

всієї української еміграції. Лекції тематично охоплювали досить широкий спектр проблем: історія України та історичні підстави української державної самостійності, економічні умови існування незалежної України, історія національного суспільного руху тощо. Взяти участь у роботі вищих курсів українознавства погодились відомі громадські і наукові діячі: І. Огієнко, Д. Дорошенко, О. Лотоцький, В. Прокопович та інші [6, арк. 42]. Хоча робота вищих курсів українознавства продовжувалась недовго та все ж вони мали велике значення для представлення здобутків української культури та науки.

Протягом 1930-х років діяльність Української Студентської Громади у Варшаві пішла на спад. Інформація про Громаду упродовж 1930-х років є досить скупою. Є дані за 1936 р., що Громада організувала академічний вечір, присвячений 75-ій річниці смерті Т. Шевченка. Промову виголосив Д. Донцов, співав Український Національний Хор ім. М. Лисенка. Також у грудні 1936 р. було вперше проведено Громадою «Вечір стрілецької пісні». Промову на тему стрілецьких пісень виголосив, запрошений зі Львова ред. Б. Кравців, співав хор під керівництвом студента Івана Ткачука. В січні 1937 р. був влаштований скромний академічний вечір в пам'ять студентів, полеглих під Крутами. А в січні 1939 р. стараннями студентів була відправлена панахида за загиблими під Крутами [16, с. 215]. Українська Студентська Громада в Варшаві перестала існувати, як і більшість організацій із початком війни в вересні 1939 р.

Українські студенти в Польщі проводили активну культурно-освітню діяльність. У міжвоєнний період майже всі українські студенти, що здобували вищу освіту в європейських країнах, входили до складу організацій і брали участь в їх діяльності. З усієї маси організацій, які заснували українські студенти, більшість мали культурно-освітній характер. Українські студенти не обмежувались виключно роботою у власних організаціях, вони брали участь у культурних заходах всієї української міжвоєнної еміграції.

Зазвичай щотижня проводились збори українських студентських організацій, де обговорювались не тільки поточні справи, а й зачитувались реферати різної національно-суспільної тематики. Влаштовувались урочисті зібрання організацій, присвячені пам'ятним датам в історії України, відзначались українські народні свята тощо, на такі заходи були запрошені представники іноземної громадськості. Також українці були частими гостями на святах і урочистостях, влаштованих поляками чи іншими емігрантськими студентськими організаціями.

У міжвоєнний період майже при кожній студентській організації були утворені і діяли драматичні гуртки, товариства плекання українського співу і танців, хорові колективи. Їхні концерти та вистави викликали велике зацікавлення іноземної громадськості. Досить часто українські музичні та інші мистецькі гуртки влаштовували спільні культурні акції з представниками іноземних товариств. Ще одним виявом культурно-освітньої діяльності студентів було влаштування курсів або лекцій з українознавства. Найчастіше такі заходи проводились українськими студентами в університетах, де вони навчались, для ознайомлення місцевої громади з українським питанням.

1. Вішка Е. Преса української еміграції в Польщі (1920–1939 рр.) / Е. Вішка. – Львів, 2002. 2. З життя українського студентства // Студентський вісник. – Прага, 1926. – Ч. 2. – С. 25–28. 3. Звіт з діяльності Української Студентської Громади у Варшаві за академічний рік 1926–1927 // Студентський вісник. – Прага, 1927. – Ч. 10–12. – С. 38–39. 4. Книга протоколів засідань Управи Української Студентської Громади в Варшаві // Центральний державний архів вищих органів влади і управління (далі – ЦДАВО України). – Ф. 3571, оп. 1, спр. 63. 5. Листування з Комітетом допомоги українському студентству, з Управою Центрального Союзу Українського Студентства тощо // ЦДАВО України. – Ф. 3571, оп. 1, спр. 40. 6. Матеріали про роботу культурно-суспільного відділу: розклад лекцій, відомості про роботу бібліотеки та комісії по влаштуванню свят та ін. // ЦДАВО України. – Ф. 3571, оп. 1, спр. 21. 7. Наріжний С. Українська еміграція: культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / С. Наріжний. – Прага, 1942. – Ч. 1. 8. «Наш світ» – ілюстрований літературний і популярно-науковий тижневик, Варшава, ч. 1–4, квітень 1924 р.; ч. 7–18, травень, червень, листопад, грудень 1924 р. // Центральний державний архів зарубіжної україніки (далі – ЦДАЗУ). – Ф. 15, оп. 1, спр. 73. 9. Постанови з'їзду представників українських студентських громад в Польщі. Інформаційні обіжники і меморандуми // ЦДАВО України. – Ф. 3570, оп. 1, спр. 22. 10. Протоколи загальних зборів, акти передачі справ та статут Громади // ЦДАВО України. – Ф. 3571, оп. 1, спр. 3. 11. Протоколи загальних зборів та засідань Громади та матеріали до них // ЦДАВО України. – Ф. 3571, оп. 1, спр. 28. 12. Протоколи загальних зборів Громади та списки членів Громади // ЦДАВО України. – Ф. 3571, оп. 1, спр. 37. 13. «Студентський голос» – орган української громади. Варшава, ч. 3–6, квітень – вересень 1928 р. (1928 р.) // ЦДАЗУ. – Ф. 15, оп. 1, спр. 77. 14. Karpus Z. Jeńcy i internowani rosyjscy i ukraińscy w Polsce w latach 1918–1924 / Z. Karpus. – Toruń, 1991. 15. Szagała R., Wiszka E. Ukraińcy w Warszawie / R. Szagała, E. Wiszka. – Toruń; Warszawa, 2010. 16. Wiszka E. Emigracja ukraińska w Polsce 1920–1939 / E. Wiszka. – Toruń, 2004.

УДК 821.161.2:82.09. "18/19"

Людмила Дем'яненко

Національні та європейські джерела художньої образності української прози кінця XIX – початку XX ст.

У статті розглядається взаємодія різних видів мистецтв в українській прозі в широкому контексті художнього розвитку на межі XIX–XX ст.

Ключові слова: синтез, взаємодія мистецтв, архітектура, образність, простір, поліфонічність, техніка живопису, композиція.

The article deals with the interaction of different types of arts in Ukrainian prose in the context of the artistic development on the verge of 20–21 centuries.

Key words: synthesis, interaction of arts, architecture, imagery, space, polyphonic, symphonic, painting technique, composition.

Європейське мистецтво кінця XIX – початку XX ст. переживало значні трансформаційні процеси, зумовлені фундаментальними світоглядними зрушеннями, які назріли

до того часу, та визначалось багатством основних засобів традиційного художнього вираження. У середині XIX століття Ріхард Вагнер у книзі «Опера і драма» – одному

з перших творів, де аргументовано теоретичний синтез мистецтв, – висунув тезу про нові шляхи зближення слова і музики, їхнє злиття при переважній, провідній ролі слова [1, с. 17]. На необхідності шукати нові зв'язки з музикою в літературі наголошували символісти – ще в середині XIX століття пролунав заклик Поля Верлена: «Музики, музики насамперед!». В Англії Волтер Пейтер, у свою чергу, висунув тезу про пошуки музикальності в усіх видах мистецтв, про роль і значення «музичної мелодії» в літературі та живописі [10, с. 256–260].

Глибинні зрушення у царині мистецтва, що спостерігалися від кінця XIX ст., стосувалися, передовсім, відходу від міметичних форм відображення дійсності (особливо помітною ця тенденція була у візуальних видах мистецтва). Як зазначає Я. Поліщук, друга половина XIX ст. у мистецтві Європи тривала «під знаком культу візуальної образності, а найбільш революційним пунктом цієї програми стала творчість художників-імпресіоністів» [13, с. 200]. Я. Поліщук підкреслює, що, відкривши значення миті, поруху, відчуття, відтінку, імпресіоністи водночас зуміли знайти для їхнього відображення адекватні художні засоби. Вони не лише вміло послуговувалися традиційними засобами, виробленими упродовж XIX ст., відповідно переосмислюючи їх, але й натхненно апробували нові художні прийоми, поступово вибудовуючи основи стилю модерної доби. Це мобілізувало їхні творчі сили, було неабияким викликом, що вимагав високого ступеня концентрації таланту [13, с. 201]. Вплив К. Моне, О. Ренуара, Е. Дега, К. Піссаро, Е. Мане на мистецький поступ важко переоцінити: дуже швидко живописні прийоми й засоби були екстрапольовані на літературу (художники-імпресіоністи підтримували тісний зв'язок із літераторами), музику, скульптуру.

В архітектурі наприкінці XIX століття тривав пошук нових форм, які орієнтувалися на науково-технічні винаходи, нові будівельні матеріали, а також нову образність: передовсім, відмову від ордерності, прямої перспективи, що панувала ще від епохи Ренесансу як втілення ідеї гуманізму в мистецтві. Натомість було запропоновано шлях взаємодії утилітарного і художнього, естетичного насичення простору, передачі ансамблевого сприйняття самостійних композицій. Відмовившись від стилізації і еkleктики, архітектура зламів XIX–XX ст. прагнула вільних та органічних форм, ритмічності. Рациональне та водночас естетичне розміщення об'ємно-просторових структур із залізними і залізобетонними конструкцій поєднувалося зі скульптурою та живописом у пошуках підсилення твореного художнього образу. Асиметричність фасадів, примхлива оздоба та символічне оформлення конструктивних елементів витворювали індивідуалістичний «портрет» споруд, ознакою яких була ритмічна злагоженість ліній і тонів, синкретизм образності. Звісно, на межі століть модерн співіснував з еkleктикою і псевдостиліями: зводилися будівлі у формах модернізованої класики (поєднання прийомів модерну та ампіру, ренесансу, класицизму, тобто тих стилів, що спиралися на античну образність).

Скульптори так само прагнули до органічності, надаючи уваги динаміці й плинності форм, предмети декоративно-ужиткового мистецтва набували форм природних витворів. Як зазначають автори посібника «Нариси з історії образотворчого мистецтва», «у всіх видах мистецтва орнамент замість прикраси творів формував їхні композиційні структури, організовував площини, активізував простори» [12, с. 77]. Відхід у бік конструктивного від ускладненої еkleктичності мистецтва XIX ст. відбувався поступово:

від декоративного (флорального) модерну, що майже не відрізнявся від стильових форм XIX ст., через період кристалізації форми і уваги до національно-романтичних тенденцій (період зрілого модерну) – до раціоналістичного модерну, якому властива інтернаціональність.

Кінець XIX – початок XX ст. для музичного мистецтва був періодом інтенсивного розвитку, що власне засвідчує творчість відомих композиторів, таких, як К. Дебюссі, М. Равель, С. Рахманінов, А. Скрябін та ін. Імпресіонізм став етапним художнім явищем і для музики. Музика імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля ґрунтується на плинних музичних настроях і враженнях. Художні пошуки та відкриття стосувалися, насамперед, орієнтації на відтворення переживань композитора, уваги до ритму, зникали «важкі» музичні побудови, натомість музика ставала легкою і гармонійною. Спостерігався відхід від написання музичних творів на задані сюжети, композитори робили акцент на загальній атмосфері, колориті гармонії й тембрів. При цьому музика була одним із важливих видів мистецтв, які впливали на літературу (відхід від літературо-центричності реалізму в бік синтезу мистецтв, властивого модернізму).

Отже, злам XIX–XX століть із його назрілими соціальними конфліктами, революційними ситуаціями належить до тих періодів розвитку європейської художньої культури, які становлять особливий інтерес з погляду напруженої та плідної взаємодії мистецтв, теоретичного осмислення та практичного здійснення художнього синтезу. У літературу для зображення внутрішнього світу людини, відтворення її емоцій та почуттів почали залучатися засоби суміжних мистецтв, запозичувалися деякі структурно-композиційні і стильові ознаки та прийоми; набували тотожності способи функціонування естетичного явища (як літератури, так і решти мистецтв) у художньому просторі та часі.

Для того, щоб окреслити синкретичну природу процесів, які відбувалися наприкінці XIX – початку XX ст. в українському мистецтві, взаємодію його видів у літературному творі і, зокрема, у прозі Коцюбинського, варто коротко розглянути культурну ситуацію в тогочасній Україні.

Наприкінці XIX – на початку XX століття у колі українських майстрів одні залишалися у руслі сталих традицій – реалістичних, інші апробували художнє новаторство часу. Неабиякий вплив на розвиток живопису другої пол. XIX ст. в Україні справила творчість передвижників, яка тривалий час правила за високий взірець для наслідування. Проте поступово відбувалося «виламування» з-поза ґрат реалістичної традиції. В одній зі своїх теоретичних статей харківський художник і художній критик В. Карпов (у журналі «Южный край», 4 (16) вересня 1897 р.) доводив, що у 1880-х роках передвижники неправильно зрозуміли завдання мистецтва, відмовилися від тлумачення абстрактної ідеї, яку підкорила натура. Він писав: «Усе було достойне пензля і картини! Купа гною – картина, собачий двір – картина, товстий дякон – картина. І як багато кращих сил було затрачено у вісімдесятих роках на такі сюжети». Занепад позитивістського дискурсу кінця XIX ст. спричинив виникнення декадентства – перехідного явища, яке висвітлює кризу цінностей мистецтва домодерністської доби. С. Яковенко підкреслює, що зі світовідчуттям «декадентського нігілізму» співзвучними стали символізм та імпресіонізм, які водночас були й світоглядом і поетикою [15, с. 39]. Естетичні пошуки в українському мистецтві відбувалися у річищі загальноєвропейських мистецьких процесів. Імпресіонізм дав змогу зображати світлоповітряний простір, наситивши його різнокольоровими природними

барвами, пізніші модерні течії стали подальшим кроком на шляху досягнення необхідності декоративної сутності світу. Для більшості українських художників модерного спрямування імпресіонізм був засобом світовідображення, в якому вони знаходили свою міру умовності та реальності, – різнокольорова визначала форму, лінія – контури, безмежність підпорядковувалася площині малюнка. Тому творчість деяких митців часто демонструвала злиття декількох стильових тенденцій, що було характерним для тієї критичної доби. Імпресіонізм асимілювався з традиціями реалістичної художньої школи, народної творчості. І це все обарвлювалося доробком яскравих митців, які витворювали своє самобутнє мистецтво.

На мистецьких теренах України рисами, близькими до витонченості імпресіонізму, збагачується творчість Олександра Мурашка. На півдні України, у маєтку Бурлюків, збираються живописці й поети, що намагаються прокласти мистецтву футуристичні шляхи. Водночас активними учасниками організованої Давидом Бурлюком виставки у Києві 1908 р. («Звено» – «Ланка») стають Олександр Богомазов та Олександр Екстер, котрим судилося відіграти помітну роль у поступі українського образотворчого мистецтва. Перші виставки модерністського мистецтва організують в Одесі у 1909–1911 рр. скульптор Володимир Іздебський та живописець Василь Кандинський. Починаючи з середини 1900-х рр., рухається у напрямі абстрактного живопису і Казимир Малевич. З новаторськими полотнами виступає ціла плеяда живописців, серед яких – М. Бурачек, І. Похитонов, О. Новаківський, Г. Світлицький, брати Кричевські, А. Маневич, О. Кульчицька, М. Жук.

Одним із перших відомих художників в Україні, був Олександр Мурашко. Мистецтво О. Мурашка творилося на зламі епох, коли руйнувалися старі естетичні ідеали, переосмислювалися закони творчості та погляди на світ. О. Мурашко прискіпливому аналізу протиставив поетичний синтез, ілюзорності – образне узагальнення; художник виробив свою систему живопису, в якій модель світу осмислена по-філософськи, постає в рівнозначності кольорових фарб. Загострене сприйняття О. Мурашком краси і багатолітності природи поєднується з глибиною людських характерів і долі. Пензлю О. Мурашка властивий глибокий психологізм, витончена майстерність і багатий колорит. «Зображаючи в портреті ті чи інші предмети, Мурашко дає їм, насамперед, кольорову характеристику. Завдяки цьому його портрети насичено-декоративні, живописні, проте цю живописність художник завжди прагне підпорядкувати вищим завданням – пізнанню і відтворенню людського образу» [7, с. 158]. Для О. Мурашка поштовхом до новацій, які починаються з підґрунтя імпресіонізму стало перебування за кордоном у 1901–1903 рр. Написання нового твору художника: картина «Карусель» (1906), дала автору світове визнання. Картина позначена мажорним настроєм, що його забезпечує потужне оптимістичне враження вихорового ритму, в який зливаються дівочі обличчя і барвистість навколишнього середовища.

Ці визначальні риси творчості маляра пов'язують його творчу манеру з художнім світоглядом М. Коцюбинського: літературознавці говорять саме про психологічний імпресіонізм пізніших творів письменника (Ю. Кузнецов). Також обидва митці починали творчий шлях на засадах реалістичної традиції XIX століття. А. Жаборюк зауважив, що картина О. Мурашка «Селянська родина» асоціюється з «Fata morgana» М. Коцюбинського [6, с. 161].

Звісно, радянська критика тлумачила творчість талановитого художника лише з погляду вульгарного соцреалізму. Аналіз творчості О. Мурашка рясніє твердженнями на кшталт: «Під час перебування за кордоном художник опинився у вирі найрізноманітніших мистецьких течій, але не розгубився й не піддався їм... Залишаючись на реалістичних позиціях, він сприймав лише те, що відповідало його творчим принципам» [7, с. 156]. Проте навіть офіційна радянська критика не могла відкинути вплив сецесіону на творчість українських художників, з доробком яких був ґрунтовно знайомий М. Коцюбинський. Більше того, письменник мав приятельські стосунки з М. Жуком, який, на думку сучасних мистецтвознавців, був одним з яскравих представників модерну в українському малярстві. М. Жук створив низку портретів українських культурних діячів. Художник працював переважно у графічних техніках (пастель, олівець, офорт, літографія) і лише кілька робіт виконав олійними фарбами, зокрема, портрет М. Коцюбинського на тлі коштовного хутра (1909). Пастельний портрет М. Коцюбинського (1907) виконано в яскраво декоративній манері. Мистецтвознавці відзначають тяжіння Жука до орнаментально-декоративної манери. Удаючись до символіки, він убачав основне завдання художника не тільки у поетизації образів, а й у заповненні їх асоціативним смислом. Зрозуміло, що обидва митці були знайомі з творчістю одне одного і не могли уникнути взаємовпливів.

Рубіж XIX–XX ст. для українського музичного мистецтва був періодом інтенсивного розвитку, що, власне, засвідчує творчість таких композиторів, як Володимир Сокальський, Борис Яновський, Павло Сениця, Іван Рачинський, Володимир Барвінський. Вони звертаються до складного, доти мало культивованого в українській музиці жанру, як симфонія (та близьких до неї жанрів: симфонічна поема, увертюра, сюїта, рапсодія). У творах тогочасних українських композиторів відчувається м'яке, колористичне, різнобарвне звучання, спостерігаються ладо-гармонійні зміни, у творах мелодизуються всі голосові лінії, композитори тієї доби немовби вчилися фантазувати на інструменті, передавати невловиме й таємниче, а також відчувати глибоку подиву поетичність гри на фортепіано. Талановиті твори пишуть композитори як більш традиційного спрямування (Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Борис Підгорецький), розбудовуючи такі важливі ділянки, як церковна музика та хорова мистецтво, так і митці, для яких більш характерні радикальніші підходи у музичній творчості, серед них – Федір Акименко (Якименко), Борис Яновський.

Загальноновизнано, що наприкінці XIX – на початку XX ст. в усіх європейських літературах розпочиналося становлення модернізму – художньої системи, принципово відмінної від художньої системи критичного реалізму. В історії української літератури кінець XIX – початок XX ст. був періодом, позначеним активним протистоянням і поєднанням реалізму й модернізму, традиційного та модерного мистецтва. Дослідниця О. Єременко зазначає: «Іншими словами, реалізм як напрям в останні десятиліття XIX віку зазнає таких суттєвих трансформацій, що (хоч до нього ще могли звертатися деякі старші письменники) світова література разом із розвитком людської свідомості набула принципово нових рис... Міра збереження нормативних ознак, співвідношення загальноприйнятих та індивідуальних рис у жанровій організації тексту дають можливість встановити закономірності функціонування жанрових модифікацій...» [3, с. 289]. Тому на рубежі XIX–XX ст. українська мала проза стала явищем

європейського масштабу. Плеяда талановитих новелістів – Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Марко Черемшина, Володимир Винниченко, Михайло Яцків – стрімко розширювала естетичні обрії українського письменства, утверджувала нові стильові напрями. Українська література інтенсивніше, ніж раніше, включається у світовий літературний процес, твори і статті її письменників дедалі частіше друкуються в закордонній пресі. Найбільш активно на потребу радикальних світоглядних та естетично-художніх змін озивається модернізм. У той час в українську літературу ввійшло нове покоління, що різко заперечувало традиційні форми і засоби відображення життя, не погоджуючись з поглядами старшого покоління, наполегливо шукаючи шляхів до становлення нових естетичних, етичних та суспільних ідеалів. Молоді українські письменники, розквіт творчості яких припадає на кінець XIX – початок XX століття, під впливом соціально-культурної ситуації в Україні, а також сприймаючи новий досвід європейських літератур, а саме французької, скандинавської, австрійської, щодали більше осмислюють обмеженість реалістичного способу письма, закономірність змін, відступу від традиційних проблем і форм їх відображення. Результатом цього стали своєрідні програмні маніфести, в яких молоді письменники закликали до оновлення літератури. Характерним прикладом можуть служити два з них. Так, 1901 р. М. Вороний у «Літературно-науковому віснику» виступив з листом до письменників, в якому пропонував надсилати до альманаху «З-над хмар і долин», який він готував, твори іншого характеру, ніж писалися досі. Невдовзі після цього Єфремов у статтях «У пошуках нової краси» (1902) і «На мертвій точці» (1904) оголосив цей лист маніфестом українського модернізму.

Аналізуючи творчість письменників старших і молодших, І. Франко точно визначає принципову відмінність між ними: «Коли старші письменники, – говорить він, – виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин, і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. Властиво те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати» [14, с. 108]. Отож, коли І. Франко, характеризуючи українську літературу цього періоду, стосовно молодих письменників вживав вислів «молода генерація», то автор мав на увазі не тільки молодих письменників, а й носіїв нового художнього мислення. Старші письменники також відчували певний вплив «молодої генерації».

Так чи інакше, кінець XIX ст. позначений появою багатьох нових талановитих письменників і великої кількості творів, стиль яких вже був відмінний від попередньої стильової традиції.

Таким чином, замість одновимірного раціонального про-світницького спрямування в мистецтво приходить поліфонічний модернізм, що поєднує різномірні явища, творить нові принципи взаємодії традиції й новаторства, інтенсифікує шляхи взаємопроникнення різних видів мистецтв, при чому саме слово набуває трансцендентності, як пише Т. Гундорова, «втягає людину з небуття й переборює його». Однак суттєві зрушення не є чужими і для більш традиційних напрямів українського письменства, які існують поза цією системою (реалізм, натуралізм). Серед письменників утверджується

новий етап зацікавлення і нове сприйняття суміжних мистецтв (насамперед, живопису і музики). Як у випадку з іншими фактами поглибленої рецепції, це пояснюється потребою глибше, повніше відтворити складність, неоднозначність, розмаїття внутрішнього світу людини, її психоемоційного й інтелектуального життя. У формах і засобах музики й живопису письменство пошукує способів іншими – не прямими, не описовими – шляхами відобразити життя і світ людини, збагатити поетику, розширити діапазон своїх можливостей, зрештою, бути учасником загально-мистецького, загально-культурного процесу нового осягнення реальності. Найбільш яскраво таке оновлення письма, що передбачає звернення до досвіду суміжних мистецтв, репрезентує творчість Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Марка Черемшини, Ольги Кобилянської та інших.

У XX ст. зароджуються методологічні засади естетичної та мистецтвознавчої теорії синтезу мистецтв. Так, серед матеріалів, які прямо чи опосередковано пов'язані з питаннями взаємодії різних художніх систем у культурі XX століття, звертає на себе увагу стаття Б. Мейлаха «Комплексне вивчення творчості і музикознавство» (1974). Будучи вступною в збірнику, присвяченому музичному мисленню, вона носить оглядовий, установчий характер і ескізно намічає можливу спрямованість досліджень. Зокрема, автор констатує, що на сучасному етапі вивчення художньої творчості «перед дослідниками постають такі комплексні проблеми, як єдність і філіація певних художніх систем у різних видах мистецтва; еквіваленти образності в літературі, музиці, живопису; спільність та відмінності в структурі образів словесних, звукових, живописних; шляхи синтетичного мистецтва, зокрема кінематографа» [11, с. 7–8].

Л. Генералюк стверджує, що синтез мистецтв – це «симбіотичне явище [...], коли завдяки цілеспрямованій співдії двох чи більше видів мистецтва, свідомому використанню у сфері одного мистецтва засобів іншого з'являється нова мутуальна форма, покликана всебічно активізувати сенсори та уяву реципієнта» [2, с. 233]. Дослідниця зауважує, що внаслідок синтезу мистецтв змінюється структура художнього мислення та стиль, виникають нові синтетичні форми образності, метафоричності, символіки. Тому, якщо М. Коцюбинський захоплювався живописом, музикою й театром, у його творах виникає взаємодія саме цих суміжних мистецтв. У основі творів лежить неоподільне світосприйняття, яке виражається через потік асоціацій: синестезія й асоціативне мислення (поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій [9, с. 638]), які сукупно представляють площину мистецького синтезу в творах М. Коцюбинського.

Олена Єременко зазначає: «... синтез є передусім явищем свідомості і властивий фактам духовної культури, стосується елементів, сторін об'єкта або окремих мистецьких феноменів, полягаючи в з'єднанні різних ознак об'єкта чи процесу, виокремлених на попередній стадії аналізу, в певну систему з відтворенням ієрархічних зв'язків, притаманних реальним об'єктам» [4, с. 8]. Синтетичні процеси у мистецтві також передбачають злиття компонентів: завдяки синтезу утворюється нове художнє явище, не тотожне його складовим частинам. Синтез літератури й інших видів мистецтв може відбуватися на різних щаблях, зокрема, в структурі тексту, його елементів, у понятійній та словесній будові тексту, через ймовірні комбінації елементів, вагому інтерпретацію нових знакових комбінацій тощо. Для з'ясування взаємодії мистецтв необхідний аналіз всіх елементів змісту та форми літературного твору (мовленнєвої побудови, предметної

зображальності та композиції). Творений мистецтвом художній образ ґрунтується на переживанні прекрасного, краси (естетичний, комунікативний і психологічний ефекти художнього образу як знака); ця аксіома забезпечує можливість взаємодії мистецтв. Наприклад, існують закони композиції, що є подібними у різних видах мистецтв: закон цілісності (неподільність, необхідність зв'язку та взаємоузгодженості усіх елементів, неповторність елементів), закон динамічності (відтворення у мистецтві відчуття руху, розвитку дії у часі; новизна), закон контрастів, закон підпорядкованості усіх засобів композиції задуму тощо [5, с. 133].

Проблема взаємодії мистецтв у літературному творі складна. Так, І. Денисюк виділяє твори, у яких репрезентовано синтез мистецтв, в окремий тип і вважає, що вони навіть становлять певну течію в прозі кінця XIX – початку XX ст. Отже, в розвитку системи малих епічних жанрів кінця XIX – початку XX ст. спостерігаються певні тенденції. Виникає і набуває особливої популярності жанр прозової мініатюри. Цей твір безсюжетний у традиційному розумінні, пройнятий єдиним настроєм і насичений символічними образами філософського та соціально-філософського змісту. Підкреслюючи новизну даної художньої форми, автори визначають мініатюру (найчастіше в підзаголовку) як етюд, акварель, ескізи, образки, нариси, поезії в прозі тощо [8, с. 112–113]. Як зазначає далі Ю. Кузнецов, «по суті формується нова концепція особистості – особистості, яка, прагнучи досягти гармонії з природним світом, дивиться в цей світ, як у дзеркало, прагнучи побачити в ньому аналог і соціуму, і свого внутрішнього космосу. Звідси й особлива естетизація цієї прози. Масштабність образного осягнення дійсності, поетика символу, суголосні романтичному типу художнього мислення, готують появу й імпресіоністичної новели» [8, с. 115].

Отже, у художніх творах рубежу XIX–XX ст. автори вдаються до зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних поривів чи станів засобами суміжних мистецтв, шляхом запозичення певних структурно-композиційних і стильових ознак та прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому просторі та часі. Відтак, варто говорити про функціонування у європейській та українській літературі явища синтезу мистецтв.

Услід за Л. Генералюк та О. Єременко визначаємо синтез мистецтв як явище цілеспрямованого злиття елементів двох чи більше видів мистецтва, внаслідок якого утворюється новий синтетичний художній образ, що стимулює уяву читача. Вплив синтезу мистецтв у творі виявляється через потік асоціацій (асоціативне мислення та синестезія).

1. Вагнер Р. Искусство и революция / Р. Вагнер / [перевод с предисловием И. М. Эллена]. – Санкт-Петербург: «Горизонт», 1906. – 36 с. 2. Генералюк Л. Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К.: Наук. думка, 2008. – 544 с. 3. Єременко О. Літературний образ у силовому полі синкретизму / Олена Єременко. – К.: «Євшан-зілля», 2008. – 320 с. 4. Єременко О. Міжродовий синкретизм в українській літературі XX ст. / Олена Єременко. – К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – 180 с. 5. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688 с. 6. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX ст. / А. А. Жаборюк. – Київ; Одеса: Либідь, 1990. – 310 с. 7. Історія українського мистецтва в шести томах. Мистецтво другої половини XIX – XX століття / [відповідальний ред. В. І. Касіян]. – Книга друга. – Т. 4. – К.: «Жовтень», 1970. – 433 с. 8. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 303 с. 9. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Нариси з історії українського мистецтва / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – К.: Мистецтво, 1989. – 206 с. 10. Маркова Т. М. Культура постмодернізму и русские диссиденты / Т. М. Маркова // Метаморфозы истории: Альманах; [рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, М-во образования и культуры Австрии]. – СПб., Псков: Возрождение, 1997. – С. 256–260. 11. Мейлах Б. Комплексное изучение творчества и музыковедение / Б. Мейлах // Проблемы музыкального мышления. – М.: Искусство, 1974. – 333 с. 12. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. / [редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.]; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. В 2 кн. – К.: Інтертехнологія, 2006. – К. 1. – 544 с. 13. Поліщук Я. І ката, і героя він любив.: Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 304 с. 14. Франко І. Збірник творів: У 50-ти томах / І. Франко // Літературно-критичні праці (1903–1905); [упоряд. та комент. Н. О. Вишневої, М. С. Грицюти; ред. П. Й. Колесник]. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 35. – 511 с. 15. Яковенко С. Романтики, естетики, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К.: Критика, 2006. – 295 с.

УДК 82.02.437.1

Наталя Єржиківська

Проблема становлення й утвердження канону «Празької школи»

У статті розглянуто поетичну спадщину українських письменників-емігрантів першої хвилі. Проаналізовано поетику і стилістику, критичні тексти, в яких мовиться про творчі напрацювання «пражан». Акцентовується увага на становленні й утвердженні їхнього художнього канону в період міжвоєнного двадцятиліття XX ст.

Ключові слова: канон, поезія, стиль, «Празька школа», транс-простір, чужина, текст, дискурс.

The poetry of the representatives of Ukrainian immigrant writers of the first wave of Emigration is considered in the article. Their poetics, stylistics as well as the critical texts dealing with the creative heritage of the «Prague locals» are analyzed. Attention is also paid to the rise and consolidation of their artistic canon during the interwar period of the twentieth century.

Keywords: Canon, Poetry, Style, «Prague School», Tran-space, Foreign Country, Text, Discourse.

Поетичне обличчя представників «Празької школи», за словами Є. Маланюка, пізнаване «з першого рядка». Неповторність творчого вияву відомих талановитих особистостей Ю. Дарагана, Л. Мосендза, О. Ольжича (О. Кандиби), Ю. Клена (О. Бурґардта), О. Лятуринської, О. Теліги, Н. Лівичкої-Холодної, Ю. Липи та ін., спонукає придивитися

ретельніше до характерних рис їхнього письма і тих мистецьких положень, яких вони дотримувалися.

У Празі в 20–30-х рр. минулого століття зосереджувалося найбільше українських емігрантських культурних і наукових установ; тут утворилася сприятлива атмосфера для мистецького середовища. Українські письменники своїми поетичними творами висловили шану до цього європейського