

**“ДІАЛОГ МИСТЕЦТВ”
У ПРОЗІ МИХАЙЛА ЯЦКОВА**
Віра Просалова
(Україна)

У статті виявлено зв'язки прози Михайла Яцкова з музикою і малярством, простежено, як здійснювалася їх тематизація автором, з'ясовано особливості літературно-музичних і літературно-малярських кореляцій, обґрунтовано експліцитний характер інтермедіальності творів письменника. Особливу увагу приділено функціональному навантаженню у творах автора струнних музичних інструментів: арфи та скрипки. Музичність літературних творів письменника розглядається як додатковий засіб смислотворення, що збагачує виражальні можливості художнього слова.

Ключові слова: діалог, літературно-музична кореляція, літературно-малярська кореляція, інтермедіальність, алітерація, асонанс, синестезія.

**“DIALOGUE OF ARTS”
IN THE PROSE BY MYKHAILO YATSKOV**
Vira Prosalova

The article reveals links of Michael Yatskov's prose with music and painting, shows how the author makes themes. The paper determines the features of the literary and musical correlations, as well as the literary and painting ones, it justifies the explicit nature of intermediality in the writer's works. Particular attention is paid to the functional loading of stringed musical instruments in the works of the author: the harp and the violin. The musicality of the literary works of the writer is regarded as the additional means of sense-making that enriches the expressive possibilities of the artistic expression.

Key words: dialogue, literary and musical correlation, literary and painting correlation, intermediality, alliteration, assonance, synesthesia.

*Учений орудує системою, маляр і різьбяр –
площиною, музик – сферою, актор – рухом, а ми
тим усім, і ще чимось більше, і се наша тайна.
М. Яцків, “Сфінкс”*

Проблема “діалогу мистецтв”, тобто “взаємного висвітлення мистецтв” (за Оскаром Вальцелом), “спілкування культур” (за Володимиром Біблером), “концерта культур” (за Григорієм Померанцем), не нова, проте в останні десятиліття минулого століття набуває особливої ваги: як для самореалізації митців, так і для літературознавців, мистецтвознавців, які застосовують для її дослідження нові методологічні підходи, зокрема інтермедіальний, що ґрунтується на розумінні мистецтва як знакової

системи. Оскар Вальцель підкреслював універсальні принципи формотворення, що дозволяють у словесному творі віднайти музичні чи живописні відповідники. Ульріх Вайсштайн виділив такі види міжмистецьких висвітлень: "...літературні твори з описом окремих витворів мистецтва; літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі; літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва" (Вайсштайн 2009, 380). Ця класифікація, звичайно, не претендує на всеохопність, проте лишається однією з найбільш універсальних.

Михайло Яцків увійшов у літературу як письменник-експериментатор, котрий активно послуговувався засобами суміжних мистецтв: музики, малярства, скульптури, танцю. Прозаїк відчував обмеженість слова для відтворення розмаїття світу: "Синтеза природи, її життя в красках і звуках, се не забавка. Слово до опису природи – заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, компонувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має передавати якусь хвилю" (Яцків 1913, 56). Поета Михайло Яцків порівнював зі сфінксом, який володіє тільки йому званою "таємницею": "Жоден артист не переживає стільки, що письменник. Лепський брат з нашої парафії мусить орудувати наукою і всіма галузями штуки... Ми мусимо переживати з нашими постатями всякі муки, злочини, втіхи, і се ломить нас в буденнім життю і знеохочує до людського матеріалу. Учений орудує системою, маляр і різьбяр – площиною, музик – сферою, актор – рухом, а ми тим всім, і ще чимось більше, і се наша тайна. Тамті творять хвилі життя – ми духа епох" (Яцків 1989, 261).

Як творець, за його власним визначенням, "поетичної концепції з музичним і малярським тлом", Михайло Яцків знав теорію мистецтва, цікавився історією живопису. Актуалізація образу митця – поета, скульптора, музиканта чи маляра – дозволяла йому зосередитися на мистецькій проблематиці, відтворити неповторний світ митця, який спрагло шукав натхнення, а знайшовши його, віддавався чарам творчості.

М. Яцків добре усвідомлював, що для митця найважливіше – лишити слід у житті: "Не дай мені, доле, дійти без сліду з цього світу!.. Понад багнюку і злобу дня дай мені здійматися до ясних, блакитних висот, впливатися красою, дай орлиним зором оглядати ту нещасну землю і допоможи творити, щоб полегли життя трудівників" (Яцків 1989, 288). Незважаючи на хворобу, різьбяр почуває себе щасливим, коли зміг, нарешті, реалізувати мрію: "В ніші, на великім вікні, стояла вирізьблена четвірка коней, запряжених в

ридванець” (Яцків 1989, 288). Запряжені коні символізували рух, порив людської душі, перспективу змін.

Образ людини мистецтва виявляв коло авторських зацікавлень, взаємозв'язок між художньою реальністю та проблемами “біографічного” автора (за Михайлом Бахтіним), актуалізував естетичні, морально-етичні аспекти творчої діяльності, що, з одного боку, давала митцям задоволення, надію на визнання, славу, а з другого – мстила їм чорною невдячністю і тогочасних, і майбутніх поколінь, тому митець в автора завжди був самотнім, сповненим, як і герой повісті “Блискавиці”, бажанням “сотворити себе в собі”. Актуалізація образу митця дозволяла письменнику експлікувати власні мистецькі зацікавлення, художньо верифікувати свої творчі принципи.

Мета цієї статті зумовлюється експліцитно реалізованими музичними і малярськими зацікавленнями Михайла Яцкова і полягає у виявленні в його творах “діалогу мистецтв”: насамперед літератури і музики, літератури і малярства, тобто “мистецтва в мистецтві” (за визначенням Єжи Фаріно), з'ясуванні особливостей літературно-мистецьких кореляцій. У зв'язку з багатогранністю проблеми і значним емпіричним матеріалом звужуємо коло спостережень, обмежившись лише літературно-музичними та літературно-малярськими кореляціями. *Завдання* цієї статті – простежити, як здійснюється тематизація музики та малярства в літературних творах письменника, визначити особливості репрезентації музичних і малярських раритетів.

Олександр Рисак відносив Михайла Яцкова до митців “синкретичного світовідчуття” (Рисак 1999, 345), які завдяки засобам суміжних мистецтв творять свій неповторний художній світ. “Живописно-музична стихія, – вважає Микола Ільницький, – виявляється у творах письменника порізному: то світ подається через сприйняття вразливого митця; то автор запозичує з живопису принцип композиційної структури, зокрема при створенні групових портретів; то, нарешті, будує тропи, особливо в пейзажних картинах, щедро послуговуючись музичними та живописними асоціаціями” (Ільницький 1989, 22). Оксана Мельник, удаючись до статистичних даних, нарахувала на 280 сторінках його творів 404 музичні назви. “Вияви музичності, – підкреслює авторка, – присутні на різних текстуальних рівнях: семантики заголовків; побудови тропів за допомогою лексики з музичної царини; тематизації ритму як способу повернути гармонію словам, виразити ідею відповідностей у сприйнятті світу (помітна суголосність із рефлексіями Б. Лесьмяна); музикального сприйняття часу (“Новітня основа”, “Боротьба з головою”); словесної музики, побудованої на сугестіюванні музичних вражень семантикою та звучанням слів” (Мельник 2009, 15). Отож, фокус дослідницької уваги зосереджувався переважно на експліцитно виражених літературно-музичних і літературно-малярських кореляціях у творчості М. Яцкова, меншою мірою піддавалися реконструкції імпліцитні вияви інтермедіальності.

Музика для М. Яцкова була джерелом натхнення і плідних художніх пошуків, універсальним засобом відтворення емоцій, необхідним творчим середовищем, адже з-поміж представників “Молодої Музи”, до якої він належав, були композитор Станіслав Людкевич, скрипаль-віртуоз Іван Косинин. Уже назвами своїх творів – “Різдва́ний менует”, “Дитяча грудь у скрипці”, “*Adagio consolante*”, “На струнах весни”, “Поворотний акорд” – письменник акцентував музичні рефлексії.

Поза сумнівом, проза письменника насичена музичними рефлексіями, поняттями (арія, симфонія, менует, акорд, тон), фонічними ефектами, що підтверджують потужну музичну складову його творів. Музичність текстів пояснюється насамперед тим, що, за власним зізнанням автора, він просто “рвався до мистецтва”, відчував його магічну силу, захоплювався майстерною грою німецького скрипаля Віллі Бурместера, якого мав можливість слухати у Львові і вважав “божественним” виконавцем, усіма силами намагався засвоїти виражальні й сугестивні можливості музики.

Із цією метою письменник актуалізував назви багатьох музичних інструментів: скрипки і цимбал (“Цимбали гуділи, як рій бджіл, як гомін підгірських дзвонів, що завмирає в воздухах серед столітніх лип” (Яцків 1989, 243); “Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини” (Яцків 1989, 243), кіфари, флейти (“...Серед кипарисів водограй сипав діаманти на струни кіфари, а поза твоїм тихим голосом чув я орфейські звуки і далеку симфонію грецьких флейтів...” (Яцків 1989, 224), арфи, сопілки, сурми, барабана. З переліку номінацій помітно, що письменник актуалізує старовинні (наприклад, кіфара, арфа) й народні (сопілка, трембіта, цимбали) інструменти, що підтверджує, з одного боку, обізнаність автора в цій сфері, з другого – його безмежну віру в силу музики, її виражально-творчі можливості. Особливе функціональне навантаження мали в М. Яцкова такі струнні музичні інструменти, як скрипка й арфа, що приваблювали і своїми виражальними можливостями, і красою форми, і багатою історією, і міцними зв'язками з культурною традицією.

За допомогою струнних музичних інструментів митець передавав розмаїття світу, багатоголосся природи, цілу амплітуду почуттів. І тут важливою виявлялася форма цих музичних інструментів, що викликала асоціації із симетрією людського тіла, насамперед жіночого. В описі жіночої краси, пишного волосся, округлих форм простежуються музичні рефлексії: “Рамена творили старинну *арфу* зі слонової кості, волосся – золоті струни. Бедра звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві *арфи* на собі. Збоку рисувалися також лінії грецької *арфи*” (Яцків 1989, 220). Повторенням слова “арфа” підкреслюється не лише зовнішня подібність, а й багатозначність образу, що потребує розшифрування закладених у ньому смислів.

Амбівалентне тлумачення образу арфи зумовлене її багатовіковою історією, значним звуковим діапазоном, можливістю відтворення різних тональностей, постійною невдоволеністю музиканта між бажаним

звучанням і видобутими звуками, її асоціативним сприйняттям як своєрідного порогу між земним і потойбічним світами: “Ти раз вінець моєї душі, то знов многострунна арфа, в якій закляті чари розкошу й терпіння. Так пророки в вітхненні шукали епохами імені бога, а в мене нема богів, нема музи над тебе. Як же назвати тебе? Ти муза моєї весни, раю і терпіння...” (Яцків 1989, 224). Арфа асоціюється з іншим світом, із переживанням людських утрат, неминучості життєвого кінця, служить відтворенню невимовного, незбагненого.

Звуки сурми й барабана сприймаються героями М. Яцкова як щось чуже, небажане, змушують їх, як, наприклад, персонажа новели “Білий коник”, опам’ятатися (“Голос сурм і барабанів пригадав мені воєнний розказ, що маю їхати з іншими боронити чужої вітчизни” (Яцків 1989, 212). Функціональне навантаження струнних і духових інструментів різне, адже, як помітила Лариса Гервер (Гервер 2001), струнні й духові інструменти протиставляються як інструменти небесних і підземних богів, асоціюються, відповідно, з аполонівським і діонісійським первнями. Аполонівське, у свою чергу, викликає асоціації з порядком, мірою, ладом, відбиває одвічне прагнення людства до гармонії; діонісійське, навпаки, асоціюється з дисгармонією, екстазом, хаосом, руйнацією. Однак нерідко аполонівське й діонісійське виявляються в М. Яцкова взаємозв’язаними, як-от у тлумаченні образу арфи, що відзначається не лише смисловою багатозначністю, а й амбівалентністю. Введення автором у словесну тканину творів назв музичних інструментів сприяло актуалізації їхньої символіки, розширенню асоціативного поля текстів, збагаченню емоційно-виражальних ресурсів літератури, її сугестивному впливу на читача.

Як один із шляхів реалізації музики в літературному творі слід розглядати відтворення навіяних нею вражень, спогадів, асоціацій. Цей шлях транспонування музики в літературу був доволі поширеним у письменника – палкого шанувальника цього виду мистецтва. У поезії у прозі “Дитяча грудь у скрипці” автор, відтворюючи музичний ефект наростання звуку (крещендо), зображує той момент танцю, коли його темп прискорюється: “Мати пішла в колесо, дівка взяв страх. Кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо і сміється, як би плакала, аж дівка по серці ріже.

Він не може на це довше дивитися і плаче, зойка на все горло, але цього ніхто не чує, бо його плач у скрипці” (Яцків 1989, 185).

Картина танцю навіяна музикою. Гра на скрипці, що формою нагадує серце, асоціюється з невітшним плачем дитини, яка не може привернути увагу матері, втягнутої в танцювальний ритм. М. Яцків, таким чином, “розшифровує” слухові враження, передає навіяні віртуозною грою на скрипці переживання. “Плач” скрипки прокладає шлях до інтуїтивного пізнання основ буття, духовного очищення. Звуки набувають сакрального значення, бо привідкривають завісу над таємницями буття.

Письменник розкриває причини креативного акту, інспірованого великим зворушенням, болем, стражданням. Життєві випробування, не раз виводячи митців із рівноваги, в мистецькому плані породжують справжні шедеври. В “*Adagio consolante*” підкреслюється, що музика народжується з великого болю і страждання, тільки тоді вона хвилює, непокоїть, викликає зливу асоціацій і спогадів. Уже назвою твору – “*Adagio consolante*” – дається вказівка на те, як має виконуватися твір: “повільно, злагоджено”. Такі рекомендації, як правило, подаються перед партитурою музичних творів. Автор, отож, свідомо акцентував зв’язок із музикою, здатною навіювати емоційні стани, давати насолоду, відряду.

В описаному Михайлом Яцковим випадку музика резонує зі станом душі наратора, який відчитує в ній ті смисли, що підказує йому життєвий досвід. Мелодія нагадує нараторові про загибель маленького Дана, який дуже тішився, коли його розважав пустун Тівар. Спричинена падінням смерть малюка різко змінила життя причетного до цієї трагедії Тівара, який відчув свою провину в тому, що сталося з його маленьким братиком. В “*Adagio consolante*” спостерігається вербалізація музики, що передається через сприйняття свідка цієї трагедії: “Слухаю і собі не вірю. Пливають тони, дивна музика ... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди скрипки – це груди дитини... Лине скарга з далекого світу... Сльози перемішалися в діаманти і падають на глибину, а на тій глибині струни арфи” (Яцків 1989, 219). Округлість зовнішніх контурів скрипки викликає асоціації з дитячими грудьми. Письменник акцентує катарсис, який настає під впливом творчої реалізації задуму, майстерного виконання твору.

Михайло Яцків відтворював звук, що розгортався, як вишивка, тобто виявив так званий кольоровий слух, завдяки якому слухові враження трансформувалися в зорові: “...тони ішли хрестиками, як червона заплоч на вишивках” (Яцків 1989, 243); арія “підіймалася великанською аркадою веселки й опадала другим крилом, як лілейний міст нового досвітка” (Яцків 1989, 249). Безумовно, синестезія збагачує зображально-виражальні можливості художнього слова, надає творам письменника багатозначності і глибини.

Музично-малярські зацікавлення Михайла Яцкова яскраво виявилися в оповіданні “Дівчина з XVIII віку”, що будується як мандрівка в минуле століття – з його побутовими, музичними і малярськими атрибутами, відповідним рівнем культури, смаками людей. Усі атрибути подаються через сприйняття людини іншого покоління, зрештою, й іншого століття, яка намагається відновити в уяві постать автора, котрий лишив після себе цікаві спогади, записники.

В описі інтер’єру старовинного помешкання письменник виявляє знання мистецьких стилів, за окремими деталями прочитує смаки господаря. Помешкання “оживає” завдяки відтворенню асоціацій, викликаних музичним репертуаром його власника. Йдеться про твори забутих композиторів – оперети, сюїти, габоти: “Я вдивився в обстановку зал і

відтворював думку їх давнього пана, що втік перед собою чи перед рукою ворога. По нотах габогів слідно було, що ними найбільше розважав він тут своє серце, а те, що оглядав у ритмі сих танців, передав власною рукою в довгій галереї малюнків” (Яцків 1989, 237).

Як знавець живопису наратор оцінює малярські полотна, виконані в стилі французьких малярів Франсуа Буше і Жана Грега: “Дівочі постаті з солодково-лукавими личками. В наївно перехилених головках *entrouverts* виходила смішна перспектива в лінії очей, ся манера тодішньої французької школи будить хижацьку пристрасть” (Яцків 1989, 237). Це емоційно забарвлені описи картин, за якими відчувається особистість спостерігача, його бачення полотен, що були “переважно персоніфікацією складних станів, почуттів і настроїв митця: чи то туги, чи забуття, меланхолії, задуми, смутку, але передусім уявленням його душі” (Матусяк 2010, 70). Заінтригований обстановкою помешкання наратор усвідомлює прихований смисл картини, на якій зображено дівчину, котра годує вужа: “По виразі личка, за той час відкрив я, що дівчина з вужем при грудях на образі в долішнім залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозила смертю, була для мене ясна, як на долоні” (Яцків 1989, 240). Мнемонічна сила мистецтва допомагає пізнавати жорстоку суть життя. Разом із тим ураховуємо, що вербальна і живописна картини суттєво різняться, адже властива образотворчому мистецтву статика заміненa в художньому творі динамікою літературного образу, що виникає внаслідок смислових асоціацій і набуває нових смислових відтінків. Словесне відтворення малярських полотен майстрів пензля відбиває інтерсуб’єктну дискурсивну практику, в якій діалог із попередником сприяє реалізації авторської рецепції художнього полотна.

М. Яцків акцентував неможливість адекватного перекладу одного виду мистецтва мовою іншого, як, скажімо, в новелі “Портрет”, що зображує співака, схилоного над кобзою без струн. “Був співак з Божої ласки, не співак, а херувим” (Яцків 1989, 87), – характеризує його автор. Відсутність струн у цьому випадку символізує мовчання, неможливість адекватно відтворити мелодію засобами живопису.

Якщо письменник інтерпретує музичний чи малярський твір, то відбувається перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу. При цьому спостерігається співвіднесення компонента певної семіотичної системи – музичного чи малярського твору – з відповідною музичною чи образотворчою моделлю. Героеві оповідання “Мальований стрілець”, наприклад, здається, що стрілець із картини цілить рушницею прямо в нього, що над його портретом, яким було закрито вікно в помешканні, де він мусив зупинитися на ніч, нависла хмара. Суб’єктивність сприйняття мальованого стрільця очевидна, адже герой уже не розрізняє, чи це йому сниться, чи відбувається насправді. Таємні страхи надають зоровим враженням конотативних відтінків, увиразнюють фобії героя, здатного відчувати красу мистецтва, проте не спроможного подолати відчуття загрози.

М. Яцків актуалізовував смисл образотворчих полотен, удавався до аллюзій, щоб змусити читача відновити в пам'яті відомі картини, виявляв добру обізнаність із мистецькими стилями. Особисте знайомство з багатьма художниками – Антоном Манастирським, Михайлом Паращуком, Іваном Северином, Юліаном Панькевичем, Теодором Вациком, Олексієм Новаківським – сприяло реалізації живописного потенціалу автора, художньому осмисленню в літературних творах біографічних деталей із життя Яна Станіславського, Івана Труша, Обрі Бердслі та інших малярів.

Форми репрезентації музики, як і живопису, в малій прозі Михайла Яцкова різноманітні, акцентовані поетикою заголовків, актуалізацією музичної термінології, назв старовинних музичних інструментів, що нерідко набувають амбівалентного тлумачення. Музичність у прозі автора стає додатковим засобом смислотворення, вона не витісняє й не ущемлює слово, а збагачує його виражальні можливості, сприяє досягненню акустичного ефекту. Як митець синестезійного світобачення Михайло Яцків невтомно збагачував зображально-виражальні можливості мови, переконливо відтворював слухові враження, багату кольорову гаму.

1. Вайсштайн У. (2009). *Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики?* У кн.: *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. Вид. дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.
2. Гервер Л. (2001). *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)*. Индрик. Москва.
3. Ільницький М. (1989). “Поетична концепція з музичним і малярським тлом...” У кн.: Яцків М. *Муза на чорному коні. Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*. Дніпро. Київ.
4. Матусяк А. (2010). *Химерний Яцків: Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова*. Піраміда. Вроцлав; Львів.
5. Мельник О. *Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація: автореф. дис. ... канд. філол. наук*. Львівський національний університет імені І. Франка. Львів.
6. Рисак О. (1999). *Деякі проблеми поетики і стилю Михайла Яцківа*. У кн.: *Найперше – музика у слові: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття*. Луцьк.
7. Яцків М. (1989). *Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*. Дніпро. Київ.
8. Яцків М. (1913). *Смерть Бога*. Накладом В. Боберського. Львів.

**РОМАН ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА “ВОГНЕННЕ ОКО”:
ІДЕЯ ПРО “HOMMO ERRANS”**

Ольга Пуніна
(Україна)