

УДК 78.08.821.161.2.09”19”

Оксана Ковальська-Фрайт

МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИЦІ ТА НАУКОВЦЯ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ

Досліджуються зразки літературної та наукової спадщини Дарії Віконської, пов'язані з музичним мистецтвом. Виокремлено три виміри її музичного дискурсу, а саме музично-критичні статті, художня проза з музичною тематикою (заявленою у назві) та з окремими вкрапленнями музичної символіки, як також мистецтвознавчі та культурологічні праці, в яких музична семантика фігурує як допоміжний засіб.

Ключові слова: *письменниця, науковець, музика, музична символіка, музичний інструмент, концерт, композитор.*

Постать Дарії Віконської (1893–1945) – літераторки, мистецтвознавця, культуролога – зовсім недавно повернулася із забуття. Завдяки Василеві Габору, Іванові Набитовичу та Надії Поліщук поповнені досі розрізнені відомості її біографії та впорядкована й оприлюднена творча спадщина, що є невеликою, проте різноплановою і надзвичайно вартісною. Дарія Віконська та І. Федоренко – псевдоніми Іванни-Кароліни (Ліни) Федорович-Малицької. Походила вона зі знатного й давнього роду Федоровичів. Проживання та навчання Дарії Віконської у кількох країнах Європи до віку двадцяти трьох років сформували її як високо ерудовану, незалежну в судженнях особистість. Після того, як оселилася в Галичині, одружилася з учителем Миколою Малицьким і писала, публікуючи власні твори, наукові праці, критичні дописи в місцевих періодичних виданнях. Знала сім мов.

Здобуття мистецької освіти та володіння грою на фортепіано [22, 10] не могли не вплинути на літературну й наукову творчість Дарії Віконської. Її відношення до музики інспірувало різні виміри цих контактів, а саме: 1) поява музично-критичних статей, 2) музична тематика окремих літературних творів та вкраплення музичних символів до інших, 3) використання музичної семантики в наукових працях різних галузей. З огляду на те, що вивчення музичного дискурсу творчості Дарії Віконської досі не здійснювалося, статтю можна вважати актуальною. Метою статті є послідовне розкриття названих вимірів задля доповнення панорами українського музично-літературного та мистецького простору Галичини міжвоєнного періоду доробком «аристократки духу» (В. Габор).

Три рецензії-відгуки на музичне життя краю віддзеркалили непідробний інтерес і глибоку компетенцію авторки у цій ділянці культури. Стаття «Музична подія (Враження з концерту)», що вийшла в «Ділі», присвячена мистецьким заходам з нагоди відкриття надмогильного пам'ятника Іванові Франкові у Львові 1933 року.

Цінність рецензованої події (йдеться про другий франківський концерт) полягала, на думку критика, в самій появі нових оригінальних творів (деякі з них написані на замовлення) і диригуванні ними авторами. Очікувався «музичний вираз української психеї...» [11, 285]. Передусім зазначено про заповнений зал; кількома влучними штрихами, що наводять на думку описи живописних портретів, змальовано «чільні одиниці нашого громадянства», серед яких – Василь Барвінський –

«композитор-лірик європейської міри» та «другий визначний композитор» Станіслав Людкевич зі своїм «симпатичним, вічно молодим лицем» [там само].

Відкрила концерт увертюра Б. Лятошинського до опери «Золотий обруч» (за мотивами повісті «Захар Беркут» І. Франка). Дарія Віконська була задалегідь попередженою про «твір крайнього модерніста, приналежного до «лівих» композиторів зі Стравинським на чолі» [там само]. Цю настанову тут же розкритикувала, бо, по-перше, «смішно і неслухно вводити поняття «лівих» та «правих» напрямів також до музики, цієї найбільш надземної форми мистецтва», а по-друге, увертюра «дуже поміркована» й «далека від уривково-брутальних ритмів та несамовитого гуку композицій в роді Стравинського» [там само, 285–286].

Показовою для літераторки є реакція на промову Богдана Лепкого, для якої вона не пошкодувала виразів захоплення, окресливши її як «твір артиста-поета» [там само, с. 286]. Авторку – творця витонченої прози – можна пізнати також за уривками, присвяченими погруддю І. Франка, виставленому на сцені. Його обличчя, як здавалося їй, наче оживало в деякі моменти, набираючи різноманітних відтінків настрою. Суто художньо-літературні «пасажі» збагатили рецензію, прикрасили її безпосереднім виразом відчуттів.

На основі «Прологу з «Мойсея» А. Рудницького Дарія Віконська ствердила, що автор «щасливо оминув антимузикальні, атональні тенденції в сучасній музиці, а засвоїв собі найкращі її здобутки» [там само, 287]. Тим часом відомо, що сам А. Рудницький вважав себе чи не найбільш модерним композитором у Галичині, прирівнював до Б. Лятошинського. Творові Нестора Нижанківського на слова однойменної поеми І. Франка Дарія Віконська присвятила три рядки, з якими важко не погодитися: «Нижанківського «Наймит» для мішаного хору містить деякі уступи справжньої краси. Як цілість композиція рішуче задовга і втомлює одноманітністю» [там само]. Натомість Симфонію Л. Ревуцького занадто скоротили, «що вийшло на шкоду замітного та прецікавого твору» [там само]. Тут рецензентка вловила аналогії з музикою Вагнера, Гріга, Дебюссі, «але це були тільки натяки, спогади, мрійливо сплетені у вінок музичних думок композитора» [там само].

Виступ співачки Марії Сокіл, яка виконала два солоспіви В. Барвінського на слова І. Франка – «Ноктюрн» і «Сонет» у супроводі оркестру – дав насолоду і прекрасною музикою, і виконанням. «До музичної насолоди прилучилась друга – насолода очей: стримана елегантність зовнішньої появи і своєрідна, так казати би, дівоча краса артистки була в особливій гармонії з піснями» [там само, 288]. Зауважено також, що її голос «не зникав під могутнім супроводом оркестри. Цей голос має не тільки знамените вишколення, але силу, ніжність і глибину ліричного виразу» [там само]. Фінальним акордом свята стала симфонічна поема «Каменярі» С. Людкевича, у звуконаслідувальних мотивах якої Дарія Віконська підмітила «згідність з ідейною тематикою твору» (поезією І. Франка – *О. Ф.*). Взагалі ж «темп, величезна стримана сила і зразкова оркестрація складаються на небуденно цікаву музичну цілість, вартість якої далеко перевищує рівень принагідних проминаючих композицій» [там само].

Як констатувала Дарія Віконська на завершення, для любителів музики твори сучасних українських композиторів стали справжньою насолодою. І додала: «для одиниць, що розуміють далекосяжну вагу музичної та мистецької культури нації,

святочні концерти з нагоди відкриття надгробника Івана Франка полишаться назавжди в пам'яті як важливі події в нашому культурному розвитку» [там само].

Друга рецензія «Тернопіль – Лисенкові» написана після концерту до 25-ліття смерті Миколи Лисенка, що відбувся 6 жовтня 1937 року завдяки старанням місцевих філій Музичного товариства ім. М. Лисенка та «Бояну». Як зазначила Дарія Віконська, концерт був складений виключно з творів композитора. При цьому «добір музичних продукцій, як і, з малими винятками, виконання спричинились до високого рівня цього вечора» [17, 288]. До програми увійшли: увертюра до опери «Наталка Полтавка», дві кантати на слова Шевченка, чоловічий хор «На прю» на слова М. Старицького, Друга фортепіанна рапсодія «Думка-шумка» і два солоспіви в супроводі фортепіано.

Перша частина кантати «Радуйся, ниво неполитая» полонила слухачів «теплом та багатством мішаного хору» [там само, с. 289]. Приємно вразили рецензентку наступні квартет, жіночий хор зі соло сопрано, соло тенора і вкінці знову мішаний хор. Кантата «Б'ють пороги» «захопила публіку ударним темпераментом та музичною динамікою. Могутній ритм «порогів» передав у вражаючий спосіб стихійну силу українського народу, його мужність, одчайдушність та незламність» [там само].

Назвавши поіменно співаків-солістів, рецензентка висловила свої думки щодо тернопільського хору та хорової діяльності взагалі. Зокрема, назвала позитивним явищем активну участь у колективному співі репрезентантів усіх верств українських громадян міста. Адже спільні культурні зацікавлення та спільна культурна праця спаяють «нашу суспільність в гармонійну цілість», бо «передовсім активна участь загалу свідчить про музикальну культуру Нації» [там само]. На прикладі тернопільського чоловічого хору, що складався з осіб солідного віку, побачила також потребу у ширшому залученні молоді до хорової справи.

Темпераментне виконання «Думки-шумки» відомою на той час піаністкою Іриною Любчак-Крих надзвичайно сподобалося рецензентці. Цей виступ і сама композиція («жива, різноманітна, багата в цікаві мотиви» [там само, с. 290]) стали фортепіанним виявом української вдачі, щобільше – її «ясних сторін», як «веселість, бадьорість і кременість» [там само]. Авторка статті заакцентувала на виховному аспекті твору: «ні тіні меланхолії, ані навіть такої плаксивої зчаста лірики не помітно в цьому привабливому танку, який повинен увійти в репертуар нашої концертної, як і домашньої музики, як особливо характеристичний (у доброму значенні) для нас» [там само].

На закінчення Дарія Віконська зазначила про вихід у світ вартої уваги книжки «Микола Лисенко, батько української музики» публіциста й громадського діяча Віктора Андрієвського (якого, з огляду на цінність книжки, назвала музикознавцем).

Рецензія «Українська артистка в концертній залі», опублікована 1927 р. в українському жіночому журналі «Нова Хата», – це справжня ода видатній піаністці Любці Колесі. Незвичайне визнання молоді артистки та захоплення нею, як на батьківщині, так і на чужині, пояснено так: «в її особі не маємо перед собою стереотипної постаті, хоча б як вишколеної «віртуозної» піаністки, що, окрім теоретичного розуміння даних творів, звертає на себе увагу передовсім технікою, а цілком відмінну появу, яка представляє собою рідкий феномен музикальної вразливості і високої музикальної культури» [18, 291]. Перше, що зачаровує

слухача в її грі – це влада ритму, що, за Дарією Віконською, є «прапервень музики взагалі» [там само]. Внутрішнє почуття ритму доказує «стихійну музикальність артистки». Як впливає зі слів рецензентки, це було і залишається найважливішим, бо «техніка, хоча б допроваджена до останніх границь фізичної умілості, є лише засіб механічний, що дає можливість виявитися музикальності даної особи» [там само]. Свідченням цієї рідкісної музикальності названо також хвилюючу міміку обличчя та рухи артистки під час гри. На ці моменти, як написала Дарія Віконська, вже звертали увагу інші критики – німецький професор Сондербург і В. Барвінський.

Характеристика гри піаністки непомітно перейшла у міркування, чим є музика взагалі, а ким у відношенні до неї є виконавець. За Дарією Віконською, «музика – це явище метафізичне», яке стає доступним лише за допомогою технічних засобів (інструментів)¹. Однак, іншим «рівно важливим чинником» є артист-виконавець, який окрім техніки, володіє «музикальною вразливістю», «від якої залежна якість передання музичного твору» [там само, 292]. Таємницею небувалого успіху Любки Колесси власне й стала ця «музикальна вразливість» у найвищому ступені. Це спонукало рецензентку замислитися над питанням із гендерної проблематики: чи вдалося би коли-небудь у такій мірі «дostroїтися» до певного твору виконавцеві-мужчині? Відповідь впливає з вирішальної різниці у вдачі обох статей: «рецептивність жінки краще відповідає завданню виконуючого артиста, бо в інтересі об'єктивності краще віддавати твір в дусі творця, аніж накидувати йому, хоча і ненавмисно, власну, часто чужу його духові інтерпретацію» [там само]. Таке дискусійне висловлювання піднімає цікаву тему для досліджень у галузі інтерпретації музики в гендерному ракурсі. Тут просвічує інтерес авторки статті до теми фемінізму (що відбився у низці її розвідок, де, серед іншого, розсипані судження про жіночі й чоловічі мистецькі прикмети [4, 189]).

Порівнюючи гру піаністки з її попередніми виступами, Дарія Віконська помітила ще тоншу й субтельнішу вразливість інтерпретації, що створювала враження безпосереднього народження композицій – «так цілковито її фізичне ество піддається духовному впливові твору» [18, 292]. Ілюстрацією такого стану послужило чудове *Adagio* з сонати *C-dur Beethoven'a*, коли «в салі стало тихо-тихо, а з-під одуховлених рук артистки добулись з болем, з мукою, з неземним захопленням поодинокі звуки, ніби насилу вимовлені слова...» [там само]. Таке виконання не могло нікого залишити байдужим, тому публіка (хоча «під зглядом музичної культури не дуже вироблена») чуйно реагувала на почуте оплесками. «Після чудового виконання прекрасних прелюдій В. Барвінського хвилі бурхливого захоплення формально заливали молоду артистку» [там само]. Вона видалася Дарії Віконській подібною до «візії весни», «в рожевій стильній сукні», що чудово пасувала до її дівочої постави.

Другий вимір музичного дискурсу торкається літературних етюдів, «поезій в прозі», інших жанрів художньої прози з музичною тематикою, заявленою в назві. Із трьох «студій» перша має титул «Полонез *d-moll* Шопена (ор. 71, № 1)». Це

¹ Тут йдеться, очевидно, тільки про інструментальну музику.

суб'єктивне вираження навіяних твором асоціацій, вплетених у канву опису місячного вечора, що переходить у ніч над сплячим містом. Товариство, в якому перебуває авторка, слухає фортепіанну гру молодої жінки. Посеред опису – нетривіальний прийом введення нотного прикладу (для правої руки) з позначенням темпу й характеру музики *Allegro maestoso*, як ілюстрації до слів про початок гри: «вступ поважний, драматичний» [12, 20]. Це, мабуть, унікальний випадок у художній прозі (написано 1922 р.).

Далі – течія фрагментарних невимушених візій, викликаних грою, що нагадують мазки імпресіоністичних полотен. Звуки в авторки – живі: «вони плавають, бігають, летять, нібито десь зникають, губляться, розбігаються по кутах маленької кімнати... потім вертають, легкокрилі, вдоволені, трохи втомлені...» [там само]. Окрім звуків, тут присутні квіти, «чиїсь ніжні» й «білі ніжки», що «бігають по квітчастому лузі, ледве торкаючись пахучої трави». «Хвилює якась вода... Вода роз'яснена, прозора. Соняшні промені великими блискучими зірками падають на воду, купаються в ній. Часом тіні проходять по її ясним дзеркалі. Потім знов ясно, погідно» [там само]. Погідність природи порушують слова далекої розмови, що наближається. «Мелодія слів лучиться з піснею води. Два голоси неначеб дуєтом ллються в один акорд, що тричі відбивається відгомоном по роз'ясненій воді, по соняшнім повітрі, по пахучих травах», створюючи «візію неземного кохання» [там само, 21]. Середина твору – «тяжкий сон» про «чорну безодню», де виривають «тіні тих, що жалують, що кохали, чи тих, що жалують, що не кохали ніколи» [там само]. Незабаром «стає знов ясно» – реприза тричастинної форми. «Вода грає, дрібні хвилі перебігають звучними, розділеними акордами... знов білі конвалії дзвонять срібним голосом. Знов білі ніжки... Фортеп'ян замовкає» [там само]. Після репризи музичної настає реприза літературної композиції. Студія завершується початковими образами місячних променів (тут вони «сріблом вишивають химерні взори на стіні») та дримаючого міста, що його споглядає товариство, зачароване місяцем і музикою.

Що таке музика? Дарія Віконська не раз замислюється над її суттю, от і знову ставить це запитання в першому рядку короткого монологу «Музика» (з циклу трьох етюдів чи «поезій у прозі», вперше надрукованого 1924 р.). Звертаючись до когось невідомого (напевно, коханого), письменниця намагається дати своє художнє бачення музики не одним повним і начебто вичерпним реченням – «...музика се Ти і я, і ми усі, бо се наші чуття, наші мрії, наше життя, перетворене у звуки» [10, 23] – бо ж таке об'ємне й загадкове поняття потребує більшого. Тому далі слідує цілий каскад додатків і антиномій у вигляді неповних речень: «наше життя, яке відділилося від нас і стало самостійною тайною, стало «музикою»... Танець крові, пульс життя, вічна туга, тайна любови, родження і смерти. Переображення нас самих у щось невловиме» [там само]. Тут також визначення музики Ніцше французькою мовою: «почуття задля почуття», яке авторка продовжує (отже, погоджується з ним): «найглибша суть наших почувань; самостійна, без мотивів, які спричиняють сі почуття в нашій житті» [там само]².

² Таке твердження є художньою гіперболою і видається антитезою до вище наведеного («...музика се Ти і я...»). Теоретичне тлумачення мистецтва Дарією Віконською так само

«Чуєш, як грають?» – нове запитання монологу, у відповідях на яке вжито філософські символи: «наче б у містичній чаші розтворилася тайна життя, розливається звуками, говорить до нас» і «звуки ведуть нас поза межі людської свідомості аж десь до джерела великої тайни усякого буття» [там само]. Поряд із цим – така відповідь-запитання, простодушно-пристрасна: «се ж рідна, найрідніша мова нас усіх – розумієш її?»

Заключна частина монологу переносить у потойбічний світ, де музика також не покидає нікого. «І душа стає собі ніби інструментом, на яким дрозжать струни солодко, ніжно, болючо... поки не відділиться від тіла і вільна поплине у своїм власнім царстві» [там само]. Там «віднайдемося, напевно». Письменниця уявляє себе і свою «половину» музично-термінологічно: «ти будеш дур, а я буду моль, ти будеш сміятися, а я заплачу – але зі щастя. Тоді злучимося в один прекрасний акорд, який звучатиме у вічність» [там само]. Саму тілесну смерть Дарія Віконська означає, як «величаве *Finale symphonie pathetique*, якою є наше земне життя», та коли ця симфонія закінчиться, «по тамтім боці дзвонитиме пісня вічна, у нескінченість світів» [там само]. Ця мініатюра стала ніби передбаченням передчасної загибелі спочатку чоловіка Дарії Віконської, а потім і її самої – обоє стали жертвами російських окупантів.

Другий літературний етюд «Прелюдія Фіс-дур № 2 Василя Барвінського» (*Allegretto pastorale*) має епіграф – уривок із поезії «Галантні свята» зі збірки «Місячне світло» Поля Верлена французькою мовою (переклад українською М. Лукаша):

В тім сяєві, урочім і сумнім,
Пташки не переснять своїх фантазій,
А водограї видивом струнким
Між мармурів ридають у екстазі.

Відома «пасторальна» прелюдія в уяві письменниці постала візуально-сюжетним уривком, наче зі сценарію фільму. Ніч, старий парк у маєтку українських князів. Головна героїня – скульптура Наяди посеред басейну. «Місячне світло жемчугом лягло на поверхню води, а вода з камінного рога капає, зрідка, дзвінко, лагідним ритмом» [13, 24]. Якась пісня починає звучати у нічній тиші – звуки флейти чи сопілки, «навіяні такою дивною красою, такою невисказаною ніжністю, що аж листя на деревах дрижить, слухаючи» [там само]. Пісня, своєю чергою, сприяє утворенню нових картин-пейзажів «внутрішнім зором душі». Тут і «дрімучий степ», і старі кургани, і молоді чабани-гуцули, і хвилі Чорного моря, які скаржаться, що не стало козаків-моряків. Із цими картинками, як це нерідко у Дарії Віконської, сусідує філософське узагальнення: пісня – «про любов, про вічну тугу і вічну надію, яку ми всі носимо в собі» [там само].

Пісня подіяла на скульптуру животворчо, вона «ожила і спрагнено, напружено слухала таємну пісню...» [там само]. З гущавини парку вийшов молодий

спирається на його визначення як «окремої дійсності» [20, 16], проте «зміст» чи «матеріал» мистецького твору артист, без сумніву, бере із свого дійсного досвіду й зі своїх дійсних переживань» [там само, 17].

фавн із сопілкою і «казка ночі» продовжилася... Зранку все було «як звичайно»: кам'яна Наяда рожевіла під поцілунками сходу сонця, а палац українських князів стояв німий і мертвий [там само, 25].

В інших літературних мініатюрах зустрічаємося з використанням музичного лексикону для їхнього емоційно-образного збагачення та змістовної глибини. Так, збірку «Райська яблінка» відкриває «Присвята», що є щирою подякою Найвищому Деміургу від жінки-творця, яка приймає від нього дар, «щоб передати його іншим» [14, 57]. Музика тут служить медіумом-посередником: «жду, мов інструмент, на доторк пальців і тільки тоді проривається тон із мене. Коли ж мої струни промовили, знаю, що в них чути Твій голос. Ти позичаєш їм свої мелодії, бо ж я не маю ніякої» [там само]. Музичний інструмент також ототожнюється Дарією Віконською з людиною у діалозі «Загроза кохання», коли закохані (Він і Вона) вияснюють стосунки. Жінці здається, що вони є «двома інструментами, настроєними на дів різні тонації» [5, 75–76]. У діалозі «Затрачений звук» подруги діляться роздумами про особисті переживання. Одна з них проводить аналогії між взаємовідносинами людей і музичними композиціями: «кожному доступна мелодія згідно з настроєним його вухом. Коли мені часом здається, що в симфонії життя бракує мені одного голосу... – голосу, який протягом якогось часу був для мене всім, тоді кажу собі, що це нісенітниця» [7, 87]. Цей голос вже є для неї «звуком з безмежної віддалі», «затраченим звуком». У мініатюрі «Спомин» згадка про курортну місцевість є багатоскладовою і водночас симультанною. Під час прогулянки авторка-героїня милується кольорами листя дерев у пору пізньої осені й раптом відчуває знайомих запах із кущів геліотропу, «одночасно вихоплюються звуки оркестри з-під критих аркад» [15, 40]. Вона слухає музику й затримується на хвилю біля пахучих фіолетових квіток. Оркестр грав «прегарну увертюру» до опери Адана «Якби я був королем» [там само].

Третій вимір музичних інспірацій письменниці та науковця – музична семантика в науковій продукції, що стосується літератури, живопису, культурології. Мистецтвознавчі статті Дарії Віконської позначені виразним тяжінням до синтезу мистецтв, до їхньої синергії. Хоча література й малярство домінують у її наукових зацікавленнях, проте музика нерідко допомагає поглибити той чи інший аспект дослідження. Так, показовою є її відповідь на твердження одного із критиків про несвоечасність «села й природи» для мистецької (тобто, образотворчої) тематики та його ж зневажливі епітети на адресу осіб, «замріяних у красу синього неба і щебету жайворонка». Дарія Віконська запевнила: «ніяка сучасна ані будуча, отже наймодерніша тематика не видвигне нічого кращого та величавішого понад красу синього неба з його, під оглядом артистичним, нічим незаступними химерними формами хмар, ані понад тремтячий спів жайворонка, який чистотою свого звучного пориву передає артистові духовну есенцію якоїсь космічно-сферичної музикальності, неоціненної для яких-небудь малярських творів» [9, 109].

Інший приклад синтезу мистецтв торкнувся полотна Петра Холодного «Ой у полі жито» з приводу питання співвідношення предметного й духовного змісту твору. Митець, «який послуговується для змалювання хоробрости, смутку та жалю або, може, лише для передачі одного душевного настрою мотивом одної з наших найкращих народних пісень, напевно не ослаблює тим мистецького вислову. А

навпаки, надає йому якийсь своєрідний чар, тайна якого лежить у тім таємнім та не менш реальнім явищі, яке ми звемо національною духовністю» [6, 117]. Відомо, що українські малярі неодноразово черпали натхнення з народної музичної творчості.

Внаслідок оголошення конкурсу із визначеною тематикою малюнку Дарія Віконська слушно зазначила про необхідність для митця зрілого усвідомлення «живої правди» довкола нього. Тоді «тематика як вияв його власних найглибших переживань у зв'язку з довірливим життям стане для нього нероздільним складником творчості. Творчості, вродженої з праджерел національної традиції, оживленої рвучкою струєю теперішности та одуховленої ідеалом будучности» (вирізнення авторське – *О. К.-Ф.*) [8, 132]. Взірцем для правдивого, а до того національно відповідного зображення Матері Божої на полотні, на думку Дарії Віконської, міг би служити її образ, вичаруваний «перед очима душі» у старовинному Канті про Почаївську Матір Божу (наведено текст канту, щоправда, як «старої «Думи») [там само]. Цілком слушно, що такий підхід вимагатиме великої духовної та малярської культури.

Музична семантика інструменту, а навіть цілого оркестру застосована у Дарії Віконської у статті «Мистецтво і підсвідоме», на завершення якої авторка відстоює своєрідність культури кожної нації. «Не раз вже порівнювали поодинокі народи до поодиноких інструментів у великій всесвітній оркестрі. Якби всі грали на таких самих інструментах, взаємне доповнення стало б неможливе. Не треба і не вільно наслідувати чужого у духовній царині, бо тим загрожена не лише власна духовна індивідуальність, але і загальна гармонія, яка не полягає на співзвучності, а на достроєних до себе контрастах» [9, 113]. І дійсно, саме у різнобарв'ї культур – їхня краса і неповторна привабливість.

Культурологічне есе «Symphonia egoica» (1937) своєю назвою націлює на щось піднесене, небуденне. До героїчної симфонії уподібнено Дарією Віконською життя тих людей, здебільшого провідників різних націй, які йшли до своєї мети, не дивлячись на жодні труднощі й перепони. Треба вітати «все трудне, що ставить до нас високі вимоги», вітати «як незрівнянну школу життя, кузню, що в ній нам кувати характер свій – індивідуальний і тим самим – національний» [16, 311].

Збірку нарисів «За силу й перемогу» (видану 1938 р. у Львові) Є. Маланюк окреслив як «плід багаторічних роздумів уже дозрілого і досвідченого інтелекту» [21, 387]. Нарис «Європа й ми» з цієї збірки ставить питання «доцільности засвоєння собі здобутків чужої культури у зв'язку з необхідністю збереження власного національного характеру» [2, 221]. Окремим прикладом вирішення названої проблеми стала рецензія «Музика в стані занепаду» (1934) на книжку англійського композитора Константа Ламберта про модерну музику та її представників – Равеля, Саті, Стравінського, Шенберга, Гіндеміта й інших [там само, 264]. Не названий автор рецензії звернув увагу на Яна Сибеліуса – фінського композитора шведського походження (1865–1957), порівнюючи його особистість з міцною, високою та зрівноваженою скалою серед хвиль. Вже немолодий митець «далі творить між нинішньою генерацією ж и в у (vita!) музику. Ця музика належить до сучасности і до його власної національности, а проте вона переступає межі

тимчасовості і провінційності» [там само, 264-265]. Його твори стали висловом питомих рис скандинавців, суто північної суворості природи, та водночас «мають характер величавий, універсальний» [там само, 265]. Показовим є висновок Дарії Віконської: «у проблемі сприймання чужинних впливів найважливішим видається мені їх *творче* засвоювання собі. Скрізь [...] я намагалася підкреслити необхідність *активної постави* в кожній ділянці життя, а не пасивного уживання» [там само, 266] (вирізнення авторські – О. К.-Ф.). Шкода лише, що наш М. Лисенко, який вдало поєднав європейські музичні форми з українським змістом і духом, не удостоївся стати таким самим прикладом, як Я. Сибеліус.

Четвертим виміром контактів Дарії Віконської з музикою закономірно мало б стати вивчення музикальності її прози. У цьому вбачається продовження напрямку української літературної традиції, започаткованої у творчості І. Франка, Дніпрової Чайки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Черемшини, пізніше розвинутої М. Хвильовим і іншими. У європейському контексті – перегуки зі старшою сучасницею Вірджинією Вульф, на яку покликається Дарія Віконська у праці про Джеймса Джойса. У цій же праці авторка сама вказала на музичні компоненти мови роману «Улліс» ірландського письменника. Так, вступ другого розділу «має характер увертюри, в якій знаходяться всі головні мотиви опери» [1, 48]. Щодо способу вислову, то в Джойса «звуковими засобами витворюється музикальність мови, ритмічне життя речень. Джойс любить не тільки асоціаціями думок, але також чисто звуковими асоціаціями слів. Мова його зискує від того ще більшу музикальність» [там само].

Прикладом музикальності прози Дарії Віконської-письменниці можуть послужити останні рядки її другого Фрагменту, де йдеться про квіти при дорозі, що мають не лише особливу красу, а й твердість, відпірність і гордість «наперекір лихій долі й усякому пониженню» [19, 41]. Закінчення мініатюри зворушує філософсько-естетичним оптимізмом, вираженим прийомом ітерації і видимою формою куплета вірша:

«Нехай...
Нехай квіти стоптані, опорошені –
Нехай справжня муза запльована, споневірена –
Не в тім річ, чи доцінюють чиюсь красу.
Важне, щоб вона *існувала*»
[там само] (вирізнення авторське – О. К.-Ф.).

Та, без сумніву, омузикалення прози Дарії Віконської потребує окремого вивчення.

Розглянуті виміри музичного дискурсу письменниці та вченої свідчать, поперше, що три музичні рецензії Дарії Віконської виявили її обізнаність з українською і західно-європейською музикою та музичною критикою. Судження рецензентки, переконливі й доброзичливі, поєднуються з письменницькими «відступами» та уважним поглядом знавця образотворчого мистецтва на зовнішність артистів. Пишучи й згадуючи лише про значні й успішні концерти, вона привітала появу нових творів українських модерних композиторів. Та особлива повага в неї відчутна до С. Людкевича і В. Барвінського. Фактологія доповнена аналізами

виконання, а подекуди філософськими роздумами над музикою та її інтерпретацією. З цього огляду їй вдалося проникливо розкрити феномен успіху піаністки Любки Колесси, що полягає у синтезі теоретичного розуміння музики, вишколеної техніки, музикальності («музикальної вразливості»), міцної ритмічної основи та високої музичної культури. Дарія Віконська виявила себе як етнопсихолог, вказуючи на близькість музики М. Лисенка до деяких рис національного характеру. В її дописах присутні виховні моменти, зокрема, стосовно ролі хорового мистецтва для згуртування та єдності українців, про потребу активнішого залучення молоді до хорового співу тощо. Важливим ракурсом рецензій є прокламація націотворчої ролі мистецтва.

По-друге, дві прозові мініатюри з конкретними назвами фортепіанних творів (полонез Ф. Шопена та прелюдія В. Барвінського) – цілком новаторські літературні *modus dicendi* музичних відчуттів, у яких проступає синтез художності з аналітичністю (перша мініатюра, з музичним прикладом, має жанрове визначення «студія»). Художність, своєю чергою, інкорпорує зорові, слухові й тактильні враження в одне ціле, позначене спонтанною і вигадливою барвистістю метафор, епітетів і порівнянь, розмаїтістю синтаксичних структур. Спільними особливостями цих мініатюр є камерно-інтимна атмосфера, залучення символіки ночі. Це також виразне структурне втілення в текстах тричастинної музичної форми. Сецесійне світобачення Дарії Віконської, що втілювалося в особливій неоромантичній амальгамі її ідіостилю (зауважене Ігорем Набитовичем), знайшло тут безпосереднє вираження. Уривок із узагальненою назвою «Музика» – ланцюг вільно линучих асоціацій і водночас спроба філософсько-художнього осмислення тієї всепроникаючої субстанції, яку важко описати словами. Назагал авторка уявляє музику як постійного супутника людини, не тільки у земному, а й у вічному житті.

По-третє, у прозових мініатюрах, де присутня музика, її символіка використана переважно для метафоричних паралелей до реальних життєвих речей. Найчастіше, це музичний інструмент, що ідентифікується з людиною. Симфонія викликає аналогії з життям. Крім того, музичні враження виступають у сполучі з іншими естетичними явищами, як, наприклад, кущ пахучих фіолетових квітів.

По-четверте, музика увійшла до праць Дарії Віконської із культурології і мистецтвознавства не як предмет, а в ролі допоміжного засобу. Так, вона розглядається як джерело натхнення в малярстві. У розвідці, темою якої є необхідність творчого сприймання впливів чужих культур і водночас збереження власної ідентичності, одним із прикладів стала музика композитора Я. Сибеліуса.

Отже, музичний дискурс творчості Дарії Віконської багатогранний і місткий. Він виступив одним із аксіологічних чинників її багатого духовного світу, тонкої душевної організації та високих естетико-етичних засад, що відобразилися в літературно-науковій спадщині.

Oksana Kovalska-Frayt. Musical Discourse in the Art of a Writer and a Scholar Dariya Vikonska. The figure of Dariya Vikonska (1893-1945) – litteratress, arts critic, culture expert has recently returned from undeserved oblivion. Her life and studies in several European countries up to the age of twenty three had influenced the formation of a highly educated,

independent in opinions personality. Obtaining a Degree in arts and mastering the piano had a great influence on Dariya Vikonska's literary and scientific activity. Her love of music inspired different dimensions of her artistic and scholastic interests:

1) writing critical articles on musical issues;

2) application of musical themes in some of her literary works and inclusion of musical symbols into the others;

3) using of musical semantics in scientific articles concerning different domains.

Her three revues have demonstrated the author's competence in Ukrainian and Western-European music and musical critique. Her convincing and benevolent statements combined with literary remarks and a perceiving insight of the art connoisseur aimed at the appearance of the artists. Facts are complemented with the analyses of performance and sometimes philosophical speculations on music and interpretation. Also one can notice educational aspect concerning the role of choral art in consolidation of Ukrainians and the necessity of more intensive involvement of youth to choral singing etc. An important message is proclaiming the art as a means of national awareness.

Two prose miniatures bearing the names of pieces for piano (F. Chopin's Polonaise and V. Barvinsky's Prelude) demonstrate the synthesis of artistry and analysis (the first miniature with the musical example is referred to as the "studies"). Artistry, in its turn, incorporates visual, acoustic and tactile impressions into one unit, expressed by colorful metaphors, epithets and comparisons. Common peculiarities of these miniatures are intimate chamber atmosphere, implication of symbols of night and also a prominent structural embodiment of a triple musical form in the texts.

In prose miniatures with musical accompaniment its symbolism is used mostly in metaphoric parallels for common real things. Often it's a musical instrument identified with a person. Moreover musical impressions are being revealed in combination with other esthetic phenomena, as for example a shrub of purple fragrant flowers.

Dariya Vikonska's culture and art works include music not as a subject, but as a supplementary means. It is regarded as the source of inspiration in fine arts. And it concerns not only folk or artistic music but also the sounds of nature like a skylark's song. The research dedicated to the necessity of artistic perception of foreign cultures influence together with preserving own identity music written by J. Sibelius is provided as an example.

Therefore musical discourse of Dariya Vikonska's work is ample and multifaceted. It has become one of the axiological factors of her rich spiritual world, subtle mental organization, ethical and aesthetical principles reflected in her literary and scientific heritage.

Key words: *writer, scholar, music, musical symbols, musical instrument, concert, composer.*

Література

1. Віконська Д. *Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя*. [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габора]. – Львів : Піраміда, 2013. – 76 с.
2. Віконська Д. *Європа й ми // За силу й перемогу : нариси* [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2016. – С. 221–279.
3. Віконська Д. *Жінка в чорному : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги* [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габора]. – Львів : Піраміда, 2013. – 108 с.
4. Віконська Д. *Жінка і мистецтво (Олена Кульчицька) // Ars longa... : есеї* [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 188–191.
5. Віконська Д. *Загроза кохання // Жінка в чорному : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя* [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габора]. – Львів : Піраміда, 2013. – С. 74–76.

6. Віконська Д. За оригінальне національне мистецтво // *Ars longa...* : есеї [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 113–125.
7. Віконська Д. Затрачений звук // *Жінка в чорному* : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; *Джеймс Джойс*: Тайна його мистецького обличчя [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габоря]. – Львів : Піраміда, 2013. – С. 86–91.
8. Віконська Д. Кілька завваг про мистецьку тематику // *Ars longa...* : есеї [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 130–135.
9. Віконська Д. Мистецтво і підсвідоме // *Ars longa...* : есеї [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 103–113.
10. Віконська Д. Музика // *Жінка в чорному* : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; *Джеймс Джойс*: Тайна його мистецького обличчя [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габоря]. – Львів : Піраміда, 2013. – С. 23.
11. Віконська Д. Музична подія (Враження з концерту) // *Ars longa...* : есеї [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 284–288.
12. Віконська Д. Полонез D-moll Шопена (ор. 71, № 1) // *Жінка в чорному* : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; *Джеймс Джойс*: Тайна його мистецького обличчя [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габоря]. – Львів : Піраміда, 2013. – С. 24–25.
13. Віконська Д. Прелюдія Фіс-дур № 2 Василя Барвінського // *Жінка в чорному* : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; *Джеймс Джойс*: Тайна його мистецького обличчя [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габоря]. – Львів : Піраміда, 2013. – С. 24–25.
14. Віконська Д. Присвята // *Жінка в чорному* : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; *Джеймс Джойс*: Тайна його мистецького обличчя [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габоря]. – Львів : Піраміда, 2013. – С. 57.
15. Віконська Д. Спомин // *Жінка в чорному* : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; *Джеймс Джойс*: Тайна його мистецького обличчя [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габоря]. – Львів : Піраміда, 2013. – С. 40.
16. Віконська Д. *Symphonia eroica* // *Ars longa...* : есеї [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 311–314.
17. Віконська Д. Тернопіль – Лисенкові // *Ars longa...* : есеї [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 288–290.
18. Українська артистка в концертній залі // *Ars longa...* : есеї [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 291–292.
19. Віконська Д. Фрагмент // *Жінка в чорному* : етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; *Джеймс Джойс*: Тайна його мистецького обличчя [Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габоря]. – Львів : Піраміда, 2013. – С. 41.
20. Віконська Д. Форма й зміст у літературі // *Ars longa...* : есеї [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2013. – С. 15–17.
21. Маланюк С. Дарія Віконська // *Книга спостережень*. – У 2-х тт. – Т. 2. – Торонто : Гомін України, 1966. – С. 387–391.
22. Набитович І. Дарія Віконська – лицар українського ІІ *Rinascimento* // *За силу й перемогу* : нариси [Упор. і літ. редакція Н. Поліщук] – Львів : Піраміда, 2016. – С. 7–31.

