

ОЛЬГА БАРАНІВСЬКА

Тема магістерської роботи: «Смислові функції кольору в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст.»

Науковий керівник: кандидат філологічних наук, доцент В.Т. Чайковська

Функції кольору в українській малій прозі кінця XIX – початку XX століття

Сучасна літературознавча наука позначена змістовними дослідженнями проблем синтезу мистецтв в усій його багатоаспектності. З'ясування особливостей творчості певного автора дає можливість простежити своєрідність вияву його естетичної свідомості. Особливий науковий інтерес викликають перехідні, зламові епохи. До таких належить і кінець XIX – поч. XX ст. У цей час в українській літературі відбуваються кардинальні художньо-мистецькі зміни, пов'язані з різноманітними синтетичними процесами – взаємопроникненням живопису, музики, слова.

Сучасна критика вважає це яскравим виявом модерністських пошуків, адже, як відомо, естетичну свідомість модерністів характеризувало явище симфонізму, поліфонія, монтаж, ритмічність, символіка кольорів [8, с. 192].

При цьому враховується той факт, що модернізм в українській літературі співвідноситься з потужною романтичною традицією (Т. Гундорова, Н. Шумило), тому тенденція до синтезу є логічною, бо вона завжди була характерна для романтики. Варто пригадати твердження Д. Чижевського, що «романтики охоче змішують гатунки, змішують прозу з віршами, в віршовані епічні твори (поєми) вставляють численні ліричні місця...», «...вживають парадоксальні сполучення слів, наприклад, порівнюють звуки з барвами...» [10, с. 478].

Нинішній етап розвитку літературознавчої науки дозволяє підійти до вирішення даної проблеми з принципово нових позицій. На зміну одновимірному трактуванню мистецтва слова як відображення дійсності приходять нові рівні його розуміння – самовираження, моделювання.

Історико-літературний процес в Україні періоду кінця XIX – початку XX століть являє собою складну динамічну систему. В українській та європейських літературах цього періоду помітне зацікавлення проблемою синтезу мистецтв – насамперед у малій прозі, що засвідчує наполегливі пошуки письменниками нових способів пізнання світу в його сталості й мінливості та новаторських форм самовираження. Відбуваються перші спроби передати слово засобами музики, кольору [8, с. 192].

Вагомий внесок у вивчення малої прози періоду зламу століть належить Ф. Білецькому, С. Єфремову, Г. Майфетові, Б. Якубському, сучасним українським науковцям В. Агеєвій, Г. Гримич, Т. Гундоровій, І. Демченко, І. Денисюкові, Н. Калениченко, М. Кодакові, М. Легкому, С. Павличко, С. Пригодієві, Н. Шумило, О. Юрчук, літературознавцям української діаспори М. Глобенку, Г. Грабовичу, Ю. Луцькому, Ю. Шерехові.

У специфіці літературного синтезу мистецтв нез'ясованим як у нашій, так і в закордонній науці залишається й аспект його теорії. До заповнення цієї прогалини сучасні українські літературознавці причетні чи не найбільше. Попри переважно упереджені або зовсім відсутні у загальній естетиці погляди на синтез мистецтв як літературне явище українські дослідники (І. Денисюк, Н. Калениченко, Ю. Кузнецов, О. Рисак) зв'язки красного письменства кінця XIX – початку XX ст. із суміжними видами одностайно називають саме синтезом мистецтв, аналогічно до притаманних архітектурі чи театру й кіно. Крім того, І. Денисюк, розглядаючи жанрові особливості тогочасної української малої прози, узагальнив вплив музики на літературу; О. Рисак розробив теорію синтезу мистецтв частково. Цілісного уявлення про літературний синтез мистецтв досі не дано, цим і пояснюється актуальність обраної нами теми.

Незважаючи на широкий спектр дослідження проблеми синтезу мистецтв, в історії української літератури досі немає точно обґрунтованої, аргументованої прикладами праці про функції кольору в українській малій прозі кінця XIX – початку XX століття.

Об'єктом нашої уваги стала мала проза Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника як сформована самобутня і самодостатня система.

Закономірність вибору предметом дослідження поезики О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника визначається насамперед тим, що письменники втілювали у своїх творах характерні внутрішні зв'язки словесного, музичного і живописного начал. Їх творча уява позначена синкретизмом художнього мислення.

Своєрідний прозовий масив О. Кобилянської позначений ознаками музичного та малярського «імпресіонізму» [7, с. 28-35]. Цю особливість творення Михайло Яцків визначив як «поетичну концепцію з музичним і малярським тлом» [14, с. 56]. «Імпресіоністичність колористики О. Кобилянської залишається мало опрацьованою. Немає сумнівів, що при дослідженні проблеми нових мистецьких віянь доби і поезики української письменниці – це одне із суттєвих завдань. Художники-імпресіоністи дуже уважно вивчали природу у мінливому освітленні, вловлювали щораз нові нюанси барв, що дозволило їм досягти віртуозної витонченості

у кольоровій інструментовці полотен. Подібно до них українська письменниця закодувала зорові враження у словесно-зорові образи. Колір у художніх творах несе принаймні потрійне навантаження: смислове, описове, емоційне. О. Кобилянська, чутлива до колористики, за допомогою відповідних барв і світлових контрастів передавала різні психічні стани персонажів, створювала настроєві пейзажі, суголосні станами людей, і тим самим викликала у читача різні асоціації, певні емоції. Згадаймо хоча б семантику ніжно-акварельних барв у повісті-баладі «В неділю рано зілля копала...» або функцію сірого кольору в «Землі» чи монохроматизм у новелі «Місяць», білий колір (повість «Через кладку»), образно кажучи, у багатьох психологічних відтинках. Чорні очі, чорний одяг головної героїні у повісті «За ситуаціями». Барви пір року. Зелений з різними відтінками карпатський ліс» [14, с. 32, 140].

Як тонко підмітив І. Денисюк, музично-малярське тло в новелах Кобилянської є виявом душі героя [5, с. 150]. Вона «змальовувала світ в усій його багатоаспектності, блискуче володіючи словесною палітрою барв.

Також цікавою для вивчення синтезу мистецтв у літературі є творчість Михайла Коцюбинського, у якій простежується тісний зв'язок з імпресіоністичним живописом. Недарма український письменник називає свої новели акварелями, образками, етюдами. Багато літературних творів Коцюбинського визначаються величезною увагою до створення зорових уявлень, до живописної виразності слова. Очевидно, що характер мистецьких зацікавлень письменника позначився на тематичному та формотворчому рівні його художнього доробку. На синтезі малярства і літератури у творчості М. Коцюбинського наголошував і С. Єфремов. Він зазначав, що «у манері Коцюбинського, коли вже він сам став собою, справді є щось, що нагадує акварельні малюнки своєю лагідністю, прозорістю, масою повітря, що жахтять і міняться перед вами, передає найтонші рухи, згуки й почування, як оте розмірене монотонне бухання моря в «На камені», як нестерпна нудьга героїні «В путях шайтана»» [7].

У спогадах В. Чикаленко знаходимо цікаві враження від прочитаних нею творів М. Коцюбинського: «...він повинен бути художником-малярем, – інакше й не могло бути. Та яскравість, та колоритність, свіжість в описах могла бути тільки в людини, яка відчуває тони, відтінки кольорів, яку особливо вражає природа. Він повинен особливо любити сонце, бо воно позолочує, оживляє часом буденні, сумні картини в його творах» [Цит. за: 7, с. 165]. М. Коцюбинський прагнув малювати природу за допомогою кольорового лексику, дбав про те, щоб «фарби приходили на допомогу слову» [10, с. 148].

Так, до прикладу, вагому функцію виконують різні кольори в оповіданні «На камені». Сама назва твору свідчить про його «камінність» – мотив чорного каменю, кам'яного, сірого повторюється протягом усього твору. Йому ніби протиставляється блакить моря, його зелена хвиля. Фатма потрапила в татарське село з гір. Море здається їй ворожим: «Тут тільки море, скрізь море. Вранці сліпить очі його блакить, удень гойдається зелена хвиля, вночі воно дихає як жива людина... Навіть в хату залазить його гострий дух, од якого нудить» [11, с. 94].

Письменник не може користуватися іншим засобом, ніж слово, не може вийти поза видову специфіку літератури, проте може користуватися значенням слова так, щоб викликати в уяві читача іномистецьке враження. Відповідно майстер слова орієнтувався не стільки на формальні, скільки на присутні ознаки того мистецтва, враження якого намагався викликати у реципієнта.

Синтез мистецтв дозволив митцям зосереджувати увагу на станах та настроях персонажів, не спонукаючи до показу зовнішніх подій.

Особливе місце в наукових спостереженнях дослідників посідає проблема рецепції імпресіонізму, символізму, експресіонізму та інших модерних течій в новелістиці Василя Стефаника. Їх джерела науковці вбачали у розвитку загальноєвропейських традицій, вочевидь, забуваючи, що в українському письменстві, як, зрештою, і в ряді інших літератур, модерністичні напрями завжди зумовлювали національну своєрідність стильової манери, яка й давала підстави вважатися синтетичним явищем. Новелістичність, стиль прози та синтетичні процеси у творчості Василя Стефаника – проблема давня й актуальна. Аби переконатися в цьому, достатньо згадати, що цим питанням поетики були присвячені праці літературознавців ще за життя письменника (скажімо, критичні виступи І. Франка, Лесі Українки, Д. Лукіяновича, М. Рудницького, В. Хорвата, В. Морачевського, А. Риндюга та ін.), а також численні дослідження пізнішого часу як в Україні (наприклад, С. Крижанівського, В. Лесина, І. Денисюка, Ф. Погребенника та ін.), так і за її межами (приміром, Луки Луціва, Данила Струка, Юлія Вассіяна, Дмитра Козія та ін.). Новели Стефаника приваблюють своєю стильовою, мистецькою самобутністю, засвідчують утвердження нової манери письма. Виразальність у його ранніх речах відчутно превалювала над зображальністю, це була проза психологічна, ритмізована, навіть не зрідка альтерована, з дуже сильним ліричним струменем [4, с. 213]. Новеліст прагнув, щоб кожне повнозначне слово було немов згустком людського болю й звучало повногласно. У Стефаника немає довгих періодів, ускладнених синтаксичних конструкцій. Речення стислі, прості за будовою, іноді уривчасті, з пропущеними окремими членами. Особливо важливі слова виділяються за допомогою інверсій. Письменник не захоплювався творенням тропів. Їх мало, але вони влучні, яскраві. Психологічна

геніальність В. Стефаника полягає у «баченні світу крізь призму чуття і серця героїв» (І. Франко), відчуженні людських страждань, розумінні душевного стану персонажів.

У дусі експресіонізму виконано пейзажні малюнки в оповіданні «Виводили з села». Тут простежується тяжіння до насиченості кольорів, їх контрастності, своєрідної «шифrogramи» невідворотного: «Над заходом чорна хмара закам'єніла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміні сонця». В урбаністичному красвиді новели «Стратився» присутні навіть мотиви апокаліпсису, спрямовані на увиразнення відчаю старого батька під непосильною вагою синові смерті і синового гріха – самогубства: «На вулиці лишився сам. Мури, мури, а між мурами – дороги, а дорогами – тисячі світил, в один шнур понасилювані. Світло в п'їтми потопало, дрожало. Ось – ось впаде і чорне пекло збродиться» [9, с. 22]. Оповідання Василя Стефаника «розмаїті як в плані естетичному, філософському, так і в площині творчої методи. Водночас художнє мислення як категорія письменницької психології у Стефаника – з'ява оригінальна, самобутня настільки, що її важко вбгати в якісь наперед окреслені рамки чи заготовлені літературознавчі виміри. Як переконують дослідження нашої роботи, Стефаніків світ витворений не тільки завдяки розвиненим прикметам його художницької спостережливості, інтуїції, уміння внутрішнього бачення істотного, але головним чином завдяки тому, що між його душевною індивідуальністю і світом його творчості існує органічна сув'язь. Письменник зображував не всю історію життя головних героїв, але тільки якийсь її фрагмент, одначе робив це так, що в ньому конденсувалася найбільша напруга, найглибший драматизм чи й трагізм, а відтак виразно проступав через них рух людського буття. Вочевидь, не випадково Василь Стефанік часто зазначав, що його новели могли б називатися маленькими селянськими трагедіями» [4, с. 213].

Підсумовуючи сказане, варто наголосити, що у творчості О. Кобилянської, М. Коцюбинського та В. Стефаника немало художніх образів, народжених взаємодією слова та живопису. Художні образи, народжені в результаті такого синтезу, розширюють валентні можливості асоціативних зчеплень, інтенсивніше трансформують в уяві читача художній світ письменників. Оскільки чимало проблем письменники вирішували через зображення внутрішнього світу персонажів, то живописне мислення, використання кольору сприяли заглибленню у таємниці внутрішнього світу, підсилили джерела певних психічних станів.

Література:

1. Василь Стефанік в критиці та спогадах. – К. : Дніпро, 1970.
2. Гузар З.П. Ольга Кобилянська: Семінарії / З.П. Гузар. – К. : Вища школа, 1990. – 166 с.
3. Грещук В. Василь Стефанік – художник слова / В. Грещук, В. Кононенко, С.І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.
4. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ–ХХ ст. / І.О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 213 с.
5. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської / І. Демченко. – К., 2001. – 206 с.
6. Демченко І. Із спостережень над «симфонізмом» прози Ольги Кобилянської / І. Демченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. – Вип. 3 / ред. кол.: М.М. Конончук та ін. – К. : Твім інтер, 1997. – С. 28-35.
7. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1993. – 686 с.
8. Чайковська В.Т. Явище мистецького синтезу в українській літературі: посібник зі спецсемінару для студентів-філологів / В.Т. Чайковська. – Житомир, 2008. – 192 с.
9. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка / О. Черненко. – Едмонтон, 1989. – С.22
10. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 478 с.
11. Коцюбинський М. Твори: у 7 т. – Л. : Наукова думка, 1973.
12. Кобилянська О. Твори: у 5 т. – К. : Вид-во худ. літератури, 1962-1963. – Т.5. – 766 с.
13. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1989. – 687 с.
14. Яцків М. Муза на чорному коні / М. Яцків. – К. : Дніпро, 1989. – 842 с.