дачники»).

Новели О. Купріна також абсорбують малярські засоби портретування: літературний портрет героїні Варвари Михайлівни («Страшна хвилина») витримано в бароковому стилі; він асоціюється з образами жінок на полотнах Пітера Рубенса, який сповідував філософію гедонізму і поетизував красу форм людського тіла. У творчості багатьох українських новелістів цього періоду також простежуються стильові аналогії з імпресіоністичним живописом («Голос серця» Уляни Кравченко, «Пла-

вні горять» Дніпрової Чайки, «Дора» М. Жука).

Абсорбативні процеси відбувалися в новелі для передачі різних видів синестезії, що притаманно новелам (акварелям) М. Коцюбинського («На камені») і Є. Мандичевського («Буря»); вони вражають широким спектром кольорів і світлотіней, які співзвучні з внутрішнім станом людської душі. Морські пейзажі Є. Мандичевського, зокрема, дають не тільки зорові й колористичні відчуття; вони насичені запахами, звуками, повітрям, потверджуючи органічну взаємодію образних систем живопису і літератури в межах одного тексту. Синестезія як прийом характерний і для модерністських новел збірки М. Горького «Казки про Італію». Морські пейзажі, зображені / виражені в них живописним словом, нагадують мариністичні полотна І. Айвазовського, однак море в живописці постає ніби основою природи, і в його зображенні митцю вдається показати всю життєву красу могутньої стихії («Дев'ятий вал», «Чорне море», «Буря на Льодовитому океані», «Буря біля берегів Ніщи»), тоді як у словесних описах М. Горького (як і Коцюбинського та Мандичевського) «реальне» море і його семіотичні відповідники спрямовані й на показ того, що з ним, як «зримим ядром» (В. Топоров), пов'язане, що є незмірно глибшим і ширшим, ніж звичайна пейзажна картина. Вони несуть експресивно-емоційне навантаження, виконують, окрім суто естетичної, ще й психологічну функцію імпресіоністичного образотворення і стилю.

Модерністська новела всотує також формотворчі прийоми, подібні до музичних, зокрема такі, як контраст, повтор (точний чи варійований), нарощення і спадання (крещендо і домінуендо), однак тут слід мати на увазі більш абстрактне поняття – «мелодико-синтаксичну фігуру» (Ж. Жубер). Музичність як структуротворний компонент є одним із прийомів розкриття внутрішнього світу персонажів. Яскравим прикладом можуть бути новели Г. Хоткевича, в яких настроєву атмосферу створюють саме музичні образи і музичні переживання, а героями зображені або музиканти, або композитори чи просто закохані в музику люди, що здатні її тонко сприймати і чуттєво реагувати на неї («Caprice Шуберта», «Блудний син», «Aria passionata»). Типологічно схожою з цими творами (за характером звучання, мелодикою і структурою) є «Загадка» В. Вересаєва, яка має усі ознаки музичної новели сонатного типу. Вона, водночас, має чимало музичних збігів з новелою Надії Кибальчич «Десять грають», в якій музика є «мелодико-синтаксичною фігурою», фактично основним персонажем твору, сугестуючи ностальгичний настрій ліричної героїні Марти. Новела О. Кобилянської «Impromptu phantasie» нагадує музичну сонату і мелодикою, і структурними компонентами. Подібними в таких новелах є навіть окремі фрагменти, що відтворюють пристрасну гру на якомусь музичному інструменті: віолончелі («Caprice Шуберта» Г. Хоткевича), скрипки («Загадка» В. Вересаєва), фортепіано («Impromptu phantasie» О. Кобилянської).

Музичний настрій зближує типологічно подібні новели О. Купріна «Тапер» та Ю. Кміта «Музика». Насамперед силою таланту схожі між собою герої творів, хоча письменницькі задуми в них різні: Купрін порушує проблему реалізації таланту обдарованої особистості, яка часто залежить від випадку долі; Кміт торкається «вічних» тем – митця і народу, історичної пам'яті й ін. Таку ж мету переслідує й Г. Хоткевич у гірській акварелі «Трембіта». Герої «музичних» новел Г. Хоткевича, Ю. Кміта, О. Кобилянської, О. Плюща, Надії Кибальчич, В. Вересаєва, О. Купріна, В. Брюсова своїми особистісними характеристиками, звичайно, відрізняються, але відмінність парадоксальним чином зумовлює і їхні (як представників певного культурного світу) подібності: у ставленні до музики, в опозиційності до рутинного й монотонного реального світу, в естетизмі як складника душевного світу певної категорії особистостей.

Таким чином, можна стверджувати, що процеси абсорбції суміжних мистецтв характерні для новели порубіжжя XIX–XX ст. У ній важливого специфічного значення набула ритмічна організація тексту, живописно-лінгвістичні засоби виразності, як-от особлива техніка кольору, тону, напівтону, коли вербальне відтворення кольорової палітри надавало особливого ефекту, викликало асоціативні враження, навіювало певний настрій без додаткових пояснень. Великою була роль музики як одного із чинників психологічного аналізу, передачі пейзажу, інтер'єру, мови персонажів, а також створення загального тла твору, аури, в якій перебуває той чи той образ.

Отже, компаративістика вже досить чітко сформулювала потребу в дослідженнях, які поєднують і порівнюють явища різних видів мистецтв. Втім, є ще багато питань, які потребують доопрацювань, уточнень і в теоретичному, і в практичному аспектах, зокрема, явище художнього синтезу на жанровому рівні, що відкриває перспективи для інтермедіальних досліджень і залишається предметом наукових інтересів автора цієї студії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Амброс А.В. Границы музыки и поэзии. – Спб. : Музыкальная торговля В. Бесселя и К. [Б. д.], 1889. – 144 с.

2. Амфитеатров А. Чёрт / Александр Амфитеатров // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://az.lib.ru>.
3. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Овксентійович Денисюк. – [2-е вид., допов.]. – Львів: Науково-видавниче товариство „Академічний експрес”, 1999. – 280 с.
4. Матусяк А. Химерний Яцків : Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. – Вроцлав; Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 224 с.
5. Мышьякова Н. Литература и музыка в русской культуре XIX века / Наталья Михайловна Мышьякова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://bankrabort.com/work/work_16847.html.
6. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика : аспекти і тенденції / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 28–30.
7. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : М. Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
8. Роллан Р. Музыканты прошлых дней / Р. Роллан // Роллан Р. Собр. соч. : в 20 т. – Л., 1935. – Т. 16.
9. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1975-1978. – Т. 8.
10. Урманов С.И. Семиотика. Искусство как язык: Учебное пособие / С.И. Урманов. – Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. – 97 с.
11. Успенский Б. А. Семиотика искусств / Б.А. Успенский. – М. : Школа „Языки русской культуры”, 1995. – 360 с.
12. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 91–112.
13. Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків. – К., 1989. – 846 с.
14. Munro Th. The arts and theirs interrelations / Th. Munro. – N.Y., 1951.