

І. Й. Набитович

Університет імені Марії Кюрі-Склодовської (м. Люблін, Польща)

ВЕДУТА ПАРИЖА ТА ФРАНЦУЗЬКИЙ ІМПРЕСІОНІЗМ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ДОРОБКУ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ

Дарія Віконська була одним із найяскравіших представників українського мистецько-літературного простору міжвоєнного двадцятиліття ХХ віку, що послідовно займалися проблемами європеїзації української культури й виражали необхідність входження цієї літератури, мистецтва, культури загалом у європейський культурний простір.

У запропонованій статті розглянуто як малярський жанр *ведути* реалізується в описах Парижа у її прозі та листах. Таке перенесення жанрового утворення з малярства у прозовий простір прози – характерна риса творчості Дарії Віконської.

Одночасно французький імпресіонізм для Дарії Віконської стає одним із особливих напрямків її наукових студій.

Ключові слова: Дарія Віконська, ведута, стафаж, Париж, подорожні записки, імпресіонізм, імпресіоністичне малярство.

Міжвоєнне двадцятиліття ХХ стало, яке можна б назвати епохою й митрополита Іларіона (Огієнка), було періодом інтенсивного діалогу із європейським простором, часом ідентифікації української культури як невід'ємної складової європейської культури загалом. Однією із важливих постатей цієї епохи була й Дарія Віконська.

Дарія Віконська (Іванна (Йоанна) Кароліна (Ліна) Федорович-Малицька) – письменниця, мистецтвознавець, літературознавець, ненастанно займалася європеїзацією української культури й входженням української культури у культурний простір Європи. Її рід по батькові походив із Поділля, мати її була австрійкою із Відня.

У запропонованій статті буде розглянуто як реалізується жанр *ведути* у зображенні Парижа в її прозі та листах. Таке перенесення жанрового утворення з малярства у прозовий простір прози – характерна риса творчості Дарії Віконської. Поруч із Парижем вона створила своєрідну ведути трьох італійських міст – Риму, Венеції та Неаполя [7].

Одночасно в статті розглядатиметься, як ведута Парижа в її мистецтвознавчій і письменницькій спадщині тісно переплітається із студіями над французьким імпресіонізмом у малярстві.

Жанр ведути у малярстві відомий від часів Ренесансу. Це зображення міського пейзажу на картині, гравюрі, малюнку – часом із застосуванням стафажу. Стафаж (постать людини, як елемент пейзажу) особливо характерний для західноєвропейського малярства ХVI-ХVII століть.

Імпресіонізм для Дарії Віконської був не просто її захопленням і об'єктом для літературознавчих та мистецтвознавчих студій. Він був важливою складовою її світобачення та світовираження. Один із жовтневих листів 1932 року відкриває украї індивідуалістичне світосприймання мисткині й декларує імпресіоністичне світовідображення як спосіб мислення. Як і в багатьох її художніх мініатюрах у цьому листі відчувається рука майстра мікродеталей, спостережливості, метафоричного бачення світу. Такий опис стає одразу ж і реалізацією переконання англійського маляра та поета епохи Романтизму Вільяма

Блейка про те, що малярство та поезія мають взаємно проникатися – аж до того, щоб колись злитися у щось єдине й цілісне: «...Кілька слів про золоту осінь в нас, у полі і в парку. Парк опустів. Майже усі літні птахи вже відлетіли. Зістали лише сороки чорно-білі, вправді дуже декоративні. З виїмком кількох молодих ясенів, що втратили все листя – усі інші дерева ще мають листя на собі, хоча деякі дуже вже ріденькі. Але кілька високих каштанів цілком поживіло. Такі ясно-золоті вони, що дивлячись на них, видається, що вони освітлені сонцем. Але це не сонце, а їхнє власне ясно-жовте світло. В парку пахне немов у лісі. Під ногами вже є повно упалою листя – червоно-бронзового. Цвітуть пізні гвоздики, кілька айстрів – такі зворушливі, з дня на день приготовані на смертельний мороз, що їх спалить. Багато з них вже змерзло. Ходжу по стежках парку, походжаю і думаю багато цікавих думок, порівнюючи мої власні спостереження. Він (Він – це завжди Тома з *Aguino*) про це казав. І все воно незмірно дивне і цікаве, ті видалені форми, що повстають і гинуть і щораз відновлюються. Кленові листки якісь агресивно-остро-викраїні, мужеські. Каштанові вибагливі, які віяла гарно убраної жінки. А листя ясенів тонко викраїє, як химерні корунки. [...] Цеї осені я також почала трохи малювати олійними фарбами з доволі хорошим успіхом» [6, арк.92(зворот)]. Наприкінці цього ж – і на початку наступного 1933-го року вона починає пробувати малювати пастеллю. Натхненням у цьому для неї стає малярство Едгара Дега.

Малярський імпресіонізм як спосіб її мислення увиразнюється й у інших листах, у дрібних деталях гри кольорів: «Якраз, здається мені, сонце побідило і небо – кобальт з білими хмарами» [6, арк.140 (зворот)].

Дарія Віконська писатиме у листі на початку 1930-х: «Може я трохи розпечена передвоєнним життям, коли 2-х річно ми бували в Парижі, часто у Відні – та взагалі матеріяльні обставини були такі, що да[ва]ли можливість кращого контакту з заграничними артистами та інтелектуальним життям» [5, с.343].

Письменниці вдалося побувати на виставці імпресіоністів, яка відбувалася у столиці Австрії навесні 1926 року.

Французький імпресіонізм як напрямок у малярстві уже тоді перетворився із революції у мистецтві у високу клясику. Метр і батько імпресіонізму Кльод Моне вже догоряв останні місяці у Жіверні, ще продовжуючи малювати свої уславлені неньюфари. Імпресіонізм увійшов у світову культуру, поширюючись у інших країнах. У Львові на той час творить майстер українського імпресіонізму Іван Труш.

Можливо, що ще юнкою Іванна Кароліна Федорович у Лондоні в галереї Тейт бачила картини Вільяма Тернера. Можливо, що вона любивалася й однією із найвідоміших його картин «Схід сонця в тумані» у лондонській Національній галереї, у якій творчість цього маляра-романтика найповніше розкривається як передвісника імпресіонізму.

Коли молодий ще Володислав Федорович – батько Дарії Віконської – студіював у кінці 1860-х у Парижі, Едуар Мане вже зажив скандальної слави своїми «Сніданком на траві» та «Олімпією», а молоді та юні, сповнені надій на славу й віри у свої творчі пошуки Оскар-Кльод Моне, П'єр-Огюст Ренуар та Жан-Фредерик Базиль разом малюватимуть у пленері, шукаючи нових способів вираження гри світла й тіней, нових засобів колористики. Моне ще не написав тоді свого «Сходу сонця. Враження», яке дасть назву цілому напрямкові – імпресіонізму.

Цей напрямок у малярстві широко відчинив двері перед повсякденним життям. На картинах Кльода Моне, Огюста Ренуара, Едгара Дега, Берти Морізо, Камілля Піссаро, Поля Сезанна, графа Анрі де Тулюз Лютрека, Вінсента Ван Гога буяє бурхливе життя вулиць Парижа і малих містечок, кав'ярень і танцю-

вальних закладів, пляжів, інколи – спокій сільських красвидів, гесіодівських «робіт і днів». Це й життя буржуазії, й повій та алкоголіків, які коротають своє життя при абсенті, й простих селян.

Короткими й широкими мазками Ліна Малицька означає портретну галерею французьких малярів, найперш імпресіоністів і Едуара Мане, їх натхненника. Кількома штрихами показує шляхи переходу від мітологічних та історичних сюжетів до пошуку власного художнього світу кожного з цих майстрів: «З розкішно можна слідити за зміною самих понять, самої суті малярських стремлень, як-то з псевдоклясичних сюжетів і з малюнків, які силувалися представити щось, що належало більше до літератури, аніж до малярства, виринають поволі чисто мистецькі цінності, незалежні від часу, від моди або хвилевої орієнтації. А тими цінностями є: сонце, повітря, дрижання воздушних хвиль і т.д. Услід за тим: втілене сонце, одуховлене повітря, дрижання не лише воздушні, але й душевні» [8, с.149].

Цей віденський репортаж не є формальним описом картин і авторів французького модерного малярства. Він сам ніби твориться за принципом влаштування міні-картинної галереї.

Деякі з портретів малярів тут – на передньому пляні й розглядаються з украй близької відстані, деякі, як це прийнято було у паризькому Салоні, розміщені вище. Однак у цьому розташуванні імен і картин є своя внутрішня логіка.

П'єр Огюст Ренуар постає на виставці для Ліни Малицької як дволикий Янус. Його картини, такі як славетні «Купальниці», це «жіночі акти на казково-рожевих тілах [, які] зраджують трактуванням колишнього мистця у малюванні на порцеляні. Вони переповні змисловістю, а жінки його належать типом до якогось первісного раю, де люди зберегли щось з наївності звірят. До речі, жінки його не є жінками, а лише самцями». У цьому портретному описі Ренуара присутня цікава мікродеталь, яка свідчить, наскільки глибоко Дарія Віконська знала творчість імпресіоністів. Йдеться про епізод із Ренуарового життя, який і справді вплинув на його стильову палітру: підлітком він починав працювати на фабриці порцеляни братів Леві у Парижі, розмальовував порцелянові тарілки і вази. Ці навички малювання на порцеляні стали важливим елементом формування його особистого стилю. Інші його картини «так дуже різняться колористикою і трактуванням від вищезгаданих, що трудно зрозуміти, яким чудом вони походять з тої самої руки». Одна із найзнаніших Ренуарових картин «*La Loge*» («Льожа»), продовжує Ліна Малицька, є, «може, найкращим, а бодай найбільше французьким висловом малярського генія з-поміж усіх експонатів. *Le plus gaulois*¹: «Дискретні [т] а розкішні краски так укладані, що забувається про те, що се малюнок. Нечувана грація ліній, переконуючий реалізм виразу і понадто щось більше, щось невлливе мучиться в таку прекрасну гармонію, що годі очей відірвати. Краски є ніби спомини по Веляскесу – білі, чорні, сиваві, рожеві... Сукня гарної пані у «Льожі» є в біло-сяючі паски; відслонена біла грудь, магово-сяючі перли, легкі, немов порання імла коронки, а рожева [і]ржа у поясі й у шатеновім волоссі. Біля неї стоїть мужчина. Тип обох є так правдиво французький, що беручи разом вартість артистичну образу, як і факт, що се вистава французького малярства, годі хіба відмовити йому почесного першого місця» [8, с.151-152].

Едгар Дега представлений був своїми знаменитими балеринами: «Цілий світ знає їх і цілий світ стелиться їм до ніг. Бо і ніжки ті, гнучкі, схоплені в русі, або руки з дивно вимовним виразом приковують очі до себе і очаровують глядача. Великий образ «Чотири танцівниці» гармонізує ефектно сино-зеленяву з помаранчевою краскою» [8, с.152].

¹ Найбільш французький. – *франц.*

Лише одна картина Пюві де Шаванна, одного із батьків французького символізму, задивленого в італійське малярство Ренесансу, дає змогу Ліні Малицькій означити контури його творчих шукань: «Чистість і простота лінії достроєні до величавості предмета. Як переважно у сього артиста, так і тут паує якесь півсвітло. Однак се м'яве освітлення не є сумерком, але світанням. Краски його є скупі, стримані, атмосфера його творів має все щось із натхнення Середньовіччя, [с]полученого з наївністю примітивного» [8, с.150]. Трохи нижче вона цілком природно співставляє Пюві де Шаванна із стилевою палітрою Поля Сезанна, у якого «природа, як і постаті в сій природі, є у нього синтезою християнського натхнення і клясичної погідности духа. Сею ясною погідністю духа він головню ризнітється від Пюві де Шаванна, з яким має спільну величавість настрою. Сезанн – се хіба Пюві де Шаванн у новій реінкарнації. Над усім є у нього незрушима гармонія цілості – гармонія, яка веде і до Бога. Зроблено йому закид, що ніколи не докінчує своїх образів. Невже можна йому з сього робити закид? Хіба забули, що Сезанн ніколи не бажав малювати «образів», а хотів лише шукати і показати нові шляхи...» [8, с.152].

Цей пошук Сезанна і справді став однією з революцій Модернізму – переходу до малярства «плоскої глибини», де руйнуються ідеї перспективи, відбувається її негация, перехід від тримірного простору, збудованого на законах перспективи, відкритих Філіппо Брунелескі, знаменитого творця куполу Фльорентійського собору. Сезанн, який не мав клясичної малярської освіти, повертається до двомірного простору полотна, формуючи глибину простору не за допомогою перспективи, а колористикою – повних тонів, напівтонів і безмірних їх градацій та одночасного застосування техніки однонаправлености мазків, їх довжини.

Прогіставними парами для Ліни Малицької постають постімпресіоністи – Вінсент Ван Гог та Поль Гоген. Опис картин Ван Гога – мікронувела, у якій зав'язкою є твердження, що цей маляр «не має латинської погідности духа», плавно переходить у опис його творів: «Він не любить розкішно розложених красок; не любить змислових принад. Твори його – ніби мальовані скарги. Портрет матері і кілька пейзажів є відбиттям самої природи, з покорюю перед природою. Ван Гог у нічмі не змінює, не окрашує природи. Він побожно представляє її такою, якою її бачить. В його образах нема нічого особистого, а все ж творчість його є лише відбиттям його власної індивідуальности. Кольорит його якийсь несмілий. Усе у нього скромне, здержане і зворушливо наївне нераз у своїй покорі». І на закінчення цієї новели-характеристики рецензентка додає ніби новелістичний пуант – легкий штрих-натяк на нефранцузьке походження Ван Гога, яке замикає раму картини портрета мистця без «латинської погідности духа»: «Крім сього, одідичив він флямандську *amour des détails*¹. А навіть квіти його (одна мертва натура) не мають свіжости ані веселости дійсних квітів, а радше нагадують якийсь старосвітський гафт» [8, с.153].

У репортажі з виставки малярства Ван Гога в Парижі у 1937 році, вона згадуватиме це сусідство його творів із Гогеновими на виставці у Відні: «Годі собі уявити більшого контрасту, аніж між працями тих двох визначних мистців. Побіч заокеанською екзотикою навіяних барвних оргій Гогена малюнки Ван Гога вражали, немов твори хворого ченця, що майже нічого не бачить поза блідим світлом монастирської келії. Правда, побіч Гогена малюнки не одного мистця видавались би блідими. А тут ще в додатку вибір праць Ван Гога (між ін[шим], «Шпиталь в Арлі», якісь «квіти», що не виглядали на живі, а на ста-

¹ Любов до деталей. – французьк.

ринний гафт, і т. п.) не був того роду, щоби під оглядом кольорів вдержатися в сусідстві романтика з Таїті. Проте сьогодні екзотичні мотиви, декоративність та соковиті, чаруючі барви Гогена експресивністю слабші від «скромних» малярів його голландського приятеля, що віднісся до нього з таким пієтизмом, подивом і пошаною та розпочав над власною творчістю» [9, с.882].

Ніби мимохіть авторка згадує твори Жоржа Сьора «Замок Самсон» і Поля Сіньяка «Венеція»: «Обидва послуговувалися технікою, яка нагадує славу *«Flechttechnik»*¹ Сегантіні у тім, що розкладали тони у первісні спектральні краски. Сьора, а за ним Сіньяк досягнули визначні результати цим способом накладання красок, зв'исним під назвою *pointillism*'у»² [8, с.151]. Йдеться про створення картини нанесенням на полотно міріядів окремих крапок різних кольорів, амальгама яких творить ефект присутності образу в розмитих різнокольорових контурах цих крапок.

Опис виставки ніби обрамлюють імена тих малярів, які «неначе предсказали будучу зміну», – Жака Люї Давида та Ежена Делякруа. Звершує цей опис виставки замальовка картини Нарсіс Діяс де ля Пенья, який «не належить ні до безплідної традиції давньої, ані до нової школи»: ««Діяна» Діяс є архитвором для себе, якого не можна порівняти з нічим, і ні з ким із тодішніх артистів. Хіба має вона в собі щось із вічної, хоча клясичної краси постатей Корреджо. Краски світять якимсь внутрішнім вогнем, а накладені вони, немов на слоновій кості. Тайна осягнення таких глибоких, а притім прозорих тонів пішла хіба до гробу разом із останками артиста». Однак у такій позачасовості Діяс, є й деталь, про яку не згадувала рецензентка: він був одним із малярів *«École de Barbizon»* («Барбизонської школи»), яка своїми пейзажами, поруч із малярством Каміля Коро, мостила мости для імпресіонізму. Недаремно ж останній період творчості Діяс позначений впливом імпресіоністичного стилю й світовідображення.

Вже перші репортажі із виставок маляра Олексі Новаківського, Другої мистецької виставки у Львові в травні 1923 року, організованої Гуртком діячів українського мистецтва, виставки французького малярства у Відні 1926 року, а далі – серія репортажів про виставки українських мистців у Львові початку 1930-х років, дозволили пізніше написати Святославу Гординському, що Дарія Віконська поступово ставала очільним теоретиком малярства того часу. «Це було цікаве явище західноукраїнського мистецтва, що мистці самі бралися творити теорію того нового мистецтва – в нас було кілька визначних істориків мистецтва, але теорія творчості і її шляхів не були їх спеціальними темами. Винятком був один не історик – Дарія Віконська» [4, с.452].

Ще в 1933 році Дарія Віконська у листі ділилася мрією: «Дуже бажаю бути в Парижі – то на разі надія не на здійснення тої мрії – мала».

На здійснення цього задуму треба було чекати дуже довго. У листопаді 1937 року вона повідомляє: «Ми у жовтні поїхали з прогулкою «Орбіс'у» на 6 днів до Парижа. Збірна прогулка і лише 6 днів – це був поспіх і змучення і минуло як сон.

Але гарний сон. Я пригадала собі у Парижі свої шкільні роки, привіталась зі знайомими вулицями» [6, арк.146(зворот)-147].

Як і після поїздки до Італії, Париж стане героєм її вестути. Вона назве нарис «Імпресіоністичне» й цим відкрито співвідносиме своє мистецьке бачення Парижа кінця 1930-х років із картинами Кльода Моне, Камілі Пісарро, Гюстава Кайботта. Ці нариси мають точно розраховану, як на полотні, перспективу, яка починається із Єлісейських полів – «широчезна, як велика ріка, обабіч дерева-

¹Техніка плетіння – німецьк.

²Пуантилізм. – франц.

ми обсаджена, найбільш елегантна паризька вулиця з далекою перспективою на Лук триумфальний (Триумфальну арку. — *авт.*). Дивлячись, як по ній плывуть та женуть у безнастанному русі сотками-тисячів темні, лискучі лімузинки, гейби опанцеровані алігатори в африканській ріці – око радо спочиває на цьому Лукові, що замикає собою далекий вид, немов ціль, до якої хочемо прямувати» [1].

І далі Париж вечірній, який розтікається сотнями вогнів: «Надвечір. Та сама вулиця. Поволі розквітають червоні, блакитні, зеленаві вогні світляних реклям. Довкола шостого поверху одної наріжної камениці бігом засвічується, то знов згасає, кружляючи, назва відомої паризької фірми. Елегантні лімузинки немов більш зворушені. Ще густіш заливають вулицю. Ще швидше спішать кудись. Ще грізнішою навалою, неначе змагуни при старті до перегонів, ударною лавою кидаються вперед, коли по звичайній, збірній затримці в користь переправи пішоходів, сторож публічного ладу свище та дає знак білою трубкою-паличкою, що автам вільно рушити. Як і перше, ніде не видно екіпажу або кінної дорожки. Кінь став екзотикою. Багатьма лімузинками кермують елегантні жінки. Майже всі вози – приватні; [ви]глядом – останнє слово вибагливості. [...] Ззаду кожне авто носить мале, як рубін червоне, приписове світло. Спереду круглими очима світять білі рефлектори, необхідна розвідка. На рогах більших бічних вулиць світляні сигнали регулюють рух авт та прохожих. Отак на переміну засяє рубінове світло – й авта в русі; засяє жовтий топаз – і авта, як стій, зупиняються; засяє смарагдова зелень – і прохожі переходять вулицю перед застиглою в нерухомості лавою темних потвор».

А потім оповідачка мов би дивиться на Париж із подібного ракурсу, з якого у Кльода Моне представлена картина «Бульвар Капуцинів». Навколо кипить бурхливе паризьке життя, а письменниця згадує тих, хто жив тут і став світоцем світової культури: «Дивлюсь униз у сторону міста: вулиця наче цвіте різнобарвним світлом і далеко, там, де вже кінчиться вид, роється золоті світелка, наче гуща золотих рибок у пливучій воді: це сотки-тисячі очей темних, тьмянних лімузин, що спішать, кожна іншою дорогою. Знати куди! Знати хто!.. Бо тими вулицями, тими бульварами спішив не один із них, що сьогодні їх імена є прикрасою французької або й європейської культури. Спішили пішки, дорожкою, трамваями, які нині скасовані, автобусом або автами поети, письменники, державні мужі та мистці, що їх твори або діяльність золотими нитками зазначувались у величавій тканині, на яку складається історія народів землі» [1].

Відразу ж того року й «Вістник» опублікує її репортаж із паризької виставки Вінсента Ван Гога.

Дарія Віконська намагається передати й своє бачення внутрішнього світу цього маляра, бо тут «ніби заглядаємо заглибоко в душу загадкового мистця, туди, де для нікого не повинно бути доступу...», й колористику та техніку його малярства: «Вісім автопортретів. П'ять портретів. Кілька красивдів, квітів, жанрових образів. За винятком двох, всі автопортрети в однакових кольорах: у синьому, жовтому та русьвому. Тло широсине або складане з дрібних різнобарвних пятачок, що здалека зливається в туркусову блакить або просто в синяву. Одяг звичайно гранатовий або синьо-сивавий. Лице має церу русьвих блондинів, з принагідними червоними тіннями, немов кров пересвічує крізь прозору шкіру. Волосся та борода на одному з портретів яскраво, майже цитринново-жовті. В іншого з них, знаного під назвою «Ван Гог у м'якому капелюсі», ціле лице в зелених, жовтих, синіх, бронзових цятках, а борода – темний цинобер. Тут цятки тла групуються довкола голови, немов своєрідне обрामування. На ще іншому мазки тла зображають форму горіючого полум'я. На трьох інших мазки тла поземні, короткі, мов розливні краплини» [9, с.879].

Вона порівнює автопортрети маляра різних періодів. На одному з ранніх «з очей портрета дивиться жива душа, і то душа з несамовито інтенсивним життям. Тло, убрання на тині білої сорочки на тому портреті – сині, кольору очок павиного хвоста. Волосся й борода горючо-цитринові. З того простого синьо-жовтого акорду виквітає делікатна та гостро різьблена голова з білою церою та ясно-сталевими очима – очима моряка». Може один із найвідоміших – «Автопортрет із зав'язаним вухом», де виявляється «холодне завзяття, зимна послідовність людини, рішеної на все разом із вогнем творчого неспокою» [9, с.880].

У Парижі саме тоді відбувалася міжнародна виставка, а в її межах – «Вистава мистців незалежного мистецтва», куди «входиш і відразу, немов від різномодного вина, п'янієш від прізвищ мистців. [...] І з ними незабутні твори. Форми – мрії, що хотілося б врзати собі в пам'ять, щоб виступили перед нашою свідомістю кожний раз, коли відчуваємо загрозу внутрішнього падіння...» [1].

І як це дивно, саме світова виставка в Парижі стає чи не єдиним виявом у її творчості відкритої декларації її політичних поглядів – крізь призму «советського мистецтва», яке виявляє нівеляцію людини та її поневолення.

Вона помічає протиставність, навіть антагонізм двох скульптур, які височіють над цією світовою виставкою: «Над образом вистави панують два зразки модерної різьби та архітектури. Непропорційний до своєї вузької підстави «притискач» (так прозвали його парижани) над СРСР, у формі монументальної різьби, яка має представляти пару робітників – пролетарів із серпом і молотом у руках. (У дійсності цей мужчина й жінка, здається, наче збираються втікати з большевицького пекла з жестом розпуки. Цей несподіваний ефект інженери большевицького мистецтва, мабуть, не передбачили)» [2, с.6]. Йдеться, звичайно ж, про скульптуру випускниці мистецької Академії Гранд Шом'єр у Парижі Вери Мухіної «Робочій і колхозниця»¹, де робітник і селянка тримають у піднятих руках серп і молот. Народна приказка того часу в Україні точно передає це поєднання: «Де серп і молот, там смерть і голод». Ця скульптура була яскравим виявом достосування ідей європейського Модернізму до вимог «соціалістичного реалізму» – сталінської російської імперської доктрини лакування й фальшувого прикрашування жорстокої й сірої советської дійсності.

Доповненням бачення символіки цього образу є її рецензія на світову виставку в Парижі, опублікована й у «Напередодні»: «Парижани із вродженим собі галійським дотепом прозвали її заголовну різьбу «притискачем» – так-бо виглядає ця тяжка, розміром непропорційна до архітектонічної підстави різьблена група. У суті речі вражає брак органічного зв'язку між доволі шляхетною, стрункою, може, подуманою як п'єдестал, формою самого павільйону з пригнітаючою тяжкістю різьбленого монумента. *Тим-то форма советського павільйону стала символом советського режиму*: символом насильства Великого Хама над культурою людства. Насильства, а не – сили» « [10].

Цей виставковковий задум був декларацією того, як «Великий Хам» – російський імперіалізм – намагається перетворити мистецтво на пропаганду, де за нібито символами праці й визволення людини-трудівника, стоїть його уярмлення і закріпачення. Советський павільйон, продовжує Дарія Віконська, «документ безсоромної брехні уряду, який фізично винищив і далі давить мільйони простолюття, мільйони робітників та неграмотних, що стали чорними робочими, стали державними невільниками ХХ віку, казньними наставниками, гнаними до тяжких каторжних робіт, де гинули з виснаження, як з пошес-

¹ Робітник і колгоспниця. – російськ.

ти. Серпом – цим освяченим радістю щорічних жнив, клясичним знаменем родючої ріллі, прикрашає цей уряд марево голоду, що чорною смертю скопив гекатомби жертв. Безсоромною брехнею світять посріблені постаті на кривлі совецького павільйону серед солідно, чесно збудованих довкільних конструкцій. Але око зразу бачить ту брехню. Зразу схоплює відірваність від землі, брак органічного зв'язку з підставами життя, *брак правди* у цих посріблених постанях». І одночасно «в іншому, глибшому значенні ця несамоविта різьба зображає найбільшу, садинок правду!». Парадоксальна правдивість скульптури Мухіної у тому, що вона «чесніша від володарів, що її замовили, вона зображає несамоविту втечу тієї пари людей, божевиьну втечу від того, що є самим запереченням серпа, символа хліба та землі; запереченням радісних ударів молота в руках людини, а не – раба-невільника; запереченням – гідного тієї святої назви – життя. Хто зуміє читати знаки, писані рукою самого життя, хай дивиться на ту розпачливу втечу, на той вогненний протест проти червоного насильства на кривлі павільйону діалектичного матеріалізму. Не гордістю праці, а розпукою переслідуваних дишуть ці дві трагічні постаті. Замість бути висловом, хвалою совецького режиму, ця група оскаржує його. Срібний притискач – це блідий усміх коначного большевизму, срібна прикраса на туні мерця» [10].

У нарисі «Імпресіоністичне» раптово з'являється і профетичне прозріння, антиципація надходження великої війни між російським та німецьким імперіалізмами, які їй бачаться хижакими, застиглими у грізному вицікуванні перед стрибком до герцю. Символом цього антагонізму є будівлі павільйонів цих держав: «Ніби визиваючись до двобою, обидві ефектні будівлі стоять напроти себе, віч-на-віч, символізуючи грізну дійсність Європи» [2, с. 7].

Подібна пророка візія відлунує й у її листі, написаному у Великодню п'ятницю, 29 квітня 1932 року. «Радію до самого дна душі, що існує таке свято – найкраще із усіх – свято Воскресення. Треба молитись за наших нещасних земляків на Великій Україні, де вже не двонять дзвони...» [6, арк.74]. Очевидно, що йдеться про закриття українських церков російськими комуністами, про нищення ними Української автокефальної православної Церкви. Однак зміщення перспективи цього листа усього на рік уперед – у 1933-ій – бачиться апокаліптичною візією геноциду росіянами українців Голодомором.

Протиставним до соцреалістичного «молотосерпастого» символу російської імперської комуністичної ідеї є скульптура Божої Матері: «Трохи оподалік, загублений між іншими будинками, стоїть павільйон «католіцької акції» зі струнким, високим шпилем, закінченим золоченою різьбою Пресвятої Діви. Коли дивитись на цю різьбу, вона гарна. Але коли не дивитись особливо на неї, вона губиться між безчисленними довкільними формами будівель і немов недостає їй потрібної сили самозначення – також символ – сьоднішньої, на жаль, невивстачальности – у значенні рішаючого впливу на конкретну дійсність життя – Церкви» [2, с. 7].

Виїзд до Парижа у кінці 1937 року став її останнім виїздом у Європу до початку Другої світової війни.

Дарія Віконська чи не вперше в українському письменстві створила ве-дути Парижа, а також Венеції та інших міст Італії. Її проза і листування демонструє можливості взаємного проникнення творчих ідей та поетики малярства та художньої літератури.

Список використаних джерел:

1. Віконська Дарія. Імпресіоністичне: I, II. *Жіноча Доля*. 1937. Число 23. 1 грудня. С. 7.

2. Віконська Дарія. Імпресіоністичне: IV (Докінчення). *Жіноча Доля*. 1938. Число 1/2. 1-15 січня. С. 8.
3. Дарія Віконська. Імпресіоністичне: III. *Жіноча Доля*. 1937. Число 24. 15 грудня. С. 6, 7.
4. Гординський С. Камені і люди. *На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади*. Львів : Світ, 2004. С. 443-453.
5. Кришталович У. «Довкола однієї книжки». Листи Дарії Віконської (Іванни Федорович-Малицької) до Йосафата Скрутеня (1931-1932). *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника*. Львів, 2007. Вип. 15. С. 318-355.
6. Листи Малицьких Ліни і Миколи до Йосафата Скрутеня Центрального державного історичного архіву у Львові. Ф.376 (Фонд Івана Йосафата Скрутеня). Оп.1. Спр.101. 166 арк.
7. Набитович І. Ведута Венеції, Риму та Неаполя у прозі Дарії Віконської. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : збірник наукових праць. Ужгород : Ужгородський національний університет, 2018. Вип. 23. С. 228-233.
8. Федорович-Малицька Л. Вистава французького малярства у Відні. *Літературно-Науковий Вістник*. 1925. Т. 87. Кн. 6. С. 149-153.
9. Федорович-Малицька І. Вистава Ван Гога в Парижі. *Вістник*. 1937. Т. 4. Кн. 12. С. 879-883.
10. Федорович-Малицька І. Париж, 8 жовтня 1937. *Напередодні*. 1938. Число 2 (6), 30 січня-15 лютого. С. 5.

Dariya Vikonska was one of the brightest representatives of Ukrainian art and literary space of interwar twentieth of 20th century that were consistently engaged into work on the problems of Europeanization of Ukrainian culture and presented the necessity of introduction of the literature, art and culture into European culture space.

Art studies heritage of Dariya Vikonska shows that she was one of the best experts in European and Ukrainian art in Galicia of interwar twentieth of 20th century.

It's the same case as in literary, art and culture studies, some of the main problems are content and form unity in painting, art and science unity and their role in the formation of a nation, features of national art.

In the article there is researched Vedute painting genre realized in descriptions of Paris in her prose and letters. Such transfer of genre forming-conversion from painting into the prose space is a characteristic feature of Dariya Vikonska works.

Vedute genre is famous in painting since the Renaissance. This is depiction of city landscape in a picture or gravure – sometimes using staffage. Staffage (a person's figure as an element of the landscape) is specially typical for Western European painting of 16th – 17th centuries. Along with Paris it created peculiar Vedute of three Italian cities – Rome, Venice and Naples.

The same time French Impressionism became to be one of the most special fields for **Dariya Vikonska** scholar studies. Impressionism was an important part of Dariya Vikonska outlook. Her prose and correspondence show opportunities of the mutual penetration of creative ideas, poetics of painting and fiction. These ideas became to be beliefs realization of the poet and painter William Blake. He believed that literature and painting have to penetrate one another – and then convert into something one and integral.

Key words: Dariya Vikonska, veduta, staffage, Paris, travel notes, Impressionism, Impressionism painting.

Отримано: 21.08.2018 р.