

УДК 821.091 : [821.163.42 +821.161.2.] “18/19”: 141.338

ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУ СИНКРЕТИЗМУ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ АНТУНА ГУСТАВА МАТОША Й МИХАЙЛА ЯЦКОВА

Анна Комариця

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра слов'янської філології імені Іларіона Свенціцького,
бул. Університетська, 1/324, 79001 Львів, Україна,
тел.: (0 322) 239 47 70, e-mail: an_komar@ukr.net*

Проведено компаративний аналіз поліваріантності втілення концепту синкретизму в творах хорватського письменника Антуна Густава Матоша й українського Михайла Яцкова. Простежено фольклорні й античні джерела синкретизму та їх трансформацію в художніх текстах митців-модерністів.

Ключові слова: Антун Густав Матош, Михайло Яцків, Фрідріх Ніцше, модернізм, синкретизм.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vpl.2018.69.9311>

Іманентна ознака модернізму – перетин кордонів, трансгресія меж різних видів мистецтва. На думку Ріхарда Вагнера – одного з основоположників філософських засад модернізму – саме давньогрецька трагедія була тим унікальним твором, у якому музика, “гомін” (на зразок дифірамбу хору, який поєднував рухи тіла і звучання голосу), танець і поезія ставали єдиним цілим. Первісна органічна єдність мистецтв у народних творах, коли танцюристи інстинктивно посилюють і утверджують згідно з музичним ритмом свої жести і рухи, а поезія надає їхнім діям одуховненого чуттєвого змісту, характерна як для доби античності, так і для українського фольклору. Синкретичне античне “драматичне правявище” постало з колективного переживання святості на пошану Діоніса – бога зачарування, насолоди й радості життя, вираженим перш за все в русі танцем. Натомість культ Аполлона передбачав увагу до інтелектуального простору, прагнення підпорядкувати розбурхані чуття владі ratio. Ці начала все ж творять нероздільну єдність, урівноважуючи два базові джерела мистецької творчості.

Свідченням розвитку ідей Р. Вагнера стала праця Фрідріха Ніцше “Народження трагедії з духу музики”, яка ґрунтується на музично-синтетичній теорії – ідеї поєднання діонісійської й аполлонівської стихій, що стала однією з найпопулярніших у європейській естетиці кінця XIX – початку XX ст. та заклала основи естетики модернізму. Як зазначав сам Ф. Ніцше у листі до Софії Річль у липні 1868 р., вся його “філософія” – це, по суті, музика, випадково записана не нотами, а словами. Висловлені ним ідеї щодо реформування традиційних уявлень про мистецтво як ізольовані сфери, намагання створити універсальний художній твір, в якому були б синтезовані різні види мистецтва – пластичне, художнє, поетичне та музичне – мали визначальний вплив на подальший розвиток європейського літературного простору.

Окреслені тенденції вплинули на загальноєвропейський мистецький простір. Український письменник Михайло Яцків сформулював власне бачення синкретизму як необхідної умови художньої творчості в новелі “Сфінкс”: “жоден артист не переживає стільки, що письменник. Лепський брат з нашої парафії мусить орудувати наукою і всіма галузями штуки... Учений орудує системою, маляр і різьбар площиною, музик сферою, актор рухом, а ми тим всім і ще чимось більше. В мертвій славі маємо воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше, і се наша тайна. Тамті творять хвилі життя – ми хвилі епох” [5: 261]. Синтез мистецтв у творчості – це важлива риса, що теж споріднює українського й хорватського письменників. М. Яцків уважав, що в літературному творі для вираження “поетичної концепції” повинен бути присутнім, крім музичного складника, ще й малярський, бо “найглибші музичні твори постали з тишини. Ритм руху перейшов з тишини в різьбу... Серед співу крові, серця – мовчать уста, а говорить вічність” [5: 217]. Подібну думку висловлював і А. Г. Матош, коли в критичних есеях писав про творчість Бодлера: “Його поезія рефлексивна, об’єктивна і зрима, як і їхня [Парнасівців], а разом з тим наскрізь суб’єктивна й музикальна, тобто пережита, щира, суб’єктивна. Його твір – як драма Вагнера – картина і музика” [13].

Творчість А. Г. Матоша різноаспектно досліджували хорватські науковці в контексті філософії та поетики модернізму. Автором ґрунтовних біографічних праць про А. Г. Матоша є Дубравко Єлчич, який аналізував також його нехудожні тексти крізь призму модернізму загалом і філософії Ф. Ніцше зокрема [9], а Дубравка Ораич Толич [15] та Младен Доркін [7] – численних розвідок із проблем інтерпретації текстів митця. У фокусі уваги Златка Посаваца [16] – питання артизму творів А. Г. Матоша та розуміння ним проблем мистецтва. Міленко Маєтич у статті “Матош і Антика” [11] заперечує наявність літературних впливів у використанні античних образів та вказує на їх джерельні причини. У статті “Матош і віолончель” Нади Івеліч [8] звернула увагу на роль музики в особистому просторі хорватського письменника. Українські науковці Микола Ільницький, Соломія Павличко, Оксана Мельник та україністка з Польщі Агнешка Матусяк вивчали специфіку творчої манери М. Яцкова, торкаючись, зокрема, питання синкретизму. Так, М. Ільницький [1] – не тільки автор системних розвідок про образну парадигму творів М. Яцкова, а й упорядник першого з часу здобуття Україною незалежності видання його творів. С. Павличко [4], характеризуючи український модерністичний простір, вказала на вплив Ш. Бодлера на творчість українських модерністів загалом та М. Яцкова зокрема. А. Матусяк [2] виділила окремий сецесійний пласт в українському модерністичному просторі, до якого зарахувала М. Яцкова, а базовою ознакою сецесійності визначає синтез мистецтв. О. Мельник [3], простежуючи форми синкретизму у творчості письменника-модерніста, зосередила увагу перш за все на переплетінні поезії та музики.

У статті вперше проведено порівняльний аналіз творчості українського та хорватського письменників-модерністів, А. Г. Матоша й М. Яцкова, крізь призму концепту синкретизму, досліджено варіативність форм його втілення, простежено мистецькі перегуки між творами обох митців.

Головний герой новели А. Г. Матоша “Голчасте створіння” Мірко не є людиною з мистецьких кіл – художником, письменником чи композитором, але обожноє му-

зику. Та все ж він соромиться, коли навіть рідна матір чує його гру. У творі музика постає мірилом його чутливості, внутрішнього духовного стану. Після смерті батька він: “*Tako postade osjetljiv, da ga i muzika upravo muči*” [12]. Іншу грань синкретизму розкриває сцена діалогу між Мірком і його дядьком Пером після довгої розлуки, яка засвідчує прірву між їхніми світоглядями. Патріотично налаштований дядько розпитував племінника про політичне життя Загреба, але того більше цікавив краєвид з вікна карети. Юнаку було нічого відповісти дядькові, натомість він запитав його: “*Pomisli, uja Pero, u jednom selu kraj Zagreba ima zvono koje govori baš kao ovo u Potoku*” [12]. Жоден з них не зміг відповісти на запитання іншого, адже сфери їхніх життєвих інтересів не перетиналися, й немов були з різних світів. Мірко дорікнув Перові, що той навіть не розуміє дзвонів, які чує щодня, дядько ж у відповідь нагадав про незакінчену фармацевтичну освіту й зіронізував, чи він бува не поет, намагаючись повернути племінника до реалій життя. Кожен дивився на життя зі своєї перспективи. Певна парадоксальність полягає в тому, що хоч ім'ям “*Jelica*” названа кохана головного героя новели через візуалізацію значення імені героїні (ялинка), однак сам Мірко перш за все є тим “голчастим створінням”.

У новелі “Балкон” символом “старої” і “нової” любові героя є взуття жінок, з якими головний герой Євген мав стосунки. Воно є проявом зубожіння аристократії, що фатально відбилося на неможливості знайти своє місце в новій суспільній системі координат. Сприйняття цього символу постає, зокрема, в звуковому обрамленні. Старі, пожовтілі, перекривлені вліво туфельки Цветки вмить вбивають любов, немов його “*vrelog i rijanog, basiše u ledenu vodu*” [12]. Ліричного героя опановує нестримний іронічний сміх, перемагає його і наче б оголює правдиві почуття героя. Він дає Цветці зрозуміти, що сталося, чому він раптом вирішив піти, став враз холодним і чужим. Цю сцену доповнюють звуки жebraцької шарманки, яку персонаж відчуває, мов холодне залізо в своїх легенях. І він тікає від шарманки, від туфель, від щойно коханої і вже бридкої в його очах Цветки. Натомість ліричний герой благоговіє перед взуттям богині балкону: “*...cipelica sa visokim, tankim petama na kojima se tanke žene povijaju kao ritam ljubavnih melodija*” [12].

Епізод з'яви богині нагадує пасторальну ідилію з музичним супроводом. Євген каже їй, що він “*satir tvog posvećenog, drevnog luga, moja dobra vilo, ja sam posljednji tvoj satir, gola nimfo*” [12], звертаючи її увагу на спів птахів, шелест листя і гру сопілки-дводенцівки в устах грецького бога Пана. І, зрештою, починає поводитись як справжній сатир: “*Stadoh plesati, skakati, valjati se kao ždrijebe po prašini, kršiti prste od vesele nevolje i klicati, pjevati, te mi stari vrt odgovaraše tužnim jekama i lišće veselim ćerikanjem*” [12]. А в іншому епізоді зустрічі з богинею останнє сонячне світло “*Jo mi se i grči u orgijskom trzaju*” [12].

Порівняння з музикою має на меті наголосити гармонійність такої з'яви, тонкість підшви – вишуканість. Своєрідною спробою “повернути минуле” є сцена, коли Євген замовив в офіціанта Жана “*jedne postole, onake kao na slikama apostola ili knajrovaca*” [12]. На той момент у ньому ще жевріло бажання подарувати таке взуття Цветці, але офіціант, зрозуміло, не міг виконати цього прохання. Зачарований балконом, Євген відчуває спорідненість із зарослим садом, озером і зруйнованими скульптурами: “*Sprijeteljih se sa lišćem, zavolih cvijet kozje mlijeko, pobratih se sa zapuštenim jezerom, paučinastim kioscima, trulim, mahovinastim klupama i porušenim kipovima*” [12].

Подібний потяг до старовини мав і герой новели М. Яцкова “Ой, не ходи, Грицю”: Чижик вийшов у місто після полудня, оглянув стару ратушу з містичною різьбою, а потім пішов до руїн старого замку на горі за містом. Він любив вести розмову з німими свідками минулих часів, коли лежав на траві серед звалищ – перед ним синіли далекі ліси й долини: “Чую, що я на сім світі чужий, ніщо мене з ним не в’яже” [6: 97]. Згадка про Вагнера формує простір модерністичного інтертексту: “Дама гніздилася біля фортеп’яна, редактор en gala тримав ноти, чекав на перші акорди Вагнерового “Прощання Льогенгріна”, але робив при тому враження вдоволеного зі себе щасливця, то знов – як би йому перший раз в житті підсунув кваргль під ніс. Врешті почав співати. Його голос зовсім не виходив у свобідній та ясній героїчній силі, яка відтворила би слухачам важливу хвилю, – а губився в горлі і нагадував домашню копію інститутки з твору майстра” [6: 98]. Авторську іронію можна трактувати в ширшому сенсі, як намагання менш обдарованих митців подати власну інтерпретацію “героїчного”.

Розмаїття музичних символів новели “Камао” зумовлене тим, що головні герої твору – музиканти. Музика – це водночас і засіб висловлення глибоких почуттів. Наприклад, коли Альфред попросив Фанні заграти що-небудь, але тихо-тихо, без педалі, то “Ruke joj stadoše prebirati – po mojim živcima” [12]. Альфред сказав: “Hvala, hvala. Iz vaših prstiju pjevaju ljiljani, bijele pahuljice, visoke zlatne ptičice u jutarnjem zraku” [12]. Тож музика викликала в його уяві складний пейзажний малюнок.

В іншому епізоді в музичний простір влітається архітектурний елемент: “Ej, da je taj piano velik kao lađa kakve drevne katedrale, a da je na brijegu iza kakve izumrle varoši iz koje se diže prama meni dim žrtve posljednjeg stanovnika, pretposljednjeg čovjeka” [12], – сказав Каменський, немов сам собі, і враз зазвучали пристрасна рапсодія Ліста і натхненний “Карнавал” Шумана. Каменський впився поглядом у рукавицю на фортепіано і побачив, як відчайдушно схлипують пальці й неначе тонуть у темряві. Тиха мелодія повільно губиться у відчайдушних басах, немов погляд молодого моряка з хвиль на берег, до сільської церкви, де над Божими водами завмирає срібний голос дзвону церкви Божої.

Каменський висловлює своє захоплення тим, як грає його кохана на віолончелі: “Fanny, ti gudiš divno, divno!” [12], та водночас висловлює здивування, що жінка змогла так досконало опанувати інструмент, який традиційно вважався чоловічим. А. Г. Матош інтерпретує музику як форму зв’язку з мертвими, звуки інструменту нагадують йому музику нічних сфер, бо зорі традиційно нагадують людям душі близьких, що відійшли. Тому слова Альфреда до Фанні, що то не вона грала, а “to pjevaše jedan mrtvac, neki dragi pokojnik, moj zemljak i jedini prijatelj. Samo njega čuh, osim tebe, da je dobro izveo ovu Paganinijevu vratolomiju na violončelu” [12] автор розвиває у поліфонічну картину образів і звуків ночі – “Jesi li čula, Fanny, zvijezde kako pjevaju? Jesi li čula mjesec kako nujno tuguje? To je kao glas što odjekuje od nebeskog svoda. Tvrde uši toga ne čuju, tvrdi prsti ne mogu te pjesme podražavati na tvrdim crijevima i na tvrdu drvetu... Ništa se ne gubi i ništa ne postaje, i ova je noć puna boli i ljubavi koja je bila i koja će biti” [12].

Музика любові постає як порятунок від смерті (“I već osjećam na leđima ledenu šaku smrti, ali hvatam svoju harfu, tješim se tobom, lijepa gospođo” [12]), а традиційно жіночий інструмент (на відміну від віолончелі), втілений в образі арфи, здобуває у

цьому контексті ширшого узагальнення. Нові грані образу розкриває інша новела А. Г. Матоша – “Погасле світло”: “Izabrane suše koje dršću u sjajnoj pjesmi kao zlatne žice na zlatnoj stostrunoj liri, a skladna pjesma se penje spram blaženih proroka kao Abe-lov dim u mekano nebo” [12]. Якщо в А. Г. Матоша ліра зі золотими струнами радше є абстрактним образом і пов’язана з піснюю, то арфа з новели М. Яцкова “Архитвір” набуває конкретних рис жіночої постаті, де золоте волосся нагадує струни: “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 рисува-лися також лінії грецької арфи” [2: 124].

Як зауважила сучасний літературознавець Оксана Мельник, образу арфи у творчості Михайла Яцкова властиве “відчуття сецесійної краси, якою задекоровано тлінність, він більш візуалізований порівняно зі скрипкою й демонструє екзотизм та ін-тертекстуальність раннього модернізму. Пов’язаний із романтизмом, органічний для модерністської поетики, символ арфи діалогізує з текстами майбутніх літературних поколінь...” [3: 13]. Цей образ виринає, зокрема, у творах М. Яцкова “Adagio conso-lante”, “Звела з дороги”.

Натомість сюжетну канву новели М. Яцкова “Дитяча груди у скрипці” становить колективний танець у колі, соло під час якої виконує скрипка. Це дає підстави трактувати коломийку як український відповідник античних діонісійських оргій: “В хаті пиятика, співи і танець. Чупринаті голови, зіпрілі лица й широкі зрібні рука-ви... зіллялися зі співом і тупотом в одновелике колесо, воно крутилися, як у сні, а над тим дивом верховодила скрипка” [5: 185]. Автор розкрив складний емоційний конфлікт між дитиною, матір’ю і “колесом” танцю через складну метаморфозу: дитина плаче, але ніхто цього не чує, “бо його плач у скрипці” [5: 185]. Цей символ повторюється в іншій новелі митця, “Adagio consolante”, де скрипка втілює містичну сутність людської туги: “Пливуть тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди скрипки – се груди дитини...” [5: 143].

Музичні інструменти стають елементом наскрізно синкретичного інтер’єру в но-велі М. Яцкова “Дівчина з XVIII віку”: експозицію тут становлять старовинні будів-лі в дусі романтичних пейзажів Е. По – поряд з музичними інструментами – давні книги, портрети предків. Однак автор звернув увагу читача лише на одну з картин, на якій дівчина годує грудьми вужа: вона “вихилила з-поза завіси грізне лице з ви-разом: хто відкриє мою тайну, той загине”. Несподівано змінюються, мов театральні декорації, часові межі й сюжетні картини: одна з дівчат, що гуляли в цей час біля старовинної будівлі, вийняла з ластів’ячого гнізда двох пташенят, і коли одне з них випало з долоні – підняла його й поклала у рот псові: “По виразі личка за той час відкрив я, що дівчина з вужем на образі в долішній залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозила смертю, була для мене ясна, як на долоні” [5: 240].

Якщо портрети предків у М. Яцкова символізують таємницю і спадкоємність по-колінь, то “малярський пантеон” новели “Камао” А. Г. Матоша пов’язаний із то-гочасним мистецьким дискурсом. Альфред Каменський живе в Парижі в матеріаль-ній скруті, але щосуботи п’є шампанське в графині Браницької “kod koje se briljira u cipelama slikara Weissea, salonskom kaputu čeliste Tisseranda i košulji kipara Davidova koji mora dotle da leži u krevetu” [12], тобто творить збірний образ відомих митців.

Докладний опис салону (місця побачень Фанні та Альфреда) передбачає згадку про імена відомих художників, більшість серед яких – нідерландці й англійці: “izvršne kopije okoliša Ruysdaelovih, Turnerovih i Eastovih, Rembrandtova *Noćnog hoda*, Reynolds-ovih portraita.” [12]. Головного героя особливо зацікавив оригінальний портрет Вістлера: він упізнав у людині з портрету чоловіка Фанні, погляд якого викликав відчуття поранених колючками троянд ніг, і водночас асоціювався із читанням твору, в якому загублено сторінки з найцікавішим моментом. Поряд був портрет Фанні з усмішкою в манері Рубенса. Постаць була наполовину оголена, а на коліні червоною фарбою написано: “*Francisca de Krystkiewicz, amor meus aeternus. Johannes Forest pinx*” [12]. Цей маловартісний, на думку Альфреда, мистецький твір спровокував у його уяві сцену написання портрету, що видалася йому аморальною і цинічною.

Інші деталі інтер'єру – портрет і мармурове погруддя Людвіга II – формують алюзії до опери Р. Вагнера: подібно як король Людвіг, листуючись зі Софією Баварською, використовував як псевдоніми імена персонажів опери Вагнера “Лоенгрін” [14: 85], подібно й Фанні називала Альфреда Тангойзером – головним персонажем однойменної опери Вагнера. У згаданій новелі А. Г. Матоша папуга опиняється в епіцентрі конфлікту і мимоволі спричиняє загибель персонажів. Моторошність ситуації підкреслює звукова й зорова картина зграї ворон: “*graktanje gavganova*” і “*parigu koja... pakosno kriještaše*” [12].

У повісті “Горлиця” М. Яцкова птах теж мимоволі потрапляє в епіцентр руйни: та якщо в “Камао” люди стають випадковою жертвою птаха, то тут, навпаки, птах стає жертвою людей: “Далеко перед мною висувалася на овид великанська голова. Підіймалася гордо вгору, врешті станула на місці, як єгипетський сфінкс. Одно око мертво, повіка звисла, і той бік лица запався. Друге око кроваве, бистре, око горлиці той величини, що планета Венери. З шиї опадає впоперек грудей чорний зубчастий завій кручиною гірських окопів” [5: 561]. Письменник, за висловом Агнешки Матусьак, “показує війну як криваву божевільну “симфонію смерті”, де все придумано до знищення людей” [2: 13].

Іноді й мирні суспільні обставини створюють ситуацію, в якій людина не в змозі знайти свого місця. Головний герой новели “Різдвяна історія” Петро Смілянич у листі до коханої Маріци пише про те, що він змушений піти з життя. В основі сюжетної кульмінації – сцена Святвечора: Петро помирає від голоду в час, коли в сусідніх кімнатах звучать святкові колядки. “*Oprostite, dobri ljudi, ali nije lijepo da blagujete, dok ja pored vas umirem od gladi*” [12], – ці слова звучать як звинувачення на адресу лицемірного суспільства, що забуло заповідь любові до ближнього. Головний герой не хоче просити врятувати його від голоду, бо ця історія могла б потрапити в газетні публікації з заголовками на кшталт “*Spašen od gladi*” або ж “*Umro od gladi*”, адже німецькі журналісти не оминули б нагоди написати про “*izgladnjelom Slovjenu*”, “*prosjackom Slovaku*”, що образило б національну гідність героя.

У листі є численні еkleктичні згадки про літературу, музику та малярство: Петро розповідає, як його знайома грала твори Шопена, згадує про Бетховена й Рембранта, а також про те, як він читав Шеллі та Платона, про те, що хоче померти, як найрозумніший грек – Діоген. Серед цього потоку свідомості виринає спогад про копію картини Ботічеллі, на якій його вразила різюча схожість зображення Сімонетти з

Маріцою. Він радить коханій зібрати останні кошти, поїхати в Париж і запропонувати себе як модель для відомих художників і скульпторів. Бо, залившись сиротою після смерті матері, вона приречена на долю коханки якогось візника чи слуги. Петро також радить їй стати скульптурою в душі, тобто не закохуватися, зневажати людей до глибини душі й бути милостивою тільки до найбагатших і найвідразливіших. Пристрасть мала б стати їй настільки огидною, як робота поганому ремісникові, – тільки так вона зможе залишитися чистою душею, бо справжній житель великого міста цінує лише нездоланне. М. Яцків, порівнюючи головного персонажа новели “Вечорниці Романа Ничаснка” з Антиноєм, скульптури та картини якого часто зображали у вигляді Діоніса, теж наголошував його внутрішню холодність. Романа вважали своєрідним “божеством” вечорниць: оглянувшись навколо, він ставав білий як мармур, лице його покривалося камінним спокоєм, що можна трактувати як алюзію до міфу про Пігмаліона.

Петро Смілянич веде щоденник свого бульдога Флока й навіть має думку видати його після смерті улюбленця “kao monumentum aere perennius”. У ньому йдеться про любовні походеньки Флока, про ставлення собаки до господаря (“on moja dvorska budala, pa još besplatna” [12]). Щоденник від імені собаки – це, ймовірно, спроба писати власний щоденник, але більш об’єктивно й відсторонено. Пристрасть головного героя до музики згадується і в цьому щоденнику: “...Oj Münchene, ognjem izgorio! Radovah se već svom – iako ne vjernom – portaitu, a moj budalasti gazda postao meloman i piše note – ponotio se, da bog da!” [12]. Більше того, музика у творі обрамляє емоційний стан героя: якщо сцену вмирання від голоду супроводжують звуки нудної мелодії, яка заповонила свідомість та стукіт годинника, то несподіваний приїзд в різдвяну ніч матері й коханої – “Zaslavi drugo i treće, zapjeva noćni vazduh, u miroposnim se zvucima kao da rastopiše i splinuše uzdasi utješениh srdaca” [12]. Після цієї сцени порятунку Петро онімів назавжди.

Твори “Вожічне пріче” і “Ugasnulo svjetlo” поєднують біблійні мотиви, однак художнє вирішення їх тут цілком різне. Диво різдвяної ночі рятує життя головного героя, але музика його життя змовкає назавжди від пережитого, натомість погасле світло життя героя однойменної новели творить семантичну опозицію до сюжету притчі про Лазаря, який, навпаки, іде від смерті до воскресіння. Розпочинає новелу “Погасле світло” сцена концерту, де “kontesa T... sa neizdanim pjesmama Auguste Holmes. Tako stajaše kraj glasovira da svaki mogaše vidjeti e nije plaćena pjevačica. Iza nje sviraše d'Albert, na prolazu za London” [12]. Після концерту один із відвідувачів, граф Андрій з темно-синім рукописом у руці, виголосив дивну оповідь про Лазаря з дуже відмінною від канонічної християнської інтерпретацією. На думку оповідачеві, у ньому було щось мефістофелівське, що мало містичний, навіть гіпнотичний, вплив на аудиторію, і тому, мабуть, нагадував оповідачу демонічні образи з текстів Генріха Гайне чи полотна Фелісьєна Ропса. Щоб позбутися цього впливу, головний герой покинув товариство і вийшов у передпокій, де замість притчі про Лазаря слухав шум магнолії та листя дерев, що долинали з вулиці. Ці звуки здалися йому найкращою музикою: рослини немов хотіли почати бесіду, але шепіт вмирав на їхніх вустах.

Його свідомість супроводжує ритм гарної сумної, хоч і безмістовної, пісні. Але на цей ритм накладається розповідь графа Андрія Матильді про його любов до неї. Мистецькі образи тут перемежовані музичними: “Ironijsku, melanholijsku, nemoćnu, čistu

i potajnu ljubav svoju zavih u mrak, u crno, u tišinu, u gluhu pjesmu, u pjesmu bez melodije i bez glasa, u vidljiv i mračan ponoćni akord” [12]. Картина цієї любові, вписана в пейзаж приватного мистецького простору, який нагадує любовний скульптурний пантеон, не має інших кольорів, окрім чорного, а світло, що падає на її статую, – “...tek sutonsko, sumračno svjetlo iz crnog vječnog kandila...” [12]. На скульптуру коханої неначе дивилася “crna sfinga” твердим поглядом доли очима з чорного коралу. Причиною того, що граф Андрій сприймав світ крізь призму темних тонів – у його невиліковній хворобі. Кольористичним контрастом постає картина реакції публіки на промову таємничого незнайомця про Лазаря: бліді обличчя гостей салону, їх охололі серця і величезне ампірне дзеркало, в якому помічає власну блідість оповідач, формує своєрідну холодну-білу картину в стилі ампір. Розв’язка цієї сюжетної лінії трагічна – граф Андрій вмирає прямо посеред публіки, а цей факт констатує якийсь “салонський абат” як наслідок, що “stigla ga božja pedepsa kao Nabukodonosora” [12]. Все ж таке твердження дискусійне в аспекті причинно-наслідкового зв’язку: чи смерть настала унаслідок Божої кари за згадану проповідь, чи ж слова про Лазаря були наслідком хвороби.

Літературний дискурс твору охоплює дискусію про німецьку літературу, що виникла між оповідачем і дамами, які рятували його від “невичерпної вченості” гостей салону, що змушували мовчати “kao knjiga sa sedam rečata” [12]. І коли одна зі співрозмовниць зауважує, що він схожий на німецького вченого, то чує у відповідь: “Vi nas, pjevačke profesore, jamačno sudite kao *Fliegende Blätter*” [12]. Йдеться про популярний у той час ілюстрований гумористичний тижневик, який виходив у Мюнхені у 1845–1928 рр. У цьому контексті жарт героя про те, що він не оженився, бо жінку в його батьківщині знайти важче, аніж рукопис Архілоха, апелює до специфіки як суспільного, так і національного просторів.

Розмитість часового простору характерна для новели А. Г. Матоша “Квітка на роздоріжжі”. Героєм твору є Солус – нещасливий подорожній, який вже навіть давно загубив лік дням. Він зупинився на Півдні Франції, де квіти співають, озеро “šumi srebrnu himnu”, а небо “šušti zastavom od modre svile” [12]. Одного дня його розбудив дотик тонких м’яких пальців, що блукали по його обличчю “kao da modeluju”. Він назвав дівчину-незнайомку самаритянкою, бо її дотик нагадав йому материні руки, а обриси – персонажів з полотен художників Жана Батиста Грьоза чи Антона ван Дейка. Сцена пробудження зображає аполоністичний образ дівчини та пасторальні мотиви. Спочатку квіти співають “mirisom tratinčica i ivanjskog cvijeća šaren pasturale” [12]. А в подальшому розвитку дії помітне втілення амбівалентності діонісійського й аполоністичного начал через переплетіння реального й уявного: “Iz dubine grmlja, gajeva i gore skaču razigrane djevojke, šibajući uzduh znojnom, bahantskom kosom. Kao nabujala bujica struje u bučnoj, krvavoj orgijskoj pjenu niz glasnu goru i kotlinu, a u njoj graja, bleka stoke, duduk gajda kroz pastirski dim, kroz satirsko, vinsko jecanje od požude, kroz Jareće drhtavo, požudno blejanje” [12].

Ще не помітивши, що прекрасна незнайомка сліпа, герой себе запитує: “Je li to koji slijepi prerušeni mramor iz talijanskih trijemova? Dođe li duša kakog sjetnog noturna da me očara na sramotu ironijskog dana? Sa kojeg gotskog prozora, sa koje duge siđe ta djevičanska bajka sklopljenih očiju? Koje vilinsko vreteno mi prede po bijelom danu ovu opojnu sliku tkanjem od snova i od sjetne čežnje? Je li to oživio akord Beethovenovog

uzdaha nad arpeggiom Mondschein-Sonate?” [12]. Солус, взявши її за руку й відвівши з роздоріжжя в менш помітне місце, був здивований, що дівчина говорила і сміялась по-іншому, аніж усі ті дівчата, яких він знав – немов дитина, яка щойно прокинулася. Вона теж звернула увагу на тембр і манеру його голосу. Подальша розмова з'ясувала причину несподіваної зустрічі: чоловік розповів про мету своїх мандрів, а дівчина – сумну історію ув'язнення у стінах власного дому, з якого вперше наважилася втекти. Вона просить забрати її з собою у мандри, Солус їй відмовляє і, зрештою, батько зі слугами забирають сліпу красуню назад, хоч вона і пручається безпомічно, мов птаха. Сповнити її бажання означало б приректи дівчину на загибель, тож головний герой залишається на самоті та знову рушає в дорогу в супроводі вільної туманної віли – сліпої та водночас прекрасної Авантюри.

Цілком протилежне сюжетне рішення пропонує А. Г. Матош в новелі “Буря в тиші”: головний герой граф Орлович був закоханий у п'ятнадцятирічну циганку, яка “Віјаše на sajmu, hraneći pjesmom i igrom slijepa oca, ostarjelu majku i troje braće Cigančadi, nejačadi”, але заради коханого все це покидає. Вона надихає на спів і самого графа: “Obodem konja i krenem bijelom dvoru, rjevajući...” [12]. Про історію з циганкою він розповідає акторці Ніно, хоча ця розповідь радше є намаганням справити враження неймовірною розповіддю, аніж реальною історією з життя. Цю думку підтверджує контрверсійний епіграф, поданий французькою мовою: “Одного дня відома актриса розповіла мені про шаленства свого першого коханця. То сміючись, то мріючи вона мені сказала такі дивовижні слова: “Ох, це були гарні часи, я була такою нещасливою” [12]. У новелі немає чіткої фабули, в розмові з Ніно граф “Privori oči, smješkajući se regbi satirskim posmihehom”, вона ж у відповідь “stane na sebe samu ljutiti te je tako lako zaplaši sfingoviti dragan svojom ludom gričom, šarenim mjehugom svoje bajke koji kao da se digao iz kužne močvare” [12]. Зауважена Ніно деталь, що її приятель “sfingoviti”, наводить на думку про глибоку таємницю, яку криють у собі і згадана історія, і сама постать графа. Той факт, що посмішка Орловича “сатириська”, з'ясовує причини “дикості” поведінки героя, справжності його історії, адже сатир нерозривно пов'язаний з діонісійським началом.

У новелі М. Яцкова “Diva” сатир стає одним із головних персонажів, що, як і його міфічний прототип, тягнеться до прекрасної німфи, яка постає в образі співачки Лаври. Ім'я головної героїні символічне й може слугувати втіленням ідеї мистецтва. “Залицяння” має виразний сатиричний характер: головний герой називає Лавру весталкою на жертovníку сцени та стверджує, що доля драматичних акторів сумна, а слава їх швидко відходить у небуття разом із актором. Лавра відповідає модерністському образу митця-генія, ніцшеанського *Übermenscha*, який перебуває “поза добром і злом”, височіє над оточенням, а відтак неначе арґіогі приречений на незрозуміння загалом, і сатиром зокрема. Звідти – другий ключовий модерністський образ митця-жертви, що віддає себе заради наступних поколінь на вівтар мистецтва.

Містичний простір мандрів розкриває новела “Самотня ніч” – у ній ідеться про мандрівку містом без живих людей: “...stojnim gradom strmih gotskih krovova i oštarih kućnih sljemena, lutati uzanim i krivudastim uličicama punim zakutaka, kamenitih trijema i kirova Gospođe Marije pod kojima snivahu pogašena kandila u svježem cvijeću” [12]. Акцентовані скульптурні й архітектурні елементи доповнюють образи мертвих монахів, що стоять на сходах до церкви, мов ноти у старому молитовнику.

Музика є ключем у високопоетичному порівнянні: коли заходить сонце, а лісисті гори тонуть у смарагдовому сні, то завмирають звуки далекої музики, а потік ріки шумить, мов шовк якоїсь княгині, нанизує навколо весла ритми якоїсь солодкої перламутрової пісеньки. А з якогось шпихліра долинають еkleктичні звуки. З реалій життя “*dopire smijeh, ječe gajde, jesaју dvogrlе*” [12], і їм на противагу “*cvilil violina*”, яка немов загубилась у цій гучній веселій компанії.

Новелу “Миша” відкриває цитата з поезії Гьоте “*Dem Absolutisten*”, перший рядок якої – “*Wir streben nach dem Absoluten*” (ми прагнемо абсолюту) – стає ключем до розуміння твору. Водночас у в дієслові *streben* є сема смерті, як і в хорватському варіанті дієслова *ginuti za*. А в останній строфі епіграфа йдеться про абсолютну потребу абсолютної любові. Сюжет новели побудований на розповіді про взаємини між Михайлом і Любою, а епістолярна форма викладу дає змогу виокремити духовний світ кожного з персонажів, розкрити коло їхніх мистецьких зацікавлень. Власне тогочасне літературно-мистецьке життя – основна тема, яку вони обговорювали. Сутність Михайла розкриває його реакція на вагітність ще недавно коханої Люби: він надсилає їй жорстокий лист із вимогою позбутися ненародженої дитини, вона ж у листі-відповіді застерігає, що вчинить самогубство. Незважаючи на гостроту ситуації, Люба водночас пише про своє враження від книг, якими вони обмінювалися, так, ніби забула, що від його відповіді залежить її доля. Розповідь про мистецькі реалії того часу (“*U salonu svira Jelka divnu Schumannovu Kreislerianu*” [12]) перемежована з розповіддю про враження від старовинної готичної церкви поряд із цвинтарем, із роздумами про те, чому прочитані вірші не дають відповіді на питання і відчуття, що хвилюють душу. Цитуючи ті рядки, які колись писав їй коханий, вона не може повірити в його немилосердність. Михайло, натомість, прочитавши її листа, не відчуває емпатії, а мріє про ідеальних жінок і неймовірні історії кохання, іронізуючи у відповідь, що вона нагадує “Клару Міліч” з повісті Івана Тургенева.

Обговорення актуальних літературних тенденцій, зокрема хорватських, характерне майже для кожного листа: Михайло згадує імена Я. Лесковара, А. Шеноа, К. Джалського: “*Kako mi ni najmanje ne laska da budem krobotski ili racki pisac, radim nešto na njemačkome. Što ću? U šokačkoj me ne bi smjeli da pečataју, a među Rkaćima razumio bi me samo Ljubomir Nedić i možda još dvojica, trojica*”. Водночас про літературні спроби Люби відгукується стримано, навіть іронічно. Не менш іронічно автор коментує його відхід і залишений літературний спадок: “*Iza pokojnika ostade zanimljiv dnevnik i nacrt dramskog spjeva na njemačkome*”, що й не дивно адже за життя він нагадував “*ponajelegantnijeg glumca ili slikara*” [12].

Головний герой новели “Помста дзеркала” – типовий представник модерної інтелігенції, який уважав красу і мистецтво настільки виправданими, наскільки вони служать прогресу, тобто уніфікації всіх людей. Письменники й митці, на його думку, люди зіпсовані й жадібні до грошей. Особливо нетерпимим він був до тих, що висловлювали сумнів у його ідеях, і навіть здобув багато прихильників серед “ідеальної” молоді, побивши одного з супротивників. Тут очевидною є іронія щодо тогочасного суспільства, його ідеалів і моральних принципів.

Схожі думки висловив адвокат Ходак з новели М. Яцкова “Ой, не ходи, Грицю”: дискутуючи з Дмитром Чижиком, який з гімназійних років мріяв про сцену, він узагальнив, що в театрі лише пияки й картьярі, там панує циганський стиль життя: “До

театру вступають лише люди змарновані, легкодушні і недоварені дячки. Ви – освічений чоловік, перед вами відкривається світ, і я зовсім не розумію, що може тягнути вас до театру?” [6: 91]. Натомість в уяві Чижика світло театру “зіллялося в ярку повінь, мережану рожевими личками, ясними строями, розхвильовану гураганом оплесків та окликів “Славно!”. Тож виразним світоглядним та естетичним дисонансом звучить висновок адвоката про марність поетичних спроб Дмитра й поезії загалом: “Се нічого не варто! Хліба не дасть! Що то з тими поетами, що вони лише фантазією живуть, а не беруть життя поважно і не тримаються логіки!” [6: 91].

По дорозі на чергову сільську виставу Чижик та інші актори стали свідками іншого театрального дійства – народного обряду весілля. Ця сцена засвідчує не тільки синкретичне начало народного мистецтва, а й глибокий психологізм його зображення українським письменником: “Вулицею ішов весільний гурт. Один чоловік танцював попереду музиків і співав, як би в глибокій воді топився і кликав порятунку, другий скрутився, крикнув два слова, а на третім урвав в половині, як би його гади накусала, хтось розмахував кулаками. Отак кожен виривався з суєти і хотів докзати чогось небувалого, великого – кожен виривався від смерти. “Отсе й наше таке”, – думав Чижик про театр” [6: 94]. Тут помітна алюзія до вислову Ф. Ніцше про унікальну здатність мистецтва рятувати від нігілізму: кожен митець, що “хотів докзати чогось небувалого” рятувався в такий спосіб від смерті у глибшому сенсі – він рятувався від небуття і непізнаності серед натовпу.

Карнавальні-театральні елементи як різновид синкретичного діонісійського дійства виділяє у новелі М. Яцкова “Поганство юрби” дослідниця А. Матусяк. Письменник, на її думку, вибудовує гротескную картину, в якій карнавальна деформація світу полягає у відмові від людської подобі – це уподібнені до ляльок діти, чоловіки у військових мундирах, волоцюги в костюмах комедіантів, неприродно напудрені обличчя, “які створюють враження мертвих масок, що символізують жах, фальш і звинувачення людського світу, а й у підваженні основоположних норм проживання щоденного життя, що досягається поєднанням розпусти й безсоромних веселощів із трагізмом. Сцена запалу танцювального збудження, яке оглуплює і по суті обезвольнює... є найпромовистішим прикладом такого дисонансу між звичним світопорядком та хаосом, що викликає відчуття абсурдності, здивування чи враження і болю від подій, що відбуваються” [2: 41].

Цей образ античної культури опосередковано фігурує і в повісті “Танець тіней” М. Яцкова. Проте діоністична драма відтворює не загальні веселощі, свято, а зображає постаті сумних людей з їх трагічними долями, що немов хаотично “танцюють” у банку “Дніпро”. Поняття танцю тут не реалістичне, а умовне, що нагадує ідеї Ф. Ніцше про реінтерпретацію ролі хору в грецькій драмі, коли “людина втягується в танець хору в несамовитому вираженні колективної ідентичності” [10: 44], що порушувало ідею класичної гармонії, що домінувала у німецькому вченні XIX ст. Ф. Ніцше, як і С. Малларме, “був одним з основних джерел натхнення для визначення відношення між літературою і танцем в модерний період” [10: 44].

Отже, і А. Г. Матош, і М. Яцків уважали, що в літературному творі для вираження “поетичної концепції” повинен бути як музичний, так і малярський елемент. У текстах ці компоненти часто стають одним цілим: звук доповнює картину, створюючи об’ємний образ. Водночас музичний елемент має широкий діапазон втілення – від конкретних

образів музикантів до музики природи та душі. Персонажами аналізованих творів обох авторів переважно є митці, люди з божемного середовища, чи ж ті, які прагнуть туди потрапити. Хорватський та український письменники, звертаючись до міфу про пігмаліона, пропонують його “обернутий” варіант, коли людина стає мистецьким твором. Концепт синкретизму увиразнюють сцени концертів у салонах і народних святкуваннях, де органічно поєднуються усі види мистецтва. Творчість А. Г. Матоша та М. Яцкова засвідчує наявність міжкультурного діалогу, розвиток хорватської та української національних літератур у контексті тогочасних загальноєвропейських тенденцій.

Список використаної літератури

1. *Ільницький М.* “Поетична концепція з музичним і малярським тлом”: творчість Михайла Яцкова / М. Ільницький // Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. – Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – Кн. 3. – С. 111–256.
2. *Матусяк А.* Химерний Яцків : модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова / А. Матусяк. – Wrocław ; Львів : ЛА “Піраміда”, 2010. – 224 с. – (серія “Приватна колекція”).
3. *Мельник О.* Символізм як випробування меж. Між казкою і смертю / О. Мельник // Яцків М. “Чорні крила” та інші твори / упоряд. і літ. редакція Василя Габора. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2016. – С. 7–17. – (серія “Приватна колекція”).
4. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – Київ : Либідь, 1999. – 447 с.
5. *Яцків М.* Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / М. Яцків ; упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – Київ : Дніпро, 1989. – С. 261.
6. *Яцків М.* Чорні крила та інші твори / М. Яцків ; упоряд. та літ. ред. Василя Габора. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2016. – 192 с.
7. *Dorkin M.* Antun Gustav Matoš / Mladen Dorkin. – Zadar : Ogranak Matice hrvatske, 2016. – 167 s., ilustr.
8. *Ivelić N.* Matoš i cello : zapis / Nada Ivelić // Telegram. – Zagreb. – 1964. – Br. 232. – S. 10.
9. *Jelčić D.* Matoš / Dubravka Jelčić. – Zagreb : Globus, 1984. – 440 s.
10. *Jones S.* Literature, Modernism, and Dance / Susan Jones. – Oxford : University Press, 2013. – 360 p.
11. *Majetić M.* Matoš i antika / M. Majetić // Živa Antika = Жива Антика = Antique Vivante. – Skopje, 1962. – Sv. 1. – S. 197–204.
12. *Matoš A. G.* // Klasici hrvatske književnosti. Epika, romani, novele. Hrvatska književnost na CD-ROMu. Bulaja naklada.
13. *Matoš A.-G.* Odabrani eseji i putopisi / Antun Gustav Matoš [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.scribd.com/document/374862511/Antun-Gustav-Matos-odabraniesejiiputopisi-pdf> Дата звернення : 06.05.2018
14. *McIntosh C.* The Swan King : Ludwing II of Bavaria / Christopher McIntosh. – New York : Tauris Parke Paperbacks an imprint of I.B. Tauris & Co Ltd, 2003. – 218 p.
15. *Oraić Tolić D.* Čitanja Matoša / Dubravka Oraić Tolić. – Zagreb : Naklada Ljevak d.o.o., 2013. – 396 s.
16. *Posavac Z.* Art-izam AGM-a, ili o tome Kako je Antun Gustav Matoš shvaćao i tumačio umjetnost // Posavac Z. Novija Hrvatska estetika : studije i eseji / Zlatko Posavac. – Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1991. – S. 263–279.

References

1. *Ільницький М.* “Поетична концепція з музичним і малярським тлом”: творчість Михайла Яцкова / Микола Ільницький // Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. – Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – Кн. 3. – С. 111–256.

2. *Matusiak A.* Hymernyy Yackiv: modernistskyi dyskurs u prozi Myhajla Yackova / Agnieszka Matusiak. – Vroclav ; L'viv : LA "Piramida", 2010. – 224 s. – (seriya "Pryvatna kolekciya").
3. *Mel'nyk O.* Symvolizm yak vyprovuvannia mezh. Mizh kazkoyu i smert'u / Oksana Mel'nyk // Yackiv M. "Chorni kryla" ta inshi tvory / uporiad. i lit. redakciya Vasyl'a Gabora. – L'viv : LA "Piramida", 2016. – С. 7–17. – (seriya "Pryvatna kolekciya").
4. *Pavlychko S.* Dyskurs modernizmu v ukrayinskiy literaturi / Solomiya Pavlychko. – Kyiv : Lybid', 1999. – 447 s.
5. *Yackiv M.* Muza na chornomu koni: Opovidann'a i novely. Povisti. Spohady i statti / M. Yackiv ; uporiad., avtor peredm. ta prymit. M. Il'nytskyi. – Kyiv : Dnipro, 1989. – S. 261.
6. *Yackiv M.* "Chorni kryla" ta inshi tvory / M. Yackiv ; uporiad. i lit. redakciya Vasyl'a Gabora. – L'viv : LA "Piramida", 2016. – 192 s.

*Стаття: надійшла до редакції 30.07.2018
прийнята до друку 20.08.2018*

EMBODIMENT OF SYNCRETISM CONCEPT IN LITERARY TEXTS OF ANTUN GUSTAV MATOŠ AND MYKHAILO YATSKIV

Anna Komarytsia

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Slavic philology named after Ilarion Svientsitskyi,
1/324, Universytetska str., Lviv, Ukraine, 79001,
tel.: (0 322) 239 47 70, e-mail: an_komar@ukr.net*

In the article is made a comparative analysis of the variances of the concept of syncretism in the works of the Croatian writer Antun Gustav Matoš and the Ukrainian Mykhailo Yatskiv. By analysis were traced folklore and ancient sources of art syncretism and their transformations in the literary texts of both modernist writers. Friedrich Nietzsche's work "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music," is based on the musical-synthetic theory, which is about the idea of combining the Dionysian and Apollonian elements. This theory became one of the most popular in European aesthetics in the late 19th and early 20th centuries. and became the basic foundations for the aesthetics of modernism. The inherent feature of modernism is losing borders between different types of art. A. G. Matoš and M. Yatskiv were convinced that in the literary work for the expression of a "poetic concept" there should be both a musical and a painting component. In the texts this components often complement each other. For example, the music and the other sounds complements picture, creating a volumetric image. At the same time, the musical and other art elements have a wide range of meaning incarnations. At the same time, in all of literary texts we can find high appreciation of all of art. Especially, when we meet ironically described characters, who don't understand the real value of art. Croatian and Ukrainian writers often use the theme of Pygmalion myth, offering its "inverted" version when a person becomes a piece of art. The concept of syncretism is represented mostly by scenes of concerts in salons or folk celebrations, in which all types of art are organically combined. This concerts and celebrations are full of carnival-theatrical elements, so that they can be interpreted as a kind of syncretic Dionysian action. The synthesis of arts is an important feature of German, Croatian and Ukrainian writers. The modern literary works of A.G. Matoš and M. Yatskiv testify the existence of intercultural dialogue, the development of Croatian and Ukrainian national literatures in the context of European trends of that time.

Key words: Antun Gustav Matoš, Mykhailo Yatskiv, Friedrich Nietzsche, modernism, syncretism.