

ВІРА ПРОСАЛОВА

ЛІТЕРАТУРНО-МАЛЯРСЬКІ КОРЕЛЯЦІЇ У НОВЕЛІСТИЦІ МИХАЙЛА ЯЦКОВА

На межі ХІХ – початку ХХ століть мистецька універсальність стала знаковою: Обрі Бердслі реалізував себе як художник-графік, музикант і поет, Егон Шіле – як художник і поет, Жан Кокто – як письменник, художник і кінорежисер, Ернест Сетон-Томпсон – як письменник і художник, Альфред Кубін – як маляр і письменник, Казимир Малевич – як художник, поет і теоретик мистецтва, Михайло Матюшин – як маляр, музикант і теоретик мистецтва, Олексій Кручених – як маляр і поет. В українському науково-мистецькому дискурсі межі століть універсальність обдарування виявили Іван Франко, Леся Українка, Володимир Винниченко, Агатангел Кримський, Богдан Лепкий, Юліан Панькевич, Михайло Жук, Іван Труш та багато інших діячів, які прагнули не відставати від віянь часу і реалізували свій творчий потенціал у різних сферах діяльності.

Творчі здібності Михайла Яцкова виявилися в літературі, музиці, малярстві, інтенсивному засвоєнні автором властивих іншим видам мистецтва зображально-виражальних засобів. Трансляція елементів інших семіотичних систем, як, скажімо, малярства, скульптури, архітектури, дозволяла письменнику збагачувати можливості художнього слова, вербальними засобами досягати бажаної візуальності, пластичності. В літературних творах М. Яцків виявляв

знання мистецьких раритетів (ідеться про образотворчі полотна, скульптурні ансамблі, музичні твори тощо), історії мистецтва, володіння такими різноманітними стилями, як імпресіонізм, експресіонізм, символізм, натуралізм, сюрреалізм. Поєднанням різних стильових ознак у літературному творі автор передавав розмаїття відчуттів, досягав бажаної поліфонії.

У художньому слові М. Яцків намагався “воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше”¹. За цим “більше” відкривався простір для відтворення того, що не піддавалося вербалізації, проте конче потребувало омовлення. Для опису природи, як переконував письменник, одного слова недостатньо. “При описах життя природи, – наголошував автор нарису *Смерть бога. Студія молотком*, – треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, komponувати акорди...”². Як адепт синестезії, він стверджував, що “звуки не лише “понимати”, але навіть занюхати можна”³.

Мета цієї статті – простежити, як здійснювалася Михайлом Яцковим презентація малярських творів у літературних, визначити, якими засобами автор досягав ефекту візуальності в новелістиці. Насамперед обґрунтуємо доцільність осмислення цієї проблеми, що виявляється важливою як для усвідомлення шляхів збагачення художньої прози кінця ХІХ – початку ХХ століть, так і розуміння авторської індивідуальності письменника, який, за власним зізнанням, “рвався до мистецтва”: в роки навчання в гімназії малював, під час перебування в театральній трупі пізнав життя акторів, усе життя захоплювався грою відомих музикантів.

¹ М. Яцків, *Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*, Київ 1989, с. 261.

² М. Яцків, *Смерть бога. Нариси й новели*, Львів 1913, с. 56.

³ *Ibidem*, с. 62.

Мистецькі зацікавлення М. Яцкова не лишилися обійденими увагою літературознавців: Агнешки Матусяк, Оксани Мельник, Миколи Ільницького, Олександра Рисака, Олександра Ткачука. Олександр Рисак, скажімо, зараховував прозаїка до митців “синкретичного світовідчуття”⁴, які завдяки засобам суміжних мистецтв творять свій неповторний художній світ.

“Зображаючи персонажів-митців, Яцків не тільки виявляв модерністські тенденції, а й писав “символічну автобіографію”, – наголошувала Оксана Мельник. – Символістично-сецесійна настанова на свідомий синтез мистецтв, увага до мови в аспекті її виражальності, декоративність, естетизм, домінування жіночих образів, пошуки в царині духовості й релігійності, інспірування проблематикою смерті, амбівалентність зображення поєднувалися в письменника з майже експресіоністичним використанням контрасту чорного й білого кольорів, вираженням межових станів людської психіки через мотив крику”⁵.

Стильовий синкретизм автора відзначила й Агнешка Матусяк:

“Яцкову – подібно до інших європейських письменників, які зверталися до імпресіоністичних засобів створення художнього світу – близькою була також романтична поетика з її сенсуалізмом. Залишаючись у полі впливу такого типу тенденцій, український митець відчутно насичує свої твори символічними образами з багатозначним, асоціативним характером зображення, які становлять фундаментальний засіб його письменницької експресії”⁶.

⁴ О. Рисак, *Деякі проблеми поетики і стилю Михайла Яцківа* [в:] *Найперше – музика у слові: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття*, Луцьк 1999, с. 345–354.

⁵ О. Мельник, *Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація : автореферат дисертації на здоб. наукового ступеня кандидата філологічних наук*, Львів 2009, с. 19.

⁶ А. Матусяк, *Химерний Яцків: Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова*, Вроцлав – Львів 2010, с. 21.

В останні десятиліття увага до творчого доробку М. Яцкова похвалювалася, однак чимало аспектів його індивідуальної манери письма виявилися лише окресленими, проте не достатньою мірою проясненими, що надає особливої актуальності обраному аспекту аналізу.

Перебування письменника в мистецькому середовищі Львова, спілкування з молодомузівцями – композитором Станіславом Людкевичем, скрипалем-віртуозом, композитором і художником Іваном Косиніним, скульптором і малярем Михайлом Паращуком, а також знайомство з багатьма художниками – Антоном Манастирським, Іваном Северином, Юліаном Панькевичем, Теодором Вациком, Олексою Новаківським та іншими – давало Михайлу Яцкову багатий матеріал для творів. Атмосфера суперництва між митцями стимулювала його творчу діяльність, проте призводила до становлення культу найбільш спритних і практичних із них. Культ встановлювався, як правило, завдяки саморекламі, прагматизму, свідомому припониженню конкурентів, що викликало закономірне обурення в М. Яцкова, який не шкодував на адресу опонента різких натяків і нищівних характеристик: “новий Сава, руський мудрець з Бродів, предтеча нових, мудрих епігонів”⁷; “Слава тому, що нічого не дав, а багато забрав і побиває того, що більше дав, ніж взяв!”⁸. Автор наголошував, що його опонент, коли б “мав іти по трупі власного батька, то перейшов би без вагання”. Репрезентований Корнієм Борсуком із нарису *Смерть бога* тип “має тверді лікті”⁹, що допомагають йому прокладати шлях для себе і в мистецтві, і у критиці, і в інших сферах. Автор підкреслює, що родовід цих пристосуванців розпочинається від Ноя, врятованого Богом від потопу, отож, вони такі ж давні, як і людство.

⁷ М. Яцків, *Смерть бога. Нариси й новелі*, Львів 1913, с. 88.

⁸ Ibidem, с. 79.

⁹ Ibidem, с. 76.

Нарис *Смерть бога. Студія молотком* Михайло Яцків присвятив Юліану Панькевичу – художнику, автору сатиричних творів, казок та оповідань, перекладачу, справжньому ентузіасту розвитку рідної культури, одному з організаторів “Товариства для розвою руської штуки” (1898). Присвята цього нарису підтверджує шанобливе ставлення до митця, чие полотно “Запорожець” протиставлялося “Хрещику” Івана Труша як вартісне примітивному. Ю.Панькевич, крім того, навчав молодь малярству, невтомно експериментував, уводячи народний колорит у релігійну тематику. Так, на полотні “Сільська мадонна” він, зокрема, відтворив сцену з життя галицького села без традиційних релігійних атрибутів, намалювавши молоду селянку у вишитій сорочці та червоній спідниці з маленьким хлопчиком, який довірливо тулився до неї. Ця сцена відбивала авторське бачення жіночої краси та життєдайної материнської любові.

У нарисі *Смерть бога. Студія молотком* М. Яцків показав спроби героя відстоювати потребу освіти, виявив критичне ставлення до тих діячів культури, які не дбали про поліпшення свого культурно-освітнього рівня, художньо реконструював уявну полеміку митця і критика. Висловлювання Корнія Борсука про твори Данила Юрти будуються на основі цитат зі статей Івана Труша, що помітив ще Микола Євшан у рецензії на збірку *Чорні крила* і негативно оцінив авторську тенденційність, винісши вирок самому письменнику, який, на його думку, проголосив смерть не редакції народного органу, що друкував рецензії опонента, а самому собі. Публіцистичність не була органічною для стилю Михайла Яцкова, у пристрасній полеміці йому, очевидно, не завжди вдавалося погамувати емоції, що й позначилося на цьому нарисі, який, з одного боку, підтверджує мистецькі зацікавлення письменника, з іншого – різко негативне ставлення до зарозумілих діячів культури, які дбали лише про славу і достаток.

“Борсука, як маляра, розрекламувала польська критика справді до неможливих границь, між вшехполяками мав він відчити, вони уважали його за naszego (“нашого”)”¹⁰,

– наголошує автор, реагуючи на способи рекламування мистецького доробку. Що ж до суперників, то в боротьбі за визнання ці митці всіляко їх очорнювали:

“Слава тому, що не в силі сам сотворити нічого, а нищить, киричить, фальшує і курвить те, що другий сотворив!”¹¹.

Ампліфікацією досягається експресивність висловлювання, передається сила почуттів.

У нарисі *Смерть бога. Студія молотком* згадується поет і маляр Людомир-Людвиг Бенедиктович, який брав участь у польському повстанні проти Російської імперії 1863 року, втратив обидві долоні, проте продовжував творчо працювати, а в 1912 році переїхав до Львова, що, очевидно, стало відомо М. Яцкову:

“Було там описане дивно трагічне життя артиста Бенедиктовича, мистця великого стилю в відчуванні і відтворенні природи, який стратив в повстанні обі руки і малював в той спосіб, що жінка прив’язувала йому кисти до ліктя. Так в праці і поті здобував для себе і сім’ї кавалок насущного”¹².

Велично-трагічне творче життя талановитого маляра протиставляється атмосфері нездорової конкуренції, що відбиває суспільно-політичні, соціальні, етнічні, морально-етичні проблеми всього суспільства.

У побудованому в формі дискусії з уявним опонентом нарисі осмислюються деталі з життя художника і критика

¹⁰ Ibidem, с. 59.

¹¹ Ibidem, с. 79.

¹² Ibidem, с. 84.

Івана Труша. Описана у творі сцена пожежі і смерті дитини, чий закривавлений вигляд викликав у батька відразу, акцентується автором, щоб передати невідповідність між словами і діями опонента. Нарис Данила Юрти *Хлопчина – герой*, що викликав негативну реакцію у Корнія Борсука, проєктується на взаємини в родині прототипа.

“Введення зовнішнього тексту в іманентний світ цього тексту дуже важливе, – наголошував Ю. Лотман. – З одного боку, у структурному смислому полі тексту зовнішній текст трансформується, утворюючи нове повідомлення. Складність та багаторівневість компонентів, що беруть участь у текстовій взаємодії, призводить до відомої непередбачуваності тієї трансформації, якій піддається текст, що його уводимо. Але трансформується не тільки він – змінюється уся семіотична ситуація всередині текстового світу, до якого його вводять”¹³.

Якщо в субтексті йшлося про альтруїзм героя, про те, що хлопець ціною власного життя прагнув примирити рідних, то в текстовому світі нарису – про зовсім протилежне: як закривавлене тіло мертвої дитини викликало відразу в рідного батька. “Текст у тексті”, нарис у нарисі актуалізує проблему “митець і батько” і, відповідно, не зовсім привабливі риси опонента.

У редагованому Іваном Трушем і Станіславом Людкевичем “Артистичному віснику” подавалися репродукції картин самого редактора, його силует, його афоризми, а для інших творців пластичного мистецтва майже не лишалося місця. Труш, як намагається переконати автор, свідомо у своїх мистецьких оглядах не згадував творів своїх конкурентів, зокрема Юліана Панькевича, тим самим демонструючи, що є цінності, які більшою мірою варті уваги, ніж твори його сучасників.

¹³ Ю. Лотман, *Текст у тексті* [в:] *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, ред. М.Зубрицька, Львів 2001, с. 581–595.

М. Яцків розглядає копіювання предмета у творчому акті як нездатність знайти оригінальний підхід, звичайне ремісництво. На думку автора, І. Труш як художник відзначався здатністю копіювати, а не творити, тому і фотографував об'єкти для праці.

“Я навіть хотів вірити в се, а нині виджу, що ти не творчий, композиційний дух, не артист, що схоплює невловимі тайни, лише сам фабрикував собі рекламу “кольориста””¹⁴.

Йдеться не лише про проблему мімезису, а й опозицію *реалізм/модернізм*, адже останній утверджував неміметичний спосіб художнього мислення.

Герої М. Яцкова нерідко послуговуються мистецькими артефактами для підтвердження своїх думок. Так, Данило Юрта, щоб переконати в неправомірності думки опонента, згадує скульптуру Людвіга ван Бетховена роботи німецького майстра Макса Клінгера. Скульптор зобразив великого композитора у вигляді олімпійського бога на багато оздобленому троні, з оголеним торсом, узутим у сандалії, у ніг митця він відтворив орла – символ Юпітера, творчої сили, висоти духу, звільнення від пут, що не здатні, проте, скувати творчий дух майстра. Скульптура Бетховена виготовлена з різного матеріалу, отож, наочно підтверджує свободу митця у виборі засобів реалізації творчого задуму.

Як добрий знавець живопису письменник актуалізував у пам'яті читача смисл образотворчих полотен, удавався до алюзій, щоб змусити реципієнта згадати відому картину (“Був се його улюблений образ: Наполеон по битві під Ватерлоо”¹⁵). Знання історії живопису дозволило апелювати до життєпису відомих малярів, як, скажімо, Артура Гроттгера, який, на думку автора, користувався

¹⁴ М.Яцків, *Смерть бога. Нариси й новелі*, Львів 1913, с. 86.

¹⁵ *Ibidem*, с. 431.

незаслуженою популярністю в поляків, що, очевидно, пояснюється історією трагічного кохання хворого на сухоти художника до юної Ванди Монне. Експліцитна чи імпліцитна (завдяки асоціаціям, алюзіям) актуалізація імен багатьох малярів (французів Франсуа Буше і Жана Грега, англійських прерафаелітів, норвезького Едварда Мунка, англійця Данте Габрієля Россетті, німця Матіса Нітхардта) підтверджувала ерудицію письменника.

М. Яцків художньо відтворює особливості різних видів мистецтва, акцентує неспроможність малярськими засобами адекватно передати слухові враження. Зовнішність співака, схиленого над кобзою без струн, у новелі *Портрет* символізує, що засобами малярства не вдасться передати чарівний спів.

У відтворенні зовнішності героїв М. Яцків буває ощадливим, що досягається шляхом апеляції до відомих у світовій культурі артефактів:

“В лиці Ничасенка замерз спокій, темне волосся спадало на плечі, голова Антіноя”¹⁶.

Згадкою про улюбленця римського імператора Адріана – символу краси і безсмертя – долучаються зорові асоціації. Ніна Дмитрієва помітила, що

“інколи вміння письменника побачити, зримо представити те, про що він пише, проявляється у його творі приховано, підспудно, не виявляючись прямо, але надаючи особливої переконливості його словам”¹⁷.

Як у цьому випадку, коли в уяві реципієнта постає справжній красень.

¹⁶ М. Яцків, *Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*, Київ 1989, с. 139

¹⁷ Н. Дмитрієва, *Изображение и слово*, Москва 1962, с. 15.

Щоб передати зміни, що відбувалися в душевному стані героїв, художник змушений малювати низку портретів, письменник же може передати цю динаміку вербальними засобами в одному творі. М. Яцків користувався перевагами літератури, відтворюючи, як митець помічає, скажімо, зміни в зовнішності своєї дівчини-музи:

“В тій дівчині помічав Даріан все дві постаті. Коли приходила до нього, була старша і сувора, а коли пригорнув її до себе, личко ставало дрібне, дівоче, з рожевим відтінком. Раз оріхові брови, то знов уста краски суниці впадали під увагу”¹⁸.

Як маляр, він передав відтінки барв, актуалізуючи колір то горіха, то достиглої суниці тощо.

У зображенні жіночої привабливості виразно виявляється індивідуальна манера автора, який підкреслює, що зустріч з ідеалом красивої жінки можлива завдяки творчій уяві митця, який наділяє її зовнішність своїми жаданнями і сподіваннями. Слів у цьому випадку недостатньо, щоб передати досконалість героїні:

“Коли б я назвав Тебе рожею, то се був би лиш символ твоїх уст, символ краси, яка скоро в’яне. Коли б я назвав Тебе пташиною, то виявив би лиш одну струну Твоєї душі, ніжний спів. Коли б я назвав Тебе зіркою, то се було би слово лиш про Твоє око як самітнє світло в просторі. Коли б я назвав Тебе людиною, то се була би раз химерна дитина, то знов терпіння й молодеча туга”¹⁹.

У цьому випадку йдеться не про об’єктивний опис зовнішності Ілони, а насамперед про суб’єктивне враження, яке вона викликала у скульптора з “Архітвору”. Як і Россеті, автор наділяє героїню тими ознаками, які відшукує в ній

¹⁸ А. Матусяк, *Химерний Яцків: Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова*, Вроцлав, Львів 2010, с. 128.

¹⁹ *Ibidem*, с. 21.

митець. Словесний портрет героїні, “вписаний” у межі пейзажної замальовки, акцентує її природність. Подані через сприйняття митця ці портрети відбивають його уявлення про красу, стан натхнення, зумовленого спогляданням омріяного ідеалу.

М. Яцків володів багатою палітрою зображально-виражальних засобів. Зовнішню красу жінок нерідко передавав за допомогою порівнянь із квітами (“твое личко – біла лілея...”, “біліла, як лілея на чорнім коврї”), деревами (“вона, як струнка берізка”, “струнка, як ялиця”), птахами (“груди – пара білих голубів”). Порівнянням жінки з лотосом, лілією, трояндою акцентувалася її чистота, досконалість, незайманість. Незвичні порівняння відбивали насамперед особливості сприйняття та внутрішній світ героїнь, їх душевний стан.

Микола Ільницький звернув увагу на те, що М. Яцків “запозичив із живопису принцип композиційної структури”²⁰, різні ракурси відтворення образів. Якщо малярі мусили створювати низку портретів з однієї натурниці в різних позах, ракурсах, освітленні, то письменник подає портрет героїні то у профіль (“Профіль Ілони нагадував божу дівчину візантійського маляра”²¹), то в анфас, удень і при світлі місяця, що надає виразу обличчя зовсім інших ознак.

“Крізь дерева падав на личко мертвий промінь місяця, в тіні чорніли ями її очей, з чола спливала синя пляма. Даріан вдивився, причарований грозою тайни: зі споду ями блиснув крайчик ока”²².

²⁰ М. Ільницький, *«Поетична концепція з музичним і малярським тлом...»* [в:] М. Яцків, *Муза на чорному коні. Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*, Київ 1989, с. 22.

²¹ А. Матусяк, *Химерний Яцків: Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова*, Вроцлав, Львів 2010, с. 127.

²² *Ibidem*, с. 129.

Те, що лишалося неосвітленим, перетворювалося в темні плями, набувало нечітких обрисів і ознак таємничості.

Для М. Яцкова-художника світло мало важливе значення, адже воно вихоплювало з темряви постаті людей, риси їхнього обличчя, сприяло досягненню кольорового контрасту, переважно чорно-білого. Недостатність сонячного світла, навпаки, збуджувала уяву, призводила до виникнення несподіваних візуальних ефектів:

“Галерія образів на стінах почала гарцювати, якби збиралася до скаженого танцю”²³.

Малюнки несподівано ожили в уяві охопленого страхом героя, отожд, ідеться про суб’єктивне відтворення візуальних вражень.

Як і малярі, М. Яцків удається до прийому композиційного обрамлення. Криваво-червона гама служить у новелі “Благословення” рамкою тексту, обрамленням усього життя родини:

“Кров’ю пливе осінній захід крізь шпитальне вікно на розп’ятого Христа”²⁴;

“Криваве сонце притьмило червону лямку в ногах Христа, обагрило всьо довкола і ген-ген далекий осінній світ”²⁵.

У межах обрамленого тексту вимальовується історія безпросвітного життя однієї родини:

“...В ухах шум: нужда-нужда-нужда і нудьга, як море. Хвиля за хвилию жене – не здогонить і гуде: суета-суета-суета...”²⁶.

²³ М. Яцків, *Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*, Київ 1989, с. 86

²⁴ *Ibidem*, с. 96.

²⁵ *Ibidem*, с. 97.

²⁶ *Ibidem*, с. 96.

Завдяки музичному супроводу, акцентуванні ключових слів, фонічній виразності поглиблюється сугестивний вплив розповіді хворої жінки на читача.

М. Яцків продемонстрував у творах візуальне сприйняття світу, передаючи багату кольорову гаму, контури жіночого тіла, вдаючись до порівнянь, що виникли на основі зорових вражень. Малярська складова в художньому мисленні письменника виявилася в живописанні словом, відтворенні вражень від образотворчих полотен, акцентуванні чорно-білих барв. Твори М. Яцкова, що актуалізують образотворчі полотна, складають своєрідну художню галерею, що словесно репрезентує доробок майстрів різних епох: прерафаелітів, експресіоністів, символістів.

