

А найголовніше – ми чуємо барви, ми бачимо голос» [4, 4]. Голособарви Короліва ще довго відлунюватимуть, мабуть, не тільки в моєму стривоженому серці:

*Богине скіфська, згадує не все
Ім'я твоє він... Ти йому прости.
Він досягнув найвищої мети:
Творіння рук і тішить, і хвилює
(Адлер Королів «Творець пекторалі») [4, 80].*

Література

1. Королів А. Княжі лови : [поезії] / Королів А. ; [передм. А. М'ястківського, ред. Д. Чередниченко, худ. оформл. А. Короліва]. – К. : Задруга, 1999. – 112 с. : портр.
2. Королів А. «В оксамиті гобеленових думок...» / А. Королів, Л. Лисенко. – Жовтень. – 2005. – [анотація виставки в Держ. мед. б-ці України].
3. Королів А. Сліпі. За мотивами картини Пітера Брейгеля. Цикл / Королів А. ; [машинопис].
4. Королів А. Страчені храми : [лірика] ; [передм. Д. Чередниченка, А. М'ястківського, худ. оформл. А. Короліва] / Королів А. – К. : [б. в.], 1997. – 120 с.
5. Королів А. Шевченкові автопортрети / Королів А. : комп'ютерний набір (22 с.).
6. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі к. ХІХ – поч. ХХ ст. : монографія / Рисак О. – Луцьк : Надстир'я. – 1996.

УДК 7.037.7 + 821.161. 2

Оксана Головій
(м. Луцьк)

НЕОРЕЛІЗМ: ДО ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ В МИСТЕЦТВІ ТА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

На основі літературно-критичних та теоретичних праць Є. Замятіна, Івана-Разумніка, М. Волошина, В. Брюсова в статті аналізується неореалізм як синтетичне явище в мистецтві ХХ ст. Водночас розглядаються неореалістичні твори В. Винниченка в контексті проблеми синтезу мистецтв у ХХ ст.

Ключові слова: реалістичний тип творчості, неореалізм, символізм, синтез, живопис.

Головий Оксана. Неореалізм: к проблеме синтеза в искусстве и синтеза искусств. На основе литературно-критических и теоретических работ Е. Замятина, Иванова-Разумника, М. Волошина, В. Брюсова в статье анализируется неореализм как синтетическое явление в искусстве XX столетия. В то же время рассматриваются неореалистические произведения В. Винниченко в контексте проблемы синтеза искусств в XX веке.

Ключевые слова: реалистический тип творчества, неореализм, символизм, синтез, живопись.

Goloviy Oksana. Neorealism: to the Problem of Synthesis in Art and Synthesis of Arts. In this article on the base of Y. Zamyatin's, Ivanov-Razumnik's, M. Voloshyn's, V. Bryusov's literary-critical and theoretical works neorealism as synthetical phenomenon in the art of the 20th century is analyzed. Synchronically it is considered V. Vynnychenko's neorealist writings in the context to the problem of synthesis in art of the 20th century.

Key words: realistic type of creation, neorealism, symbolism, synthesis, pictorial art.

Проблема взаємозв'язків між поняттями «неореалізм» та «синтез» проектується у дві площини. По-перше, неореалізм, засвідчивши тяглість реалістичної традиції у ХХ ст., набув нових якостей завдяки здатності синтезувати в собі здобутки новітніх літературних напрямів та тенденцій¹. По-друге, неореалізм усотував риси інших видів мистецтва, таких, як музика, живопис, скульптура тощо, не залишившись осторонь від характерного для епохи модерну явища синтезу мистецтв, про що свідчить, скажімо, неореалістична белетристика В. Винниченка². Відтак проблема синтезу в неореалізмі двохаспектна, наше дослідження є спробою долучитися до її вирішення.

¹ У сучасному літературознавстві існують протилежні думки щодо того, модернізм чи неореалізм став утіленням ідеї синтетизму. Скажімо, М. Моклиця саме модернізм уважає синтетичним явищем – результатом органічного поєднання реалістичного та романтичного типів світовідчуття [див.: 18]. Російська дослідниця Т. Пшеничнюк пов'язує втілення ідеї синтетизму із творчістю неореалістів. Вона переконана, що осмислювати її почали ранні російські модерністи, однак реалізувало вже наступне покоління митців – неореалісти, оскільки модернізм за своєю суттю був протилежний цій ідеї – він надто віддалився від побуту до фантастики, від фізичного світу до вищих матерій. Процес відходу від принципів традиційного мистецтва був кардинальним, безкомпромійним і безповоротним, відбувся розпад на матеріальне й духовне (із позитивним маркуванням останнього), тобто органічний синтез і модернізм, на її думку, – несумісні явища [22, 15].

² Проблема літературного напрямку, методу, стилю та типу творчості В. Винниченка в сучасному літературознавстві залишається відкритою. Чимало

1. Неореалізм як результат синтезу напрямів у мистецтві

Російська літературна критика першої половини ХХ ст. неодноразово осмислювала поняття «неореалізм» та «синтез» у нерозривній єдності. Так, Є. Зам'ятіним була сформульована концепція «неореалізму»/«синтетизму». Він виклав її в лекції на тему «Сучасна російська література» (прочитана автором 8 жовтня 1918 р. в Лебединському Народному університеті), у статтях «Про синтетизм» (1922), «Нова російська проза» (1923), «Про літературу, революцію, ентропію тощо» (1924), «Про сьогоднішнє і сучасне» (1924). Письменник зробив висновок, що література розвивається діалектичним шляхом: виникає яскраве мистецьке явище (наприклад реалізм), потім – його протилежність (символізм) і врешті – єдність цих протилежних явищ (неореалізм) – відповідно до одного з основних законів діалектики – гегелівського закону заперечення заперечення, суть якого в тому, що розвиток іде по спіралі й кожний виток дає нову якість, оскільки, заперечуючи попереднє, антитеза зберігає його риси і творить синтез уже на новому якісному рівні. В огляді «Нова російська проза» (1923) Є. Зам'ятін усе ХХ ст. назвав «*епохою великих синтезів*»: *«Якщо шукати якесь слово для визначення тієї точки, до якої рухається тепер література, – я обрав би слово синтетизм: синтетичного характеру формальні експерименти, синтетичний образ у символіці, синтезо-*

винниченкознавців кваліфікують його творчість як суто модерністську або ж говорять про вияв спектру стильових тенденцій. На нашу думку, В. Винниченко – неореаліст (особливо помітно це в ранніх творах) – тобто реаліст, сформований модерною добою, світоглядно й естетично – «філософією життя». Відтак його реалізм не позитивістський, а новітній. У контексті цієї проблеми варто звернути увагу на дослідження авторитетного компаративіста Д. Наливайка. Він вважає «вихідною основою та однією з констант» [19, 303] творчості письменника натуралізм, але особливий, відмінний від попередників: якщо в натуралістів ХІХ ст. світогляд ґрунтувався на раціоналістичних засадах, то Винниченкові «загалом позитивізм як світогляд і методологія мислення... вже чужий, натомість у його світосприйнятті й творчості виявляються тяжіння та близькість до “філософії життя”...» [19, 302]. Важливе не так віднесення митця до натуралістів, як окреслений Д. Наливайком зв'язок реалістичної естетики із «філософією життя» та наголошення на якісних відмінностях між сцієнтизмом в естетиці ХІХ та ХХ ст. До речі, В. Пахаренко в теоретичному огляді неореалізму як течії модернізму називає В. Винниченка найяскравішим неореалістом, навіть появу цього явища в українській літературі пов'язує з його дебютом [20, 251–258].

ваний побут, синтез фантастики і побуту, досвід художньо-філософського синтезу» [12, 430].

Зам'ятінська концепція «синтетизму» трактується в російському літературознавстві по-різному. Так, М. Голубков вважає синтетизм новим художнім світовідчуттям і об'єднує в цьому понятті імпресіоністичні й експресіоністичні тенденції. На його думку, нове мистецтво/«синтетизм» є в глибинній суті експресіоністичним, тобто спрямованим проти ентропії мистецтва й реалістичної літератури, але включає в себе елементи імпресіонізму, пов'язаного з умінням бачити, відчувати річ, колір, запах тощо. Учений стверджує, що Зам'ятін розглядав імпресіоністичну естетику як попередній етап для виникнення експресіоністичного «синтетизму» [див.: 6, 192–195]. На переконання А. Л. Семенової, «синтетизм» у концепції Є. Зам'ятіна – це величина, яка містить у собі певний запас енергії, що здатна протистояти ентропії («догмі, рутині, смерті») і є «істинно живим началом, яке знаходиться у вічному пошукові-русі» [25, 66]. К. Д. Гордович розглядає «синтетизм»/«неореалізм» як синоніми; проаналізувавши тези Є. Зам'ятіна про синтетизм, простежує особливості неореалізму в його оповіданнях та казках [8]. А. І. Іванов актуалізує теорію Є. Зам'ятіна, досліджуючи прозу символістів, зокрема Г. І. Чулкова; вважає «синтетизм» головним принципом мистецтва ХХ ст. [13].

На нашу думку, таке різнобічне трактування зумовлене насамперед тим, що Є. Зам'ятін використовував термін «синтетизм» у кількох значеннях: у широкому – окреслював цим поняттям особливості нового мистецтва та загалом естетичне світовідчуття у ХХ ст.; у вузькому – вживав термін як синонім до «неореалізму» (реалізм – теза, символізм – антитеза, неореалізм – синтез), тобто вважав неореалізм не запереченням реалізму, а синтезом, реалізмом нової якості¹. До речі, у його записниках фігурує термін «неореалізм», а не «синтетизм» [див.: 11, 48–49], тому передусім зам'ятінську тесрію варто застосовувати для з'ясування суті неореалізму як художнього явища на тлі модерних напрямів.

¹ Не варто вважати неореалізм еkleктичним явищем, що механічно поєднує протилежні мистецькі первні. Про початок ХХ ст. і справді можна говорити як про час «великих синтезів» (за Зам'ятіним) в естетико-художньому плані, однак, на нашу думку, неореалізм не варто називати «синтетизмом». Доцільно говорити про синтез як одну з рис неореалізму – художнього явища, що засвідчило потужний вияв реалістичного типу творчості/мистецького світовідчуття.

Своєрідна концепція неореалізму постає в тлумаченні Іванова-Разумніка¹. У праці «Російська література ХХ століття (1890–1915)» (Петроград, 1920) дослідник чітко розмежував поняття «старий реалізм» і «новий реалізм» на основі світоглядних відмінностей між цими явищами. Він наголошував: реалізм стає новим далеко не за рахунок насичення твору модерністськими прийомами (цей процес називає вливанням вина у старі міхи), як це характерно для послідовників А. Чехова – І. Буніна, Б. Зайцева, О. Купріна; їхню творчість критик уважав ще одним доказом того, що старий реалізм *«не здався без бою»* [15, 34]. Щодо здобутків «старого реалізму», то, на думку Іванова-Разумніка, він спромігся породити лише один визначний талант – Максима Горького.

За теорією російського дослідника, реалізм ХІХ ст. *«заблукав і загинув у глухому куті натуралізму»* [15, 34], натомість *«новий реалізм народився, перейшовши через пустелю того самого декадентства, із якого вийшов і символізм»* [15, 34]. Відтак *«істинне оновлення реалізму»* здійснили декаденти, які не стали символістами: В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Ремізов [15, 35]. Іванов-Разумнік зауважував, що під поняттям *«символізм»* у цьому контексті розуміє не *«принцип творчості»*, а *«філософію світу, релігію життя, психологію духу»* [15, 35], тобто світоглядні установки. Отже, ідеться про породження неореалізму *«декадентством»* як новітньою філософією. Неореалізм водночас відмінний і від позитивістського реалізму ХІХ ст. та натуралізму, і від символізму (порівняно з останнім, неореалізм значно триваліший у часі: критик зазначив, що після відходу символізму з мистецької арени в часи між революціями 1905–1917 рр. саме новий романтизм і новий реалізм досягли розквіту, із ними він пов'язував і майбутнє мистецтва). Такий світоглядний синтез реалістичної естетики та декадентської філософії, на його переконання, зумовлює нову якість реалізму ХХ ст.

М. Волошин у статті «Анрі де Реньє» (1910) долучився до проблеми осмислення реалізму у ХХ ст., проаналізувавши особливості

¹ Іванов-Разумнік – псевдонім Іванова Разумніка Васильовича (1878–1946): Разумнік – ім'я одного з перших мучеників-християн, а псевдонім без ініціалів використано з метою виокремлення на тлі численних у Росії Іванових. Відомий у Росії історик-суспільствознавець, публіцист, літературний критик, який пережив революцію, терор, війну, радянські в'язниці й німецькі концтабори [докладніше див.: 14].

зміни символізму неореалізмом. Критик уважав цей процес характерним і для російської літератури (А. Бєлий, М. Кузьмін, А. Ремізов, О. Толстой), і для світової загалом. Показовою в цьому аспекті, на його думку, є творчість А. де Рєньє.

В академічному виданні з історії російської літератури 1890 – початку 1920-х рр. погляди Іванова-Разумніка та М. Волошина трактуються як протилежні, оскільки перший пов'язував неореалізм із процесами всередині реалістичного руху, другий – модерністського, вважаючи символізм «материнським лоном» неореалізму [24, 17]. Однак насправді їхні концепції схожі, адже обидва говорять про нову світоглядну основу неореалізму порівняно зі «старим реалізмом». Іванов-Разумнік переконаний, що неореалістами варто вважати декадентів, які не стали символістами. Показовим щодо цього, на переконання критика, є мистецький доробок В. Брюсова. Будучи реалістом за світосприйняттям, він на пізніших етапах творчості відчув, що символізм чужий його світоглядові, відтак став неореалістом: твори, у яких побут синтезувався із фантастикою, засвідчили, що письменник є «вічним „декадентом“ по духу» [15, 35], не має «ні зернини духовного символізму» [15, 36]¹, тобто певним чином й Іванов-Разумнік пов'язував новий реалізм з естетикою символізму. Адже і за його концепцією неореалізм так чи інакше пройшов крізь горнило символізму, який, до речі, теж безпосередньо пов'язаний із декадентством.

М. Волошин не просто зазначав, що неореалізм виник на основі символізму, а вів мову про синтез їхніх естетик. Його тезу про те, що класичний реалізм постав на ґрунті романтизму, а неореалізм – символізму, не варто розуміти буквально, адже дослідник, по-перше, мав на увазі особливості зміни стилів у літературному процесі (а, як

¹ В. Брюсов теж тлумачив неореалізм як синтетичне явище. Так, в огляді, написаному 1910 р. про одну з поетичних збірок М. Гумільова, переконливо доказував, що реалізм є «вродженим володарем» у царині мистецтва, що майбутнє належить «ще не винайденому синтезові» між «реалізмом» та «ідеалізмом» [1, 318–319]. У статті «Неореалізм» (1922) він щиро вітав митців, які висунули гасло неореалізму – їх багато чому навчив досвід імпресіонізму, символізму, футуризму, кубізму (тобто з'явився новий реалізм). В. Брюсов зазначав, що неореаліст «зобов'язаний використовувати все цінне, що було ними [попередніми художніми школами. – О. Г.] винайдено» і водночас звертатися до дійсності, «вбирати в себе життя» [1, 612].

відомо, епоха реалізму прийшла на зміну романтизмові, так само, як і реалістичний напрям змінив романтичний; проблема зміни стилів у ХХ ст. децю складніша, оскільки в епоху модерну синхронно розвивалися різні художні стилі), по-друге, відзначив закономірний зв'язок реалістичної естетики з романтизмом, а неореалізму, відповідно, із символізмом, тобто в цій статті йшлося про символізм не як «материнське лоно» неореалізму, а швидше як про його синтезуючий складник: *«Новий реалізм не ворожий символізові, як реалізм Флобера не був ворожим романтизові. Це швидше синтез, ніж реакція, остаточне підбиття підсумків цього принципу, а не його заперечення»* [5, 61].

М. Волошин проаналізував особливості літературного процесу початку ХХ ст. За його концепцією, символізм на початкових етапах утвердження своїм потягом до *«загадок і шарад»* суперечив реалізові, схильному до аналізу та спостереження. Водночас із завоюванням символізмом свого місця в ієрархії мистецьких стилів і напрямів, із прийняттям на рівні масової свідомості *«всього минушого... як символу»* закономірно *«зникла можливість цієї гри в загадки»* [5, 62], відтак символізм почав витіснятися іншими художніми тенденціями. Увагу творців знову стали привертати образи зовнішнього світу – мистецтво повернулося до реалізму, який трансформувався під впливом символізму: прийшло усвідомлення відносності в пізнанні світу та його законів, адже *«символізм надав життєвій конкретиці особливої прозорості»* [5, 62].

Пояснення суті цього симбіозу, власне специфіки *«надання прозорості»*, має принципове значення для нашого дослідження, оскільки воно стосується не лише неореалізму, а й безпосередньо дотичне до проблеми синтезу мистецтв. М. Волошин порівнював неореалістичні твори з малюванням олійними фарбами або *«з аквареллю, з-під якої прозирає ліричний фон душі»* [5, 62]. Символічна прозорість життєвої конкретики спричинила нову якість символізму: *«Ніби на поверхні річки бачиш відображення неба, хмар, берегів, дерев, водночас із-під цих тремтливих світлових образів проглядає темне й прозоре дно з його камінням і травою»* [5, 62]. В аналогічному руслі митець витлумачив й особливості неореалістичного героя-персонажа: *«Навіть характер людини реалісти часто зображували тією ж манерою, що старі голландці писали величезні полотна...»* [5, 62]. Відповідним мусить бути зображення деталей: ретельне вимальову-

вання подробиць, навіть прагнення заховати за ними своє «я», водночас їхня знаковість, адже «в неореалізмі кожне явище має самотійне значення, з-під кожного образу проступає дно поетової душі, усе випадкове пов'язано не з логічною канвою дії, а з іншим планом, де знаходиться той центр, із якого ці події розходяться; імпресіонізм як реалістичний індивідуалізм створив основу і тон для цього нового зображення» [5, 62]¹. Безперечно, тут передусім ідеться про нові якості реалізму – його відхід від позитивістської естетики, а відтак лінійного зображення, відтворення, навіть копіювання навколишнього світу та характерів тощо.

Тлумачення неореалізму крізь призму образотворчого мистецтва, на нашу думку, не випадкове. Адже неореалізм як органічне епосі модерну мистецьке явище є яскравим прикладом злиття мистецтв – за концепцією М. В. Моклиці, «руху до змішування, який... дійшов свого апогею лише в добу модернізму» [16, 71], усвідомленого повернення до первісно стихійного синкретизму [16, 72]. До речі, більшість літературознавців тенденцію до синтезу мистецтв у ХХ ст. пов'язе із власне модерністськими творами, насправді ж це явище характерне й для реалізму ХХ ст., доказом чого є чимало неореалістичних творів В. Винниченка.

2. Неореалізм як вияв синтезу мистецтв

В. Винниченко був не лише активним громадським діячем, публіцистом, письменником, а й живописцем², щоправда, в Україні донедавна про його малярський талант не було відомо. М. Жулинський згадує, що навіть Г. Костюк до поїздки у Францію, власне, до с. Мужен, де з 1934 р. мешкав письменник у своєму «Закутку», нічого не знав про це захоплення митця [10, 5]. Винниченкові картини, літературний спадок, доробок публіцистики (згідно із заповітом дружини) перейшли у володіння УВАН у США з умовою, що після здобуття Україною незалежності вони стануть її власністю. Відтак у травні 2000 р. до нашої країни було передано 89 полотен В. Винниченка,

¹ В українському літературознавстві початку ХХ ст. теж існувала тенденція тлумачення неореалізму в стосунку до імпресіонізму. Скажімо, теоретична концепція О. Дорошевича стала свідченням взаємонакладання термінів «неореалізм» й «імпресіонізм» [див.: 9].

² Художники є героями багатьох (не завжди неореалістичних, часто – типово модерністських) творів В. Винниченка: «Контрасти», «Олаф Стефензон», «Чудний епізод», «Чорна Пантера та Білий Медвідь», «Memento» тощо.

тепер вони зберігаються в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка¹. У 2001 р. в Національному музеї Т. Шевченка відбулася масштабна виставка Винниченкових полотен – уперше в Україні². Знаковим став вихід альбому «Володимир Винниченко–художник» (К., 2007) з ґрунтовною передмовою М. Жулинського та статтями О. Федорука, С. Гординського, М. Глуценка, М. Келлер³, Г. Костюка, Б. Певного, П. Федченка й Т. Скрипки.

Дослідники по-різному трактують причини, які спонукали В. Винниченка стати за мольберт⁴. С. Гординський назвав кілька. По-перше,

¹ Це далеко не вся малярська спадщина В. Винниченка. По-перше, частина картин міститься в приватних колекціях (відомо, що він їх роздаровував). По-друге, Винниченкові полотна до УВАН зберігалися не лише в Мужені, а й у Детройті, куди митець свого часу їх відіслав, надіючися на виставку та продаж [докладніше про історію детройської частини колекції див. дослідження Т. Скрипки: 26, 41–42]. На жаль, звідти вдалося повернути не всі картини. До речі, згадки про Винниченка як художника в Україні з'явилися ще 1988 р. (стаття О. Чорнобривцевої та П. Федченка про Винниченковий етюдник з п'ятнадцятьма замальовками, датований 1932–1934 рр. У Франції 1935 р. письменник подарував його М. Глуценкові, який зберігав етюдник до 1970-х рр.) [докладніше див.: 21, 29; 28, 35–36].

² Як свідчать Винниченкові сучасники та дослідники малярської творчості, за життя митця у Львові на IV виставці Асоціації незалежних українських митців презентувалося три його полотна. Щодо закордону, то в паризьких галереях теж виставлялося кілька його праць [див. статтю С. Гординського: 7, 19]. Презентації Винниченкових полотен відбувалися і після смерті митця. О. Федорук згадує про дві посмертні виставки в УВАН: квітень–травень 1962 р., лютий 1997 р. [27, 11]; Т. Скрипка – про три: 1962 р., 1968 р., 1980 р. [26, 42]; Б. Певний говорить про дві виставки: у квітні–травні 1962 та 1980 рр. [21, 28, 33].

³ Три останні подано за збірником «Винниченко Володимир. Статті й матеріали», виданим Комісією для охорони й збереження літературної та мистецької спадщини В. Винниченка при ВУАН у Нью-Йорку в 1953 р.

⁴ Винниченкові сучасники С. Гординський та М. Глуценко вказували, що він почав малювати в другій половині 1920-х рр., уже перебуваючи за кордоном. Однак записи в «Щоденнику» свідчать, що це сталося значно раніше. Скажімо, 14 липня 1916 р. В. Винниченко занотував: «Сиджу стомлений. Знайшов собі нову біду – малювання. Простоюю з квачиками й палітрою перед якоюсь своєю нікчемною мазаниною годин по п'ять-шість і не можу одірватися. І тут пристрасть, захоплення до цілковитого безрозсудства» [4, 212]. В еміграції митець уже постійно й професійно займався живописом. Зі статей М. Жулинського та Т. Скрипки відомо, що в Парижі він брав уроки малювання, організовував художні виставки, став одним із засновників Артистичної секції,

наприкінці 1920 – на початку 1930-х рр. письменник «опинився нагло без читача» [7, 19]: мовляв, на теренах СРСР його викреслили з літератури, еміграційні та закордонні видавництва теж перестали ним цікавитися. Відтак, «...маючи вроджений нахил до кипучої творчої діяльності, Винниченко почав шукати поля для вияву цього нахилу в іншій царині і частково знайшов його в малярстві» [7, 20]. По-друге, «важливим моментом було саме французьке мистецьке середовище... мистецький клімат Парижа... Винниченко, живучи в центрі тодішнього світового мистецтва, не міг не заразитися цією мистецькою атмосферою...» [7, 20].

Г. Костюк не погоджується з таким тлумаченням. Аргументує свою позицію тим, що Винниченко «тоді не тільки тішився успіхом у багатомільйонованого читача на Україні й у відвідувача театрів великих європейських міст, але й багато, і навіть дуже багато і систематично писав. Як письменник він перебував у розквіті творчих сил. І все ж таки він починає систематично працювати і в галузі образотворчого мистецтва. ...І для нього це вже не розвага, не відпруження після тяжкої праці над тим чи тим літературним твором, а вияв внутрішньої потреби» [16, 26].

Т. Скрипка вважає імпульсом, що спонукав Винниченка до малярства, його самотність та «конфлікт із Музою» (показовий запис у

яка була створена у квітні 1929 р. при Українській громаді тощо. Згадується і приятелювання з відомим художником М. Глущенком (С. Гординський, Г. Костюк та М. Жулинський переконані, що він впливав на формування стильової манери Винниченка. Т. Скрипка, навпаки, говорить про вплив Винниченка на початківця-митця: «Глущенко міг лише стимулювати малярську активність Винниченка» [26, 40]). До речі, член Академії мистецтв України О. Федорук зауважує, що цей художник водночас виконував конфіденційні доручення спецорганів СРСР – інформував про діяльність В. Винниченка [27, 12]. Б. Певний зауважує про це не так упевнено: «Співпраця Глущенка з радянськими державними чинниками не цілком в'яснена» [21, 31]. Однак достеменно відомо, що він проживав на Заході, був «таємним резидентом» радянського посольства, художнім консультантом при Торгпредставі СРСР у Парижі. М. Глущенко займався оформленням радянського павільйону на Ліонському ярмарку, радянських відділів на виставках у Парижі, Марселі, Мілані та Брюсселі, читав у клубі посольства СРСР лекції з історії мистецтва, улаштував дискусії з питань розвитку сучасного мистецтва тощо. Знайомство письменника з художником відбулося 1922 р. в Берліні, коли останній був ще студентом. Після повернення М. Глущенка в Україну (1936 р.) їхнє спілкування обірвалося.

«Щоденнику» від 21 грудня 1916 р.: «Три чверті з написаного мною я з щирою радістю згодився б знищити, але знищити цілком, не тільки з ринку, з бібліотек, але й з пам'яті тих, хто читав ті писання. ...По п'ятнадцятьох роках літературної діяльності... маю приємність задавати собі питання: чи маю я право займатися літературою, чи варте чого-небудь те, що я пишу» [4, 213–214]). На її думку, «...недоволеність літературною творчістю привела В. Винниченка не до самозаглиблення, а до іншого виду діяльності» [26, 39], оскільки «з тупиків і лабіринтів літературних невдач вирвалося на простір малярство» [26, 38]. Відтак «завдяки тому, що переходив від одного способу творення до іншого, самотність не сприймалася ним як трагедія» [26, 39].

Висновки дослідниці щодо особливостей творчого спадку В. Винниченка безпосередньо стосуються проблеми синтезу мистецтв у белетристиці письменника: «Він вродився з інстинктом творення. Спочатку живописав природу і творчі емоції словом, підмічаючи найтонші, найдивовижніші нюанси, зламавши всі літературні стереотипи <...> Елементи літератури і живопису співіснували у нероздільному хаосі його ментальності. Вони могли поглинути один одного або співіснувати. Трапилося останнє. <...> Отже, розділення, розмежування малярства і літератури на рівні свідомості у Винниченка не було» [26, 39], «живопис і література... були цільним і єдиним світом» [26, 38].

П. Федченко теж не залишився осторонь проблеми синтезу образотворчого мистецтва й літератури в прозі письменника. На переконання дослідника, малярство стало закономірним виявом ще однієї грані таланту митця: «Активне захоплення Винниченка графікою та живописом не було несподіваним. Адже ранні оповідання письменника засвідчили тонку спостережливість до колористичної гами навколишнього світу; мінливого стану природи і людської душі, нахил до графічно чітких фабульно-композиційних побудов – усе це художник міг уміло знайденими засобами відтворювати з максимальною точністю, виразністю й неповторністю. Ряд його пейзажів, ситуаційних сцен, не поступаються майстерним описам живописних картин» [28, 34].

В оповіданнях та повістях В. Винниченка є чимало прикладів такого синтетизму: найпоказовішими, звісно, є описи героїв та картини природи. Візьмемо для прикладу дебютну повість «Краса і сила».

Зовнішні характеристики персонажів нагадують малярське портретописання. Скажімо, автор зазначає, що в Мотрі «краса, що виховується тільки на Україні, але не така, як малюють деякі з наших письменників. Не було в неї ні “губок, як пуп’янок, червоних, як добре намисто”, ні “підборіддя, як горішок”, ні “щок, як повная рожка”, і сама вона не “вилискувалась, як маківка на городі”. Чорна, без лиску, товста коса; невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями; свіжі, наче дитячі губи, що якось мило загинались на кінцях; легка смага на матових, наче мармурових щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м’яке, ласкаве світло...» [2, 23]. Відчутний протест проти етнографічно-побутової та позитивістської традиції зображення героїв, водночас виявляється неореалістична установка: точне відтворення зовнішності задля показу героїні як неординарної особистості. Крім того, перед читачем зримо постає Мотрин портрет – засобами образотворчого мистецтва автор розкриває її внутрішній світ. Після побиття Андрієм вона описана інакшою, але однаковою мірою зримо й безпосередньо, як на мольберті: «Розпатлана, зі збитою набік хусткою, з синіми губами, з темно-червоною плямою на лівій щоці, з пилом і сміттям, що поналипали на другій, розхристана...» [2, 28–29]. Образи Андрія й Ілька теж можна назвати словесними портретами. Скажімо, в Андрія «білий-білий, високий лоб, обведений сизою смугою від картуза, веснянкувате, з широкими вилицями лице з червоними плямами там, де у інших буває смага... маленькі, сіренькі, з білими віями очі, які бувають у молодих білих поросят... руді, короткі, кудлаті вуса» [2, 28].

Своєрідні у Винниченка картини природи. Так, у зображенні осіннього Сонгорода відчутний вплив не лише образотворчого мистецтва («Низьке темно-сіре небо; не то ранок, не то вечір цілий день; пронизуватий, холодний вітер, купи пожовклого, мокрого листя і дощик, дощик і дощик» [2, 56]), а й музики¹: «Плачуть... вікна, плачуть стріхи, плачуть дерева, тини, коні, плаче навіть картуз звощика... Вітер наче казиться – то стогне, то плаче, то регіт підніме, то стиха, поволі застука по віконницях запертих, то знов заски-

¹ Проблема взаємодії музики та слова у творчості В. Винниченка актуальна й теж активно досліджується в сучасному літературознавстві. Приклад: стаття О. Рисака про Винниченкове оповідання «Раб краси» [див.: 23, 334–354].

гнить, зависє, заплаче, й сипне, і сипне дрібненьким дощем» [2, 56]. Отже, постає синтетичний живописно-музичний опис осіннього міста.

«Краса і сила» засвідчила вияв у доробку В. Винниченка реалістичного типу творчості: темпорально-локальна конкретика, лінійна композиція, яскраві характери, психологізм тощо. Водночас у тканину твору органічно вплітаються елементи неоромантизму (показовим є суперечливий любовний конфлікт, однак, на відміну від романтичних зразків, не він визначає проблематику твору), імпресіонізму (переважно в описах природи). Повість стала свідченням відходу автора за межі позитивістського реалізму (хоча ще наявні деякі елементи естетики ХІХ ст.) і виходу в координати новітньої, уже модерної мистецької парадигми, власне, неореалізму як напряду в літературному процесі ХХ ст. Відтак соціально-психологічні конфлікти спроектовано в площину одвічних проблем буття, які на новому рівні усвідомлення осмислювалися «філософією життя». Схожі естетико-філософські й поетикальні риси характерні для неореалістичної повісті «Босяк», у якій ще виразніше, порівняно з ранніми творами, виявився малярський талант письменника. Пейзажі в цьому творі барвисті – передається спектр кольорових відтінків: *«Небо... сірувато-зелене, з сивими хмаринками, розкудовченими й задертими в один бік, ніби пасма волосся у заспаної людини. Понад жовтими, лисими берегами Дніпра ледве сунуться незграбні берлини. А за Дніпром степ, оповитий фіолетовим серпанком далини»* [3, 8; виділення тут і в наступних цитатах наше. – О. Г.]. *«Небо чисте-чисте, без єдиної хмариночки, рівного зеленяво-блакитного кольору. Пісок одсвічує ніжною рожевістю, а трава та листя здаються матовими від роси»* [3, 32–33]. *«...Є щось святе в цій пустельності тихих, жовтих, вкритих ріденькими кущиками лози, берегів; в цьому безмежноширокому, велично-спокійному, благосно-мудрому небі з довгастими, високо-високо піднесеними малиновими хмаринками!»* [3, 11]. *«Сумно жовто-червоний спадав вечір... Над рудником загорілась велика зеленкувата зірка. Вали понуро й важко темніли на синьому фоні вечірнього неба»* [3, 113]. Говориться про *«зеленкувато-сірий обшир неба»* [3, 10], про *«маленькі, як зелені прищики, старі запорозькі могили»* [3, 9]. Навіть *«колоски... гостинно уклоняються мені, привітно посміхаючись зеленими, настовбурченими, як у фельдфебелів, вусами»* [3, 9]. Описуючи вечерю героя, автор передає не смак їжі, а колір: *«...Рожеве сало й зелені з жовтими пасочками огірочки»* [3, 12].

Населені пункти В. Винниченка теж зображує «по-малярськи». Наприклад, так «кольорово» виглядає шахтарське поселення: *«Чорний стовпчик на обрїю висувався все вище та вище. Незабаром коло нього забілили хатки, як білі, розкидані в степу камінчики. А ще через півгодини стало видно великі червоні вали круг димаря, нечаче чотирьохкутна фортеця. Біля фортеці розляглося сільце. Сільце обіймав невеличкий ярок з зеленою смужкою очеретів і вузівською стьожкою річки»* [3, 48].

Аналогічні портретні характеристики героїв: *«Оля Степанівна була серйозна і навіть строга. Зелено-сірі прямі очі її дивились строго, прудко і білі вії пушилися над ними теж серйозно й строго, – вони здавалися припорошеними мукою, до того були білі, густі та довгі. Лице у Олі Степанівни було ще молоденьке, рум'яне, в густому ластовинні і з дитячими, пухкими губами, які посередині були широко розгорнуті, а в куточках кінчались тоненькими ниточками. Одначе й вони були настроєні діловито й строго»* [3, 51]. Протягом усього твору героїня постає в червоно-білих кольорах: *«Оля Степанівна вся червона, з виразно біліючими віями на лиці...»* [3, 64]. Такою ж показана і її посмішка: *«Губи їй дуже піднімалися над зубами, викриваючи червоні, свіжі ясна, від чого й сама посмішка була дуже червона, соковита, свіжа і ясна. А білі щільні та широкі зуби надавали щільності й суцільності сміхові»* [3, 54]. Сміх Хоми-босняка справляє протилежне враження, відповідно й барви посмішки протилежні: *«Коли він сміється, то з рота визирають такі зуби, то можна цілу руку дати одрубати, тільки щоб не цілувати: товстелезні, сині губи й чорно-жовті зуби з великими дірками; коли губи роззявляються, то здається, що вся глотка гнила, чорно-жовта. Фе!»* [3, 98]. Кольорові відтінки підкреслюють натуралістичність описів, які, у свою чергу, не лише відображують зовнішній вигляд героїв, а й характеризують їхній психологічний стан, прогнозують драматизм подальших стосунків між Ольгою та Хомою.

Не лише літературна творчість В. Винниченка була реалістичною. Чимало дослідників художньої спадщини митця відзначали реалістичну спрямованість стилю його полотен, однак зауважували, що це новий реалізм, відмінний від класичного, збагачений елементами імпресіонізму (чимало полотен є власне імпресіоністичними), часом експресіонізму тощо. Так, С. Гординський зробив висновок: *«Щодо його малярського напрямку, то треба сказати, що він завжди тримався реалізму, і то того реалізму, що, збагачений імпресіоністичним досвідом, уже вільніше ставився до природи і не копіював її сліпо»* [7, 20].

Мистецтвознавець О. Федорук зараховує В. Винниченка разом із визначними українськими художниками Миколою Глущенком, Святославом Гординським, Олексою Грищенком, Миколою Бутовичем, Михайлом Андрієнком-Нечитайлом, Василем Хмелюком до представників української хвилі «Еколь де Парі» («Паризької школи») [27, 13]. Б. Певний указує, що творчість цих митців «відноситься до постімпресіонізму, точніше, до об'єктивного експресіонізму, по суті – малярства реалістичного, збагаченого імпресіоністичним досвідом із наголосом на вільному кольористичному трактуванні образу і передачею фактури об'єктів за допомогою накладання шарів фарби» [21, 31]. Про В. Винниченка зазначає: «Хоч Винниченко завжди був вірний реалізму, але все-таки він не наслідував сліпо природу» [21, 31]. Очевидно, реалістичний тип творчості виявлявся і в прозі Винниченка, зокрема значній частині його оповідань та повістей, і в малярстві, відтак був іманентно властивий його світоглядові.

Отже, неореалізм як своєрідний вияв реалістичного типу творчості в мистецтві ХХ ст. є органічним складником модерної парадигми. Будучи породженим новітніми філософськими концепціями, він синтезував у собі риси власне модерністських напрямів та течій. Водночас неореалістичні твори засвідчили вияв характерної для ХХ ст. тенденції до зближення мистецтв, що, у свою чергу, є ще одним доказом на користь зарахування нового реалізму до напрямів, течій, стильових тенденцій епохи модерну.

Література

1. Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии / Валерий Брюсов ; [сост. Н. А. Богомолов, Н. В. Котрелов]. – М. : Сов. писатель, 1990. – 714, [6] с.
2. Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко ; [упоряд. П. Федченко]. – К. : Дніпро, 1989. – 750, [2] с.
3. Винниченко В. Твори. [У 23 т.]. Т. 5 / Володимир Винниченко. – Х. ; К. : Рух, 1924. – 235, [5] с.
4. Винниченко В. Щоденник. [У 5 т.]. Т. 1. 1911 – 1920 / Володимир Винниченко. – Т. 1. – Едмонтон ; Нью-Йорк : Канад. ін-т укр. студій, 1980. – 499, [1] с.
5. Волошин М. Анри де Реньє / Максимилиан Волошин // Волошин М. Лики творчества. – Л. : Наука, 1988. – С. 54–69.
6. Голубков М. М. Русская литература ХХ в.: После раскола : учеб. пособие для вузов / Голубков М. М. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 267, [4] с.
7. Гординський С. Малярські твори Володимира Винниченка / Святослав Гординський // Володимир Винниченко – художник : альбом / [упоряд.

- та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук]. – К. : Мистецтво, 2007. – С. 19–20.
8. Гордович К. Д. Художественная оптика рассказов и сказок Е. Замятина / К. Д. Гордович // Творческое наследие Евгения Замятина : взгляд из сегодня : науч. докл., ст., очерки, заметки, тез : в 10-ти кн. Кн. 7 / М-во образования Рос. Федерации [и др.] ; под. ред. проф. Л. В. Поляковой. – Тамбов : Изд-во Тамбов. ун-та, 2000. – С. 129–136.
 9. Дорошевич О. Підручник історії української літератури / Ол. Дорошкевич. – Вид. третє (стер.). – К. : Книгоспілка, 1927. – 346 с.
 10. Жулинський М. Володимир Винниченко: «Я люблю малярське мистецтво...» / Микола Жулинський // Володимир Винниченко – художник : альбом / [упоряд. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук]. – К. : Мистецтво, 2007. – С. 5–10.
 11. Замятин Е. Записные книжки / Евгений Замятин ; [сост. С. Никоненко, А. Тюрин]. – М. : [ВАГРИУС], 2001. – 253, [3] с. – (Мысли, наблюдения, впечатления. О жизни, об искусстве, о творчестве).
 12. Замятин Е. Избранные произведения / Евгений Замятин / [сост. Е. Б. Скороспеловой]. – М. : Сов. Россия, 1990. – 538, [6] с.
 13. Иванов А. И. «Отвернулся ли символизм от мира?» (О «синтетизме» в прозе символистов) / А. И. Иванов // Творческое наследие Евгения Замятина : взгляд из сегодня : науч. докл., ст., очерки, заметки, тез : в 10-ти кн. Кн. 7 / М-во образования Рос. Федерации [и др.] ; под. ред. проф. Л. В. Поляковой. – Тамбов : Изд-во Тамбов. ун-та, 2000. – С. 136–144.
 14. Иванов-Разумник. Писательские судьбы : Тюрьмы и ссылки / Иванов-Разумник ; вступ. ст., сост. В. Г. Белоуса. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 543, [1] с.
 15. Иванов-Разумник. Русская литература XX века (1890 – 1915 гг.) / Иванов-Разумник. – Петроград : Колос, 1920. – 38, [1] с.
 16. Костюк Г. Володимир Винниченко – маляр / Григорій Костюк // Володимир Винниченко – художник : альбом / [упоряд. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук]. – К. : Мистецтво, 2007. – С. 23–26.
 17. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії : філософські аспекти синтезу мистецтв / Марія Моклиця // Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі : зб. наук. пр. – Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2008. – Вип. 5. – С. 70–75.
 18. Моклиця М. Модернізм як структура : філософія, психологія, поетика : монографія / Марія Моклиця. – Вид. 2-е, допов. і переробл. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 388, [2] с.
 19. Наливайко Д. Натуралізм і українська література / Дмитро Наливайко // Наливайко Д. Літературна теорія і компаративістика. – К. : Акта, 2006. – С. 295–304.
 20. Пахаренко В. Українська поетика : [підручник] / Василь Пахаренко. – Вид. 2-е, допов. – Черкаси : Відлуння-Плюс, 2002. – 319, [1] с.

21. Певний Б. Винниченкове малярство : курйоз чи мистецтво? / Богдан Певний // Володимир Винниченко – художник : альбом / [упоряд. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук]. – К. : Мистецтво, 2007. – С. 27–33.
22. Пшеничнюк Т. М. Роль гротескной культуры в формировании стиля Е. Замятина / Т. М. Пшеничнюк // Творческое наследие Евгения Замятина : взгляд из сегодня : науч. докл., ст., очерки, заметки, тез : в 10-ти кн. Кн. 8 / М-во образования Рос. Федерации [и др.] ; под. ред. проф. Л. В. Поляковой. – Тамбов : Изд-во Тамбов. ун-та, 2000. – С. 14–25.
23. Рисак О. Органічний синтез Музики і Слова в оповіданні В. Винниченка «Раб краси» / Олександр Рисак // Рисак О. «Найперше – музика у слові : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі к. ХІХ – поч. ХХ ст.» : [монографія]. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – С. 334–344.
24. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1 / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; под ред. Н. А. Богомолова [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН : Наследие, 2001. – 958, [2] с.
25. Семенова А. Л. «От бытия – к бытию, к философии, к фантастике» (Роман Е. И. Замятина «Мы» с точки зрения философии техники) / А. Л. Семенова // Творческое наследие Евгения Замятина : взгляд из сегодня : науч. докл., ст., очерки, заметки, тез : в 10-ти кн. Кн. 9 / М-во образования Рос. Федерации [и др.] ; под. ред. проф. Л. В. Поляковой. – Тамбов : Изд-во Тамбов. ун-та, 2000. – С. 65–77.
26. Скрипка Т. «Самота моя плаче в мені...» (Про малярство Володимира Винниченка) / Тамара Скрипка // Володимир Винниченко – художник : альбом / [упоряд. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук]. – К. : Мистецтво, 2007. – С. 37–42.
27. Федорук О. Володимир Винниченко як художник / Олександр Федорук // Володимир Винниченко – художник : альбом / [упоряд. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук]. – К. : Мистецтво, 2007. – С. 11–18.
28. Федченко П. Володимир Винниченко – художник / Павло Федченко // Володимир Винниченко – художник : альбом / [упоряд. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук]. – К. : Мистецтво, 2007. – С. 34–36.

УДК 82.3:130.123.3

Соломія Ушневич
(м. Івано-Франківськ)

УКРАЇНСЬКА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ПРОЗА 20-Х РР. ХХ СТ. КРІЗЬ ПРИЗМУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

У статті з'ясовуються особливості художнього мислення представників інтелектуальної прози 20-х рр. ХХ ст. через специфіку літературного синтезу мистецтв. Виявлено та проаналізовано архітектурний та живописний дискурси,