УДК 821.161.2

Ігор Набитович

МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТИ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ

Віконська була одним із найяскравіших представників українського мистецько-літературного простору міжвоєнного двадцятиліття XX віку, що послідовно займалися проблемами європеїзації української культури й виражали необхідність входження цієї літератури, мистецтва, культури загалом у європейський культурний простір. Шукаючи місце української культури у європейському просторі, Дарія Віконська намагається структурувати цей культурно-мистецький простір, означити його особливості й сучасні їй устремління. У запропонованій статті розглянуто, як музичний дискурс реалізується в її прозі, листах та культурологічних дослідженнях.

Ключові слова: *Дарія Віконська, музика, музичний дискурс, творчість.*

Творчість Дарії Віконської (Іванни (Йоанни) Кароліни (Ліни) Малицької-Федорович) занурена у різні простори культури. Вона одна із перших в Галичині та Україні загалом розпочала інтердисциплінарні студії на межі літератури, скульптури, музики, малярства, шукаючи ті універсальні невід'ємні (*indifferens*) елементи, що є спільними видовими властивостями різних видів мистецтв.

Мені вже доводилося писати про її студії на межі скульптури і літератури [8], малярства і літератури [7].

Музика, яка була однією із стихій її творчою натури, займала украй поважене місце як у становленні її як творчої постаті, так і в її науковому й художньому доробку.

Отець Йосафат Скрутень у рецензії на її «Райську яблінку» писав, що у Дарії Віконської «самота — причиною її фільософічного настрою. Живучи при батькові і його великій бібліотеці, [вона] була змушена студіювати і багато читати. Стихійно музикальна і малює». Початково у тексті Скрутеня означення «стихійно» не було. До цього доданного, на прохання Дарії Віконської, слова (тут радше мало б бути «від природи») сама письменниця додала примітку: «Я позволяю собі додати слово стихійно музикальна: це таки основна риса мого єства!». Тут же отець Скрутень додає, що її життя виросло на «західному, европейському і, скажемо одверто, на католицькому ґрунті та культурі…» [4, с. 327].

Оскільки музика була нерозлучною частиною внутрішнього світу, духового життя Дарії Віконської, то очевидно, що ця «стихійна музикальність» у неї була від мами.

Мама Ліни усе життя жила музикою. Очевидно ж вона була Лініним учителем гри на фортеп'яно.

Євген Маланюк у поемі «Побачення» залишив характерний портрет-замальовку матері письменниці:

І паніматка в тьмяному салоні
Над клавішами згадувала Брамсом
Віденську молодість... [6, с. 381].

Народження Дарії Віконської у Баварії, а не у Відні, могло бути пов'язане з тим, що мати Іванни (Йоанни) Кароліни або їздила народити дитину у свої родинні місця, або у той час гастролювала як піяністка у Німеччині, або працювала там учителькою музики. У ті часи фортеп'янні концерти були одним із важливих елементів культурного життя Европи — і для буржуазії, й для шляхетських кіл. Ежені-Дезіре Фурньє, мама Едуара Мане, одного із тих майстрів, хто вивів европейське малярство на нові обрії й відкрив шляхи для імпресіонізму, теж була піяністкою й концертувала в молодості по Франції. Це аж ніяк не понижувало її суспільного статусу, адже вона була похресницею короля Швеції та Норвегії Карла XIV Юхана. Дружина Мане — Сюзанна — була його ж учителькою гри на фортеп'яно. Їх потаємний зв'язок до одруження тягнувся десяток років.

Перебуваючи у Відні у мами та її сестри (це тітка, про яку вона згадує в одному з листів, не називаючи, однак, її імени), Іванна Кароліна жила у світі музики. Захопленість музикою рефренно таланіє і в її прозі, й у листах: «Мати моя якраз грає в сальоні. Грає мені улюблені мною музичні твори, і здається, душа одночасно зі звуками та мельодіями свобідно плаває, визволена від тягару фізичних перепон. У музиці висловлюється також ріжне — і свавільне, і величаве, і є музика, що підносить людину душевно так високо і діє стільки щастя, як усміх сонця, усміх коханої людини» [5, Арк. 62 (зворот)]. У листі від 23 березня 1932 року вона зафіксує одну із митей свого життя з музикою: «…В цій хвилині сиджу у сальоні і мати моя грає на форте[']яні. Це завсіди для мене велика радість і насолода — музика…» [5, Арк. 70 (зворот)].

Одне із внутрішніх переживань мисткинею музики як особливого прояву сакрального

передане у есеї «Зачудування» — у сцені з її віденського життя: «…Я йшла попри будинок, де міститься найбільша концертова заля у Відні. З його нутра чути було фортеп'янову гру. Мабуть, хтось із артистів вправлявся до концертового виступу, бо це було перед полуднем. Але за хвилинку я забула, де я і звідки йдуть ті хвилюючі звуки. Це були здебільша арпеджії. Могутніми хвилями плили вони то вгору, то вдолину, немов замінене в музику розбурхане море. Не люблю арпеджій. Надто багато чула їх нудкавих, салонових. Але тут модуляції були несподівані, щораз інші. Кожний звук порушував собою давні та збуджував незнані мені досі, нові почування, ворювався глибоко у нутро душі. Роками згустілі довкола забутих бажань заслони розсувались, немов діткнені чарівною паличкою. Що далі, то могутніше били звуки, ніби молотками стукали та відлупували по куснику тої камінної огорожі, за якою зберігала я скарб вразливости своєї... Це було щось стихійне, безпосереднє, правдиве, чому я не бажала противитись, бо відчула в ньому велич і добро…» [3, с. 312–313].

Один із своїх ранніх етюдів вона так і назве — «Музика»: «Що се: музика? Сказати Тобі? — сказати, що музика се Ти і я, і ми усі, бо се наші чуття, наші мрії, наше життя, перетворене у звуки. Наше життя, яке відділилося від нас і стало самостійною тайною, стало "музикою"... "*L'émotion pour l'émotion*"[1], як казав Ніцше. Найглибша суть наших почувань; самостійна, без мотивів, які спричинюють сі почуття в нашім житті.

Танець крови, пульс життя, вічна туга, тайна любови, родження і смерти. Переображення нас самих у щось невловиме...

Чуєш, як грають?

Наче б у містичній чаші розтворилася тайна життя, розливається звуками, говорить до нас...

Се ж рідна, найрідніша мова нас усіх — розумієш її?

Грають... звуки нас ведуть поза межі людської свідомости аж десь до джерела великої тайни усякого буття...

І душа стає собі ніби інструментом, на якім дрожать струни солодко, ніжно, болючо... поки не відділиться від тіла і вільна поплине у своїм власнім царстві» [10, с. 14].

У нарисі «Полонез Шопена», написаного у травні 1922-го, попри всі життєві негаразди того післявоєнного часу, залишається тільки радісне відчуття зустрічі — із друзями, із музикою: «Сидимо в малім покоїку на другім поверсі. Вікно відчинене. Вечірнє повітря холодним поцілунком кладеться на наші лиця. Фортеп'ян відчинений. Сестра (насправді ж — тітка. — *авт.*) мойого друга (Ілька Тишкевича, трирідного племінника письменниці. — *І. Н.*) починає грати. Здається, перли розсипалися десь, самоцвіти блищать блискучою каскадою, чийсь радісний сміх дзвонить у весняну ніч... А місячні промені блукають по білих руках, по ніжних пальцях, які немов у танці якімсь бігають по клавіятурі. Фортеп'ян замовкає. Неначе б містичний свічник місяць посувається дальше й дальше вгору на небі. Місячні промені грають на взорах перських диванів, що постелено на підлозі, та освітлюють ніжну постать молодої жінки, що задумана дивиться в ясну ніч.

За хвилю знов починає грати.

Мала рука рішучо хапає октаву. Вступ поважний, драматичний […].

Розливається потік дзвінких звуків, сумних зразу, потім радісних, але все ніжних. Ніби порухані вітром конвалії дзвонять срібним голосом. Звуки плавають, бігають, летять, нібито десь зникають, губляться, розбігаються по кутах маленької кімнати… потім вертають, легкокрилі, вдоволені, трохи втомлені...» [14, с. 99].

Через десяток років у приватному листі Дарія Віконська привідкриє таємницю того, хто була ця виконавиця полонезу Фридерика Шопена: «Пані З. — це Zosia Heiss-Heissenfeld, уроджена ґрафиня Tyszkiewicz (рідна сестра батька) мого кузина Ілька Тишкевича, ожененого з ґр[афинею] Siemińską [Сємінською]. Вона (Zosia) зараз по війні була моєю єдиною (між людьми) розрадою на світі. Відвідую її кожний раз у Львові. […] Вона і Ілько були завсіди добрі, кохаючі для мене. Про них є мова в нарисі "Полонез Шопена"…» [5, Арк. 54 (зворот)].

Мініатюра Дарії Віконської «Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського») — неокласичний ноктюрн із елементами казкових перетворень, які відбуваються під впливом музики.

Скульптура Наяди, яка стоїть у старому парку біля «терему українських князів», «тужно і розмріяно дивиться на таємничу красу навколо, на темні групи дерев, на біліючі статуї, на срібний місяць і на дзеркало води» [2, с. 24]. Раптово «якась пісня розлягається у нічній тишині. Які ж то звуки дивні, ніжні, що виходять не то з флейти, не то зі свирілі? Тужні, але навіяні такою дивною красою, такою невисказаною ніжністю, що аж листя на деревах дрожить, слухаючи.

І про таке співала пісня:

Про весняні ночі на Україні, коли місячне світло обливає срібноблакитною повінню 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 флоярах. Про хвилі Чорного моря, які обмивають жовтий берег і скаржаться, що не стало козаків-моряків і про сніжно-білі чайки, що жалібно скиглять-покликають. Про любов, про вічну тугу і вічну надію, яку ми всі носимо в собі. Потім

[1] З *фр.* — Почуття задля почуттів.

слова пісні стали менше виразні. Мелодія плила далі без слів, чудно міняючись у розкішних модуляціях, аж у кінці блискучим пасажем знялася вгору, щоб так само дзвінко і блискучо падати...» [2, с. 24].

Наяда, яка була колись дівчиною, але, зачарована, стала скульптурою, під впливом пісні «ожила і спрагнено, напружено слухала таємну пісню», а з парку виходить «молодий фавн. Гарний, молодий хлопчина з козячими ногами» [2, с. 24] і починає грати на сопілці. Ця «казка ночі» закінчується, а вранці «мертва камінна статуя Наяди рожевіла під поцілунками сходячого сонця, як звичайно. І як звичайно стояв терем українських князів німий і мертвий» [2, с. 25].

Музика здатна оживляти мертві твори мистецтва, творячи іншу реальність, у якій мистецькі твори житимуть іншим життям. Коли музика припиняється, завмирає й життя у цьому чарівному світі мистецтва.

У 1927 році великим відкриттям для Дарії Віконської був виступ Любки Колесси, яка походила із знаменитого роду галицьких музикантів Колесс. Любка закінчила Віденську музичну академію, концертувала у найвідоміших залях Європи й, напевно, була не менш відомою вже на той час, ніж Соломія Крушельницька в оперному мистецтві. Це вже був другий її концерт у Львові. Поруч із світовою класикою, зокрема творами Фридерика Шопена, вона грала цілу серію творів українських композиторів — Миколи Лисенка, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського. Вже у тридцятих роках вона концертуватиме в Латинській Америці, житиме в Англії, у сорокових підкорить публіку у Карнегі Голл. У всіх країнах світу, де вона виступатиме, вона наголошуватиме, що вона українка, й представляє Україну — державу, якої ще не було тоді на мапах світу.

Можливо, що на концерті Любки Колесси Ліна Малицька була зі своєю матір'ю. Зденка Маєр фон Вінтод могла знати особисто одного із учителів Любки Колесси — німецького композитора і піаніста Ежена Д'Альбера. «…З-поміж численних славних піаністів та піаністок, що рік-річно концертують по великих музичних центрах Европи, — писала Дарія Віконська, — про нікого не писано з таким особливим захопленням, як про неї — про Любку Колессу». Мамина школа й коментарі до портрета виконавиці відчуваються в описі стильової палітри мисткині-піаністки, яка «представляє собою рідкий феномен музикальної вразливости і високої музикальної культури. Від першої хвилі заволодіє слухачем всевладна сила ритміки артистки, цей прапервень музики взагалі. Чи в уступах повільних, чи в скорих, у пристрасних або спокійних, легких або поважних — усюди виступає ця неублаганна сила ритміки як вічний закон ладу, що зв'язує між собою поодинокі мотиви. Це глибоке почуття ритму доказує стихійну музикальність артистки. Техніка, хоча б допроваджена до останніх границь фізичної умілости, є лише засіб механічний, що дає можливість виявитись музикальности даної особи».

Віконська узагальнює спостереження про музику особливим формулюванням єдности мистецького твору й виконавця, який надає цьому творові життя, вичакловує із усталеного нотного простору світ людських переживань і почуттів: «Музика — це явище метафізичне, доступне для наших змислів щойно за посередництвом технічних засобів. Окрім цих технічних засобів, у поставі різних інструментів є, однак, ще другий, рівно важливий чинник: виконуючий артист, у якого, окрім технічного виконання, входить ще ступінь його музикальної вражливости, від якої залежна якість передання музичного твору. Любка Колесса має цю музикальну вражливість у найвищому ступені; це тайна її небувалого успіху…» [15].

У листах на початку травня 1933 вона писатиме про своє бажання бути на концерті, присвяченому Іванові Франкові. «Бажаю також бути на концерті в честь Ів. Франка 27 або 28 / V». В наступному листі вона знову повертається до цієї події: «… бажаю конечно бути на котромусь з концертів 27 або 28 / V» [5, Арк. 105 (зворот), Арк. 107 (зворот)]. Про цю музичну подію, яка бачилася їй як один із виявів відродження «занедбаної музичної культури», вона напише розлогий звіт у «Ділі».

Ці концерти у кінці травня 1933 року були вивершенням урочистостей відкриття надгробного пам'ятника Франкові на Личаківському цвинтарі у Львові, яке власне відбулося зранку 28 травня. На його відкриття і на концерт Малицьких запросив Василь Мудрий, редактор «Діла», який із 1931 року стояв на чолі комітету зі спорудження цього надгробка.

Малицькі були й на концерті 28 травня, який відбувався в залі кінотеатру «Атлянтик» (у приміщенні колишнього театру Скарбка).

Для неї ця подія була важливою й тим, що на цьому концерті «заповіджені оригінальні твори сучасних українських мистців, під проводом одного і другого з них. Заповіджений музичний вираз української психе...» [12].

Перед самим виїздом до Парижа 6 жовтня 1937 вона разом із чоловіком була в Тернополі на концерті, присвяченому 25-літтю смерти композитора Миколи Лисенка. У звіті з концерту вона писатиме, що «щасливо дібрана програма ні на хвилину не привела до знудження слухачів, що збережуть цей вечір у милій пам'яті. Українське громадянство Тернополя може з повним признанням занотувати черговий вияв діяльности своїх чільних репрезентантів музичного життя…» [13].

Дарія Віконська й сама чудово грала на фортеп'яно. Недаремно ж Олекса Новаківський намалює у Шляхтинцях її портрет саме перед музичним інструментом, а не з книжкою чи за письмовим столом. Саме так маляр створив візію її творчої постаті — неоромантичної музи. Цей портрет мисткині внутрішньо перегукується із картиною прерафаеліста Данте Росетті «Вероніка Веронезе», де зображена замріяна жіноча постать, яка торкається пальцями скрипки і тримає, ніби вагаючись, смичок — це алегорія мистецької творчости, що отримує артистичне натхнення зі світу природи…

Прикладом бачення письменницею подібности світу музики й малярства є рецензія на виставку Новаківського, зорганізовану з нагоди 25-ліття його творчости, в якій вона писала: «Твори цього артиста — це щось більше від звичайного "малярства". Вони є висловом вікового змагання нації. В них є історія наша. Колишня слава і нинішнє горе. І є в них уся та містична краса, з якої складається це невловиме, складне і чудотворне явище, яке називається душею нації. Як артист, який послуговується технічними засобами, він займає місце поруч перших мистців пензля. Помимо цього, здається мені, що лише випадково говорить він до нас мовою ліній та красок. Зміст його мальованих творів міг би він так само висловлювати писаним словом, різьбою або музикою. Вибравши малярство яко медіюм для висловлення своїх думок, він йшов назустріч потребі нашої доби, де писане слово стало банальним, а музика для багатьох ще занадто невловимою» [11, с. 2].

Особливим зацікавленням досліджень Дарії Віконської були елементи поетики Модернізму, стильових особливостей його різноманітних течій та літературних напрямів. Вона цитує у листі твердження літературознавця Ернста Роберта Курціуса про вступ до «Уліссеса» Джеймса Джойса й, використовуючи музикологічні ідеї, переносить їх у літературознавчі студії: «Спершу не розумієш буквально нічого», а потім приходить запитання, «що означає позірно безглуздий текст, який передує цьому і заповнює цілих дві сторінки». Віконська «аби "пробувати" власне інтуїтивно-артистичне зрозуміння», закрила книжку «і думала над тим, як іменно зрозуміти згаданий хаотичний уступ, знаючи, що J. Joyce, яко справжній артист (себто мистець. — *І. Н.*) із певністю мав якусь думку, хоча божевільно замасковану. І ось, що я записала в свій нотес (нотатник. — *І. Н.*) по довшій надумі: "Уступ сей може лише мати значіння "einer Ouverture, die alle Leitmotive in sich schliesst — in d[iesem] Fall — literarisch[2]". (Відомо, [що] кожна опера (музична) починається "увертюрою", себто музичним вступом, у якім знаходяться у скороченню усі музичні мотиви, яких композитор опісля використовує у цілім творі)» [4, с. 345]. У Курціуса вона знайде таке самісіньке пояснення: Джойс у вступі до «Уліссеса» «представляє увертюру; він дає не пов'язані одні з одними, послідовно нанизуючи, деякі основні мотиви наступних двадцяти двох сторінок». «Ця літературна техніка є точним транспонуванням музичної праці з мотивами, точніше: Ваґнерівська техніка ляйтмотивів» [4, с. 345].

Мисткиня писатиме у «Джеймсі Джойсі. Тайні його мистецького обличчя»: «Подвійна чи потрійна символіка "Уліссеса", поворотні теми, що, неначе *Leitmotive* Ваґнерівських музичних драм, тягнуться крізь цілий твір, майстерно витворені асоціяції, що постають у читача під час читання і пов'язують зі собою найрізноманітніші частини твору, — все те видається мені як ґеніяльно обдумана маска, а радше ціла низка масок, під якими скривається власне обличчя артиста (письменника. — *І. Н.*)» [1, с. 27].

Дарія Віконська, вихована на визначних зразках класичної мистецької європейської спадщини, достатньо скептично ставилася до аванґардної музики, яка руйнувала класичний лад і гармонію у мистецтві, деконструювала й розкладала музичний твір, перетворюючи його на набір звуків: «У модерній музиці знов переважає — писала вона у другій половині 1930-х років — т. зв. програмова музика, що намагається ілюструвати згори намічену подію або просто наслідує звукові явища (себто всупереч найглибшій суті музики стає імітативною). Побіч того бачимо поворот до найтемнішого примітиву у формі простацького ритму муринських та інших первісних танків або одноманітности азійських пісень». Вона переконана, що «зміст і вплив мистецького й музичного твору не обмежується до зверхніх, формальних, барвних чи звукових ознак. За тою формою є ще щось. Щось, що має творчий або руїнницький вплив на людську істоту, яка дивиться або слухає той твір. Ця дивоглядна або шляхетна форма виражає якусь духову суть…» [3, с. 49]. Аванґардна музика, на її переконання, вихолощує духовий стержень музичного твору, бо «замість натхненної творчою інспірацією музики» у ній відбувається «поворот до простацького примітиву (муринські ритми) або інтелектуалістичне *інженерство музичне* (певна фаза композиторської праці Schönberg'a та "твори" багатьох інших модерних музик)» [3, с. 71]. Таким чином, «*стаючи для себе самоціллю, мистецтво перестало бути засобом духової розбудови людини*. Гостре осудження абстрактного інтелектуалізму в мистецтві не треба, очевидно, розуміти як осуджування інтелекту взагалі. Інтелект є найкращим знаряддям розумового пізнання. Він стає шкідливим тоді, коли відвертається від властивого йому ґрунту реального

[2] *З нім.* — Увертюри, яка об'єднує в собі ляйтмотиви; у цьому випадку — літературної.

життя, губиться в абстрактах або виступає там, де йому не місце, як у деяких напрямах модерного мистецтва, літератури та музики» [3, с. 64–65].

Мисткиня переконана, що сучасна людина, якщо вона *homo culturalis*, має прагнення задоволення одного з найважливіших елементів свого буття-*у*-світі — постійного спілкування з культурою, зокрема й із її музичною цариною. «До необхідних потреб, — переконує вона, — зачисляю також заспокоєння потреб духовних, таких як добрі музичні концерти, добрий театр та інші мистецькі імпрези. Одначе кількість добрих концертів не є тотожна з музичною культурою народу. В Англії ще далеко до світової війни виступали найбільші музичні слави світа. Їм добре платили, бо концерти високого музичного рівня входили в обсяг культурних амбіцій Лондона. Проте англійці не є з природи музикальні. Музична культура народу полягає не на принагідних концертових виступах, а на загальнопоширеній, добрій домашній музиці. Добра домашня музика, знову, є одною з найшляхетніших, здорових розваг. Коли культ музики є стихійний, загальнонародний, тоді родяться також музичні ґенії, як це м. ін. бувало в Італії та Німеччині» [3, с. 96–97]. Розвиваючи ці ідеї на пограниччі музики та етнопсихології, вона аналізує й вплив німецьких ментальних патернів на музичну творчість німецьких композиторів: «Поза тим, німецька вдача, подібно як слов'янська, має у собі велику дозу мрійливости з додатком знаної "безодні глибини". Оця специфічна німецька "глибина" родила єдині у світі, величаві музичні твори Баха, Бетговена, Ваґнера. Родила німецьку філософію з Кантом, Геґелем, Ляйбніцом, Шопенгавером та Ніцше. Але зродила також від'ємну рису німецької духовости, т. зв. "Grübeln"[3] — себто безплідне, безконечне міркування над неконкретними проблемами, вороже ясно та гостро означеній формі» [3, с. 124].

Дарія Віконська послідовно займалася проблемами европеїзації української культури й виражала необхідність входження цієї літератури, мистецтва, культури загалом у европейський культурний простір [9]. У есеї «Европа і ми» вона детально аналізує рецензію "Music in Decline"[4] ("Times Literary Supplement", 1934, April 12) на книжку Константа Ляберта "Music Ho! A Study of Music in Decline" («Музика Го! Дослідження музики у стані занепаду») [Йдеться про книжку: 16], у якій обговорюється авангардна музика та музична творчість Равеля, Саті, Стравінського, Шенберґа, Гіндеміта й інших. Авторка наголошує, що «хоча автором обговорюваної книжки є саме модерний композитор Constant Labert, він гостро осуджує деякі характеристичні риси музичного модернізму. Про останній розділ книжки автор статті згадує, що в ньому Mr. Lambert звертає нашу увагу на одну міцну скалу серед хвиль, що, як лише переминають перехідні бурі пропаґанди та прихильної критики, знов тільки хлюпають одноманітно та поверхово, — скалу високу та зрівноважену, на далекій півночі. Сібеліус сьогодні вже не молодий, ровесник Штрауса та Ельґара. Але він, не подібно до них, далі творить між нинішньою ґенерацією живу (*vital*) музику. Ця музика належить до сучасности і до його власної національности, а проте вона переступає межі тимчасовости і провінційности. До нього Mr. Lambert звертається у добрій надії, що від його творчости може розпочатись відродження музики, яка підупала і нездужає недостачею напрямних; відродження не дорогою наслідування, але беручи його за світлий приклад [...]. Серед різноманітних, не раз цікавих, іноді шляхетних, то знов жахливих проявів істерії у сучасній музиці Сібеліус — немов самітня скала серед моря. [...] У його творах чути настрій безконечних лісів та озер Фінляндії. Чути своєрідну меланхолію, але передовсім терпку вдачу його загартованих на всяку погоду й негоду земляків. Плян, на якому перекликаються голоси та переливаються звуки цієї музики, — це не вузька провінція, ані столичні каварні з муринсько-американським *jazz*'ом, ані театри й кабарети. Це — всесвіт, "*Unitas multiplex*"[5], де поруч фінляндських білих ночей та шуму соснових лісів виступає повага та велич Вічности, матері нас усіх» [3, с. 265]. Тому не варто «наслідувати Сібеліуса, ані кого-небудь іншого. Природа його країни не є природою нашої; дух його нації є інший, ніж дух інших народів. Але вільно брати приклад з того, як фінляндський мистець зумів поглибити любов до батьківщини, так що, замість закривати, вона відкривала йому візію далеких перспектив; як скрізь у тимчасовому він добачує вічне; як, добачивши вічне, він не обезцінює тимчасове, а навпаки, тимчасове є для нього символом вічного». Тому «у проблемі сприймання чужинних впливів найважливішим видається мені їх творче засвоювання собі. […] Традиціоналісти виявляють жалюгідне незрозуміння психології, коли жадають, щоб культурна творчість нації черпала виключно із джерел власної традиції. Замість зберігати чистість національної традиції, вони тим засуджують її на скорішу чи пізнішу, але невідхильну безплідність» [3, с. 265–266].

Прозова творчість Дарії Віконської пронизана музичними мотивами, образами та алюзіями. У своїх літературознавчих та мистецтвознавчих дослідженнях вона часто звертається до музичного дискурсу, обґрунтовуючи свої висновки музичною термінологією та музикологічними методами. Такі підходи є ще одним свідченням кроскультурности її творчого світу, інтердисциплінарних підходів у студіях явищ культури і мистецтва.

---

[3] *З нім.* — роздуми.

[4] Музика у стані занепаду. – *англійськ.*

[5] *З латин.* — Єдність у різноманітності.

ДЖЕРЕЛА

1. Віконська Д. Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Упорядкування, літ. редакція, передмова і прим. Василя Ґабора / Дарія Віконська. — Львів : Піраміда, 2013. — 76 с.
2. Віконська Д. Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги / Дарія Віконська / Упор., літ. редакція, передм. і прим. В. Ґабора. — Львів : Піраміда, 2013. — 108 с.
3. Віконська Д. За силу й перемогу: Нариси / Дарія Віконська. — Частина І : За державну бронзу. — Львів : Піраміда, 2016. — 343 с.
4. Кришталович У. Довкола однієї книжки. Листи Дарії Віконської (Іванни Федорович-Малицької) до Йосафата Скрутеня (1931–1932) / Уляна Кришталович // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника. — Випуск 15. — Львів, 2007. — С. 318–355.
5. Листи Малицьких Ліни і Миколи до Йосафата Скрутеня // Центральний державний історичний архів у Львові. — Фонд 376 (Фонд Івана Йосафата Скрутеня). — Опис 1. — Справа 101. — 166 арк.
6. Маланюк Є. Побачення // Євген Маланюк. Поезії, Львів 1992. — С. 381–388.
7. Набитович І. Ведута Венеції, Риму та Неаполя у прозі Дарії Віконської / Ігор Набитович // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : збірник наукових праць. — Випуск 23. — Ужгород: Ужгородський національний університет, 2018. — С. 228–233.
8. Набитович І. Інтердисциплінарні стратеґії компаративістики Дарії Віконської (на прикладі творчости Джеймса Джойса й Олександра Архипенка) / Ігор Набитович // Султанівські читання / Ред. І. Козлик. — Івано-Франківськ, 2016. — Число V. — С. 61–72.
9. Набитович І. Парадиґма европеїзму української літератури Дарії Віконської / Ігор Набитович // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. — 2016. — № 2 (34). — С. 294–303.
10. Федоренко І.І. Музика; ІІ. Прелюдія фіс-дур N. 2 Василя Барвінського; ІІІ. Філокактей / Іванна Федорович-Малицька // Літературно-Науковий Вістник. — 1924. — Том 84. — Книга 5. — С. 14–16.
11. Федорович-Малицька І. Ars longa, vita brevis (З нагоди 25-ліття артистичної творчости Олекси Новаківського) / Іванна Федорович-Малицька // Українська Рада. — 1925. — Число 17. — 31 травня. — С. 2–3.
12. Федорович-Малицька І. Музична подія (Враження з концерту) / Іванна Федорович-Малицька // Діло. — 1933. — Число 146. — 9 червня.
13. Федорович-Малицька І. Тернопіль — Лисенкові / Іванна Федорович-Малицька // Напередодні. — 1937. — Число 4. — 30 листопада. — С. 6.
14. Федорович-Малицька Л. Три студії: І. Польонез D-moll Шопена (op. 71, No.1); ІІ. Étude d'intérieur; ІІІ. Два поліна / Ліна Федорович-Малицька // Літературно-Науковий вістник. — 1923. — Том 80. — Книга 6. — С. 99–102.
15. Федорович-Малицька І. Українська артистка в концеровій салі / Іванна Федорович-Малицька // Нова хата. — 1927. — Число 4 (Квітень). — С. 6.
16. Labert C. Music Ho! A Study of Music in Decline / Constant Labert. — London: Faber & Faber, 1934. — 342 pp.

REFERENCES

1. Vikonska Dariia (2013). Dzheims Dhzois: Taina yoho mystetskoho oblychchia. Lviv, Piramida, 76 p.
2. Vikonska Dariia (2013). Zhinka v chornomu: Etiudy, poezii v prozi, narysy, dialohy. Lviv, Piramida, 108 p.
3. Vikonska Dariia (2016). Za sylu i peremohu: narysy. Lviv, Piramida, 343 p.
4. Kryshtalovych U. (2007). "Dovkola odniiei knyzhky". Lysty Darii Vikonskoi (Ivanny Fedorovch-Malytskoi) do Yosafata Skrutenia (1931–1932). *Zapysky Lvivskoi naukovoi biblioteky im. V. Stefanyka*. Vypusk 15. Lviv, pp. 318–355.
5. Lysty Malytskykh Liny i Mykoly do Yosafata Skrutenia. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv u Lvovi. Fond 376 (Fond Ivana Yosafata Skrutenia. Opys 1. Sprava 101. 166 ark.
6. Malaniuk Ye. (1992). Poeziia. Lviv. p. 381–388.
7. Nabytovych I. (2018). Veduta Venetsii, Rymu ta Neapolia u prozi Darii Vikonskoi. *Sychasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva: Zbirnyk naukovykh prats*. Vypusk 23, Uzhhorod, pp. 228–233.
8. Nabytovych I. (2016). Interdyscyplinarni stratehii komparatyvistyky Darii Vikonskoi (na prykladi tvorchosti Dzheiamsa Dzhoisa i Oleksandra Arkhypenka). *Sultanivski chytannia*. Ivano-Frankivsk, Chyslo V, pp. 61–72.
9. Nabytovych I. (2016). Paradyhma evropeizmu v ukrayinskii literaturi Darii Vikonskoi. *Prykarpatskyi visnyk NTSh.Slovo*, № 2 (34), p. 294–303.
10. Fedorenko I. (1924). I. Muzyka; II. Preludiia fis-dur No. 2 Vasylia Barvinskoho; III. Filokaktey. *Literaturno-Naukovyi Vistnyk,* T. 84, Kn. 5, p. 14–16.

11. Fedorovych-Malytska I. (1925). Ars longa, vita brevis (Z nahody 25-littia artystychnoyi tvorchosty Oleksy Novakivskoho). *Ukrainska Rada*, 2–3.
12. Fedorovych-Malytska I. (1933). Muzychna podiia (Vrazhennia z kontsertu). *Dilo*, Chyslo 146. 9.06.
13. Fedorovych-Malytska I. (1937). Ternopil — Lysenkovi. *Naperedodni*, Chyslo 4. 30.11, p. 6.
14. Fedorovych-Malytska L. (1923). Try studii: I. Polonez D-moll Chopina (op. 71, No.1); II. Étude d'intérieur; III. Dva polin. *Literaturno-Naukovyi Vistnyk,* T. 80, Kn. 6, p. 99–102.
15. Fedorovych-Malytska I. (1927). Ukrainska artystka v kontsertovii Sali. *Nova Chata*, Chyslo 4 (Kviten), p. 6.
16. Labert C. (1924). Music Ho! A Study of Music in Decline. London: Faber & Faber, 342 p.

Игорь Набитович

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИСКУРС ТВОРЧЕСТВА ДАРЬИ ВИКОНСКОЙ

Виконская была одним из самых ярких представителей украинского художественно-литературного пространства межвоенного двадцатилетия XX века, которые последовательно занимались проблемами европеизации украинской культуры и выражали необходимость вхождения этой литературы, искусства, культуры в целом в европейское культурное пространство. Ища место украинской культуры в европейском пространстве, Дарья Виконская пытается структурировать это культурно-художественное пространство, обозначить его особенности и современные ей устремления. В предлагаемой статье рассматривается, как музыкальный дискурс реализуется в ее прозе, письмах и культурологических исследованиях.

***Ключевые слова**: Дария Виконская, музыка, музыкальный дискурс, творчество.*

Ihor Nabytovych

MUSIACAL DISCOURSE OF DARIIA VIKONSKA'S CREATIVITY

Dariia Vikonska was one of the brightest representatives of Ukrainian art and literary space of inerwar two decades of 20 century that consistently was engaged into work on the problems of Europeanization of Ukrainian culture and presented in general necessity of this literature, art and culture expression in European culture space. Dariia Vikonska tries to structure this cultural and art space, to define its peculiarities and modern features while seeking for place of Ukrainian culture in European space. The article examines the way musiacal discourse implemented in her prose, letters and cultural studies.

***Key words**: Dariya Vikonska, music, musiacal discourse, creativivty.*

821.163.42.030=161.2.09

Євген Пащенко

ХОРВАТІЯ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

Історія українсько-хорватських взаємин становить безперервний процес — від етногенезу двох етносів до державотворення. Україна була першою країною зі членів ООН, яка визнала незалежність Хорватії. Велика заслуга в міжнародній підтримці Хорватії належить українським патріотам, які розуміли політичну спорідненість двох країн. Дмитро Павличко — один з таких видатних представників української інтелігенції, політик, діяч культури, котрий виявляв неабияку підтримку Хорватії. У статті наголошується на заслугах письменника щодо розвитку українсько-хорватських відносин. Особлива увага приділяється висвітленню його антології перекладів хорватської поезії.

***Ключові слова:** українсько-хорватські зв'язки, Гундулич, козаки, українське бароко, хорватська література, Павличко.*