

УДК 7. 071.1:141.338

*Вежбовська Ліліана Романівна,
кандидат мистецтвознавства
Київського національного університету культури і мистецтв*

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО СИНКРЕТИЗМУ ЮХИМА МИХАЙЛОВА

У статті досліджується проблематика творчості художника-символіста Юхима Михайліва. Його мистецтво, побудоване за законами музики, найчастіше тлумачать образно й метафорично. Тоді як сам художник неодноразово вказував на синтез у своєму мистецтві як щось цілком конкретне. Тому завдання даної статті – через дослідження художніх засобів виявити особливості мистецького синкретизму Юхима Михайліва.

Ключові слова: Михайлів, Чюрльоніс, синтез мистецтв, синкретизм, «омузикалений живопис», синестезія, живописний мотив, живописний динамізм, антропософія.

В статье исследуется проблема творчества украинского художника-символиста Ю.Михайлова. Его искусство, построенное на музыкальных принципах, чаще всего интерпретируют образно и метафорически. В то время, как сам художник неоднократно акцентировал именно синтез в своём искусстве как нечто конкретное. Поэтому задание нашей статьи – через исследование художественных средств найти особенности творческого синкретизма Ю. Михайлова.

Ключевые слова: Михайлов, Чюрльонис, синтез искусств, синкретизм, синестезия, «омузыкаленное искусство», синестезия, живописный мотив, живописный динамизм, антропософия.

The article investigates problematics of the symbolist artist Yefim Mikhailov. His art, which is constructed according to the laws of music, is often explained in the figurative and metaphorical way. While the artist himself has repeatedly pointed out that the synthesis in his art is something quite concrete. Therefore, the task of this article is to identify the particular artistic syncretism of Yefim Mikhailov by studying artistic techniques.

Key words: Mychayliv, Ciurlionis, synthesis of arts, syncretism, musical painting, synesthesia, painting motive, painterly dynamism, anthroposophy.

«Омузикалений живопис» Юхима Михайліва на сьогодні вважається аксіомою. Але проблема творчості художника в сучасному мистецтвознавстві детально не розглядалася; не було розв'язано питань, що стосуються самої суті тих творчих завдань, які ставив перед собою митець. І саме тому у вітчизняному мистецтвознавстві Юхим Михайлів досі не здобув того визнання, яке по праву йому належить. Тому тема нашого дослідження є актуальною.

Проблема полягає також у тому, що існує певна традиція до творів «символістів» застосовувати передусім сюжетний аналіз, розглядати тлумачення образів у його творі.

Проте такий підхід часто приглушує знайдені художником засоби, уніфікує його творчість і в такий спосіб обмежує подальший розвиток напрямку. Існує також проблема сприйняття «синестезії»: за образ часто сприймається те, що художник взяв за одиницю мови живопису. Наше завдання – через узгодження категорій форми і змісту показати, що вищий синкретизм проявляється через поєднання таких живописних одиниць.

Найкращі спроби проаналізувати музичну природу мистецтва Юхима Михайліва належать його сучасникам – мистецтвознавцям і критикам, які за свої погляди посвідчили життям (як Є. Кузьмін) чи психологічним знищенням (як Г. Майфет). Сучасне ж мистецтвознавство більше зосередилося на символізмі художника, що, безумовно, є значущою його особливістю, але без проникнення в суть музикальності його живопису залишається у площині порівнянь і алегорій.

Звернемо увагу на те, що синтез мистецтв був важливою складовою модернізму і одним із напрямків творчих пошуків. У музиці поєднання з кольором і світлом шукав О. Скрябін, у живописі з музичним звуком – В. Кандинський. У цьому сенсі німецький мислитель тих же «модерних» років О. Шпенглер дійшов цікавих аналогій щодо умовності поділу мистецтв. Він вважав, що незалежно від виду, мистецькі твори між собою споріднені саме в контексті свого історичного часу. Він не міг знайти межі живопису, оскільки для нього мистецтво Рафаеля – це більше пластика, а мистецтво Ватто – уже музика [16, 300].

Потреба синтезу мистецтв виникає ще в композитора Р. Вагнера і саме з ним пов'язують актуалізацію цього питання в мистецтві. Цікаво також те, що ідеї синтезу виникали саме тоді, коли митці відчували потребу висловитися сучасно про духовні речі. Тоді вони неминуче приходили до ідеї синкретизму, у якому в нероздільній єдності перебувають не лише різні види мистецтв, але й релігія і знання.

До подібних ідей дійшов і Юхим Михайлів і, на нашу думку, важливо окреслити кілька подій у його житті, які вплинули на його мистецтво. Перша причина творити «омузикалений» живопис – музична природа самого художника. Юхим Михайлів не писав музику і не грав на скрипці як Чюрльоніс, але добре володів мистецтвом поліфонії: він чудово співав, його запрошували керувати хором і почувався він майстром справи. Не випадкова і його участь у Музичному товаристві ім. Леонтовича, яке тривалий час очолював. Як писав Є. Кузьмін, «той факт, що Ю. С. Михайлів, який ледве вміє взяти на роялі правильно акорд, опинився на чолі музичного товариства, дуже характерний. Він виявляє одну з найістотніших рис його творчості – музичність. Як не треба неодмінно самому вміти малювати, щоб бути художником, художником сприймання, так нема потреби неодмінно бути музикою в загальновизнанім значенні слова, щоб глибоко почувати саму музичну стихію, її мову, її ритми» [7, 49]. Окрім того, художник був наділений особливими здібностями, які в психології називаються «синестезією»: це одночасне сприйняття органами зору і слуху й інакше також називається «музичним баченням» або «кольоровим слухом».

Друга причина «омузикалення» живопису – це враження від посмертної виставки Чюрльоніса у 1916 р. На думку Г. Майфета, вона мала історичне значення у його творчості і сприяла «оформленню тих шукань в галузі «музичного символізму», з якими художник мусів ховатися, коли був у школі» (мається на увазі час навчання в Москві)

[10, 34]. Великий литовець допоміг Ю. Михайліву розв'язати багато питань, які художник ставив перед собою. Але головне – Михайлів почерпнув у нього ту легкість і можливість втрати щільності речей, що дозволило йому створити найкращі свої твори.

Учень Ю. Михайліва М. Дмитренко згадував про те, як розповідаючи учням про Чюрльоніса, Ю. Михайлів пояснював, що природа в його картинах промовляє «музично»: «Ви чуєте її звучання, як твір музичний. Проблеми музики ті самі, що й у малярстві. Мелодія срібна, чи золотиста осінь. Глибокі тіні, як низькі голоси» [18, 69].

І причина третя полягала в оточенні і тих особливих мистецьких пошуках, якими переймалися митці-модерністи. Належність Михайліва до «Нарбутової доби» прояснює це питання: «Ці шукання синтези мистецтв на ґрунті синкретичної природи мистецтва взагалі, що стосується до різних періодів творчості Михайлова, були закладені в основах його особистої творчої індивідуальності. Але підтримані вони були безумовно мистецьким оточенням Михайлова» [13, 57]. Ідеться про загадкове «коло Нарбута», про яке найкращі спогади залишив сам Михайлів. У 1980-х роках мистецтвознавець Неллі Корнієнко опублікувала дивом уцілілі в архівах документи художника. Це були спогади про Георгія Нарбута, у яких ішлося, зокрема, про особливий колектив – «мистецьку родину», яка мала б об'єднати людей різних галузей мистецтва, принципово погоджених між собою. Їх мало бути 9, тому й назва товариства відповідала загадковому «планетарному» числу: «Дев'ять». Окрім Нарбута та Михайліва до складу товариства увійшли молоді поети Павло Тичина та Михайль Семенко, режисер Лесь Курбас, композитор Пилип Козицький та мистецтвознавець Олесь Чайківський (ще два місця були вакантні). «Сходини» гуртка відбувалися по черзі на квартирі то у Михайліва, то у Нарбута протягом 1919 р. Під час денікінської окупації київські митці прагнули протиставити страху і немічності саме силу духу, яка найбільшою мірою відкриває себе в культурі й мистецтві.

З цих спогадів знаємо, що синтез мистецтв був однією із тем зацікавлення митців. Під впливом гуртка троє членів виконали по одному завданню: П. Козицький написав музичні портрети членів у формі окремих прелюдів, Михайль Семенко – поетичні портрети, а Юхим Михайлів написав свою пастельну роботу «Музика зір»: «Я виконав синтезуючу річ, “Музику зір”, пастелею, збудовану на принципах музики, до речі улюблену річ Нарбута» [14, 55].

У цьому об'єднанні, як відомо зі свідчень матері Леся Курбаса, вивчались і Штайнерівські теорії [6, 251–331]. І, власне, тут – важливий момент, який має безпосереднє відношення й до «синтезу мистецтв».

Рудольф Штайнер – австрійсько-німецький філософ-містик, митець і засновник антропософії – був цікавий митцям особливим підходом до «художнього». Він говорив про потребу слідувати тому, що в сучасності має бути «викликано з глибин людства: зближення науки, мистецтва й релігії» [16, 100]. Така думка вже сама по собі неминуче нашттовувала на шлях «синтезу мистецтв».

Особливої ваги Штайнер надавав музичному мистецтву. Він говорив, що нині відбувається певне перетворення музичних потреб і людина прагне глибше проникати в тон: «Якщо буде знайдений шлях у глибини тону, його можна буде розділити у найрізноманітніший спосіб, поєднуючи з сусідніми тонами. Таким чином може виникнути

рухливе музичне життя [16, 57]». Окрім того, Штайнер пов'язував уявлення з мелодією, почуття – з гармонією, волю – з ритмом, цілу людину – з тоновою системою [16, 65].

Інші думки Штайнера стосувалися теорії «гармонії сфер». Посилаючись на Платона й Піфагора, він говорив, що кожна планета має свій звук, залежно від швидкості свого обертання. Їхній рух утворює музику, що є первозданною. В основі музики, за Р. Штайнером, математичні закони – це одна з найточніших наук, і саме духовна, оскільки духовним є її плід [2].

Подібні закони лягли в основу розробленої Р. Штайнером евритмії – мистецтва руху, що поєднувало в собі відчуття музики, слова, кольору, тепло- і світловідчуття. За Р. Штайнером, те, що ми відчуваємо як тривогу чи радість, світло чи порожнечу, все це є своєрідним віддзеркаленням внутрішньої суті твору. Вона може бути зображена саме у рухо-світло-кольоровій гамі.

Розробляючи це мистецтво в системі пластики, Р. Штайнер прийшов також до евритмії кольору. На фоні протилежностей світла і темряви розгортається кольоровий спектр. Розкриття переживається як світлий стан, стиснення – як темний.

Ці особливості можна було перенести і у живопис. Тепер і тут могло активно діяти «невидиме» – у відповідному пластичному жесті міг проявитися певний рух душі. Завдяки цьому створювалася можливість на полотні побачити те, що ми чуємо у співі та мові [8, 74]. Якщо евритмія досягає своєї мети, то у глядача виникає нова форма естетичного переживання: слух, що бачить і бачення, що чує. Це, власне, те, що маємо у пастельних та акварельних творах Ю. Михайліва.

У цьому випадку важливо, що антропософія стала для Ю. Михайліва важливим імпульсом у становленні його творчого методу. Чому? Тому що за точку відліку бралась сама людина і її потреба знайти самого себе як індивідуальність, яка наділена духовною сутністю і саме з духу здатна черпати сили, щоб творчо діяти у світі. Подібний імпульс в антропософії почерпнули й інші митці: український режисер Л. Курбас, російський режисер М. Чехов, німецькі і російські художники В.Кандинський, О. Явленський, П. Клеє, Ф. Марк та німецькі письменники й поети Г. Гессе, А. Штеффен та Х. Моргенштерн, російські А. Бєлий, М. Волошин та К. Бальмонт. Усі ці митці зустрічались безпосередньо зі Штайнером, бували на його лекціях, брали участь у виставах-містеріях у Мюнхені чи у будівництві Гетеануму у Швейцарії. Інші митці захопились антропософськими ідеями через згаданих митців.

Отже, в цьому випадку роль антропософії можна порівняти хіба що з роллю неоплатонізму у епоху Відродження. І як через призму неоплатонічного світогляду можна краще зрозуміти мистецтво Відродження, так і мистецтво модернізму здобуває нові відтінки в контексті антропософії.

У спогадах про Ю. Михайліва є згадки про те, що за принципами музики Михайлів міг «прочитати» живописні чи графічні твори друзів. Метод «музичного» прочитання маємо в описі Нарбутових робіт: «На музичних принципах будує Нарбут ці акварелі, він бере тему «Руїни» і розвиває її поступово в порядку сонатних елементів, від радісної гами весняних сонячних плям *allegro* він переходить до літніх сутінків повільного *andante* і переливних тонів осені, що ритмічно рухається над вітряком. У своїх акварелях кийвської доби Нарбут наскрізь музичний [13, 178]».

У статті про художника Г. Дядченка Ю. Михайлів писав: «Інакше кажучи, треба глянути на твір очима автора, стати співучасником у ньому, відчутти і побачити шляхи творчості, по яких прямував художник. Лише за такої умови твір стане зрозумілим і відкриє свої таємниці [13, 178]».

Отже, прийшов час за цим же методом прочитати самого Ю. Михайліва.

Не лише «Музика зір», а й вся творчість Ю. Михайліва перейнята такою музикою – вона є у нього «творчим компонентом поруч з фарбами і лініями» [14, 55]. Багато з цих омузикалених творів не збереглися і ми знаємо про них лише зі спогадів і листів: «У листі до Тичини від 27.2.1927 р. пише: «Зараз працюю над двома сонатами – «місячною сонатою» і «Зимовою сонатою»... в олівці накреслена «Червона соната» [13, 164].

На прикладі багатьох робіт Ю. Михайліва можна простежити, як оживає орнаментальний або декоративний мотив, який твориться криволінійним малюнком з притаманним йому ритмом, рослинним і квітчастим мотивом, що перетворюються в орнаментальні й ритмічні властивості твору. А головне – у роботах художника виявляється риса, характерна для багатьох представників модерну – свою музикальність роботи розкривають, коли ми їх читаємо через колір. Щодо Ю. Михайліва – це особливо цікаво через те, що він працював у техніці пастелі, яка дає приглушені властивості кольору.

Пастель Михайлів обрав відразу після закінчення навчання – ця техніка була йому справді близька за духом. Працював художник також і аквареллю. На це вже зверталось увагу в мистецтвознавстві, як і на те, що обрані техніки – акварель і пастель, – «уможливлювали перехід реальної форми в напівреальну, перехід матерії в духовний стан, а з цим пов'язаний і символічний підтекст творів» [4, 79]. Відомо, що техніку пастелі особливо любив художник Мікалюс Чюрльоніс. Цілком ймовірно, що й той факт, що Чюрльоніс працював у подібній техніці, ще більше привернув Михайліва до нього. У техніці пастелі іноді працював і близький Михайліву Борисов-Мусатов, який найчастіше використовував її в шкіцах.

Пастель була улюбленою в Ю. Михайлова, оскільки дозволяла проявитися образу через безпосередній дотик до полотна, через розтушування пальцями щойно накладених ліній як своєрідний спосіб перетворення матеріалу. Кольори подібно до струн на музичному інструменті утворювали напівпрозорі поєднання, які, як акорди у музиці, вимагали «розв'язання». І він розв'язував їх новим лінійним чи колірним малюнком – за музичним принципом «контрапункту». Техніка давала можливість одночасно творити образ на полотні і тут же – вибілювати й розчиняти знайдене, позбавляти його зайвої щільності й матеріальності. Саме тому Ю. Михайлів застосовував також пуантилічний живопис, який, знову ж таки, дозволяв уникнути ущільнення. І це феномен особливого синкретизму Юхима Михайліва. Ящик з пастеллю називав своїм роялем, на якому вигравав свої натхненні кольорові сонати.

Перш ніж аналізувати «музичний живопис» Михайлова, звернемося до його робіт, які не викликають асоціацій з музикою і спробуємо прослідкувати особливості його композиції. Натюрморт 1921 р. (акварель, 38x46см) – на перший погляд, звичайний. Бузок у глянцевої вазі на полірованому столі, який виявляє себе в картині півкруглим

зрізом і здається дещо нахиленим до глядача (як посуд під фруктами на полотнах Сезана). Композиція вписана у поперечний овал. Пуантилічний малюнок квітів бузку заспокоюється в більш графічному малюнку листя. Ваза – фактури кольорового скла чи напівдорогоцінного каміння з імітацією природних візерунків матеріалу, але ця імітація підпорядкована орнаментальному відчуттю рівноваги горизонтальних і вертикальних елементів. Так само відблиски на вазі, що майстерно передають фактуру, у цілісній композиції читаються як елементи орнаменту. Глянець вази і столу контрастує із площинним тлом розфарбованої площинним орнаментом стіни приглушеного сіро-синього кольору (який також нагадує Сезана) і золотистої тканини фактури парчі з рослинним візерунком з квітів золотистого кольору (нюансового щодо тканини). Ритмічний малюнок червоних ромбів, лінійно окреслених жовтим. До того ж, дві поверхні тла щодо лінії овального столу перетинаються у зрізі «золотого січення», що стає вагомим засобом гармонізації композиції. І якщо звернути увагу на яйцевидну форму синього кольору біля вази, можна помітити, що вона «римується» із нижньою частиною вази (таким же овальним елементом) – і від неї наш зір нарешті схоплює всю композицію натюрморту в єдності – як строкато розмальовану писанку. А сам бузок раптом стає метаморфозою «розквітлої» крапки, що утворилася з маленького ромба на синьому тлі.

Ще варто додати особливості кольорів: квіти бузку зображені ніжно-рожевим кольором, а гілочка білого бузку врівноважує його насиченість і приводить до рівноваги, розбілення і вивільнення живописної сутності, що також читається як динамічний аспект. З іншого боку, ці занадто рожеві для бузку кольори «гасяться» синім тлом і тому в очах глядача набувають природного кольору. І таким чином, якщо розглядати ці деталі як самостійні, вони раптом перетворюються у головний структурний елемент твору і призводять статичну на перший погляд композицію до динамізму. За допомогою композиції «кольору-ритму», узгодження об'ємних і площинних елементів картини, римування різномасштабних геометричних форм (сплюснутих овалів) художник так врівноважив усі елементи, що глядач через знайдені «рими» інтегрує зображення у нове явище. Але зміни відбуваються не лише в сприйнятті форми, але – й змісту. Так виявляється, що Михайлів залишається символістом навіть у натюрморті і показує, як можуть оживати для нас звичайні і прості сутності; як зі звичних елементів вони можуть ставати наповненими сучасним переживанням. Дана робота відповідає стильовим ознакам модерну. Але важливо те, що в ній яскраво проявляються динамічні аспекти творчості Ю. Михайліва навіть у композиції закритої форми. Ця особливість є характерною ознакою індивідуального стилю митця.

Розглянемо також «омузикалені» картини Ю. Михайлова. Як і Чюрльоніс, він називав свої полотна сонатами. Але, як підмітив ще Г. Майфет, музичність таких творів не обмежується асоціативною назвою, з якої зрозуміло причетність до музики. На його думку, мусять бути «формальні риси, які дозволяють говорити про внесення динаміки у статику малярства... Ця динаміка перш за все може бути дана в сюжеті картини, але одного цього замало... потрібний колорит, який у названих митців уникає різких переходів, а дає тонкі нюанси, поступові, ледве помітні відміни, що їм вже давно дана назва «гами», «тональності», що їм з таким же правом, в такому ж метафоричному

сенсі можна було б дати назву «колоратури» [10, 36]. Крім цього малюнок набуває певного тремтіння («Блукаючий дух» Михайлова).

Триптих «Соната України» (1916) – найбільш натхненний зразок «омузикаленого» живопису Михайліва. Можливо, через імпульс, одержаний на виставці Чурльоніса. У першій частині «сонати», яку сам художник визначив як *adagio*, прозорі лінії тривають в уповільненому темпі – саме вони виводять нас на музичне сприйняття. Старий похилений могильний хрест на пагорбі римується з могильними блоками і руїнами, масивність яких врівноважується на першому плані ритмічними дрібними плямами зірчастих білих квітів. Окремий мотив утворюють площини, через які поверхні землі плавно перетікають у поверхні небесні. Місяць у творі ніби тримає високу монотонну ноту і поширює вібрацію на згаданих вже лініях густішими відблисками, через що утворюється «вертикальний мотив» – місячна доріжка. Цей мотив також повториться у 3 частині «сонати», що встановлює також музичний зв'язок між полотнами. Так само як крапчасто-зірчастий мотив, який у «Старому цвинтарі» втілений образом білих квітів на земній поверхні, у «Зруйнованому спокої» з'явиться в образі Великого Воза.

Від *adagio* приглушеного фосфорно-зелено-блакитної гама «Старого цвинтаря» автор переводить нас до швидкого темпу – динамічного *allegro* «Зруйнованого спокою», у якому синій набуває дзвінкості і прозорості. Ті ж самі лінії тепер розсіюються і стрімко розширюють простір картини. У зображенні розритої Духом-привидом могили лінії набувають динамічного колового характеру, що своєю ритмічною «кривизною» призводять усі елементи в картині до динамізму. Лінійний малюнок прозорого вершника-гетьмана з булавою римується з візерунком білих крапок на синьому тлі – сузір'ям Великого Воза. З орнаментом зірок перегукується орнамент маків, які ритмічно розсіпані у нижній частині полотна червоно-чорними плямами. Так, у картині за музичним принципом снується ритм і створюється поліфонія живописних мотивів. Слід зауважити, що в цій частині більшу частину полотна віддано для зображення неба, що також створює відчуття простору й характерної для *allegro* легкості (робота асоціюється із «Сміливим вершником» Р. Шумана).

Scerco третьої частини – «Блукаючий дух» складається з «плавких звукорядів ліній», як висловився сам Ю. Михайлів про графіку Г. Нарбута. Тут розсіяні в попередній частині лінійні ритми синтезуються наново у пришвидшеному темпі. Світлові відблиски на воді вносять інший ритм – вертикальний, наближаючись до музичного «контрапункту». Намагаючись слідувати «контрапункту», перед художником постає та ж сама проблема, що й перед композитором – поєднання окремих голосів (живописних мотивів) так, «щоб вони контрастували один з одним ритмічно і щоб кожен з них мав при цьому свою мелодійну виразність [15]». Вертикальний мотив синтезується в знематеріалізованій фігурі ангела-духу, посилюючись у лініях, що здіймаються вгору. У даному триптиху взаємозв'язок між частинами справді сприймається музично, через що вони сприймаються як єдине ціле.

В іншій «омузикаленій» роботі 1916 р. музично-живописною формою для пастелі «Перед ранком» стає *ноктюрн*. Елегійний мотив розгортається між останнім акордом темряви ночі і мелодійним звучанням світанку, що приходить ніби здалеку. Майже всі площини і злами ліній – у лінії «золотого перетину», який є не лише важливим засобом

гармонізації композиції, але й художнім засобом «омузикалення», ідентичним «тривалостям» в музиці, тобто ритмічним ознакам. У такому поділі виникає й діагональний мотив у переділі між нижньою темною частиною і світлою верхньою, зітканою із зелено-бірюзових, пронизаних світлом, тонів. У нюансових розливах бірюзового кольору, який стає не чим іншим, як синім, заплідненим світлом, що проявляється у контрасті до ледь помітного протяжного рожевого ультрамарину на лінії перетину площин. До того ж, «звучання» нижньої частини ідентичне мінору і стисненню, що розв'язується у мажор і розширення у верхній частині.

В утворенні образу верх і низ міняються місцями і стає зрозуміло, що зображено в пастелі не зоряне небо – а лише його відображення в озерній гладі: небо в передчутті світланку, з двома світилами, які «тануть» від світла, що зароджується і перетворюється у суцільне «легато» високого наростаючого звуку, у контрасті до згасаючого нисхідного звукоряду, що в інтервалах «секунди» віддаляється і зникає. Дві сяючі плями світил римуються з двома біло-прозорими плямами квітів у правій частині першого плану. Ці квіти своїми стеблами утворюють вертикальний мотив. Напруга знімається подвійним «прозорим» співзвуччям кульбаб на першому плані. Прозорість і нещільність в картині дозволяє відчути вібрацію. Квіти бузини на кущі звучать модерним мотивом, а сам кущ, знову ж таки, підтримує вертикальний мотив і ритм «золотого перетину».

У результаті спостереження «омузикаленого» живопису можна помітити, що своєю візуальною формою він відноситься до глядача так, як закрита книга: її обкладинка може будоражити нашу уяву, привабити чи відштовхнути, але як без читання не відкриється зміст книги, як без слухання музики – її особливість, так і в подібних картинах: їх треба «слухати» і «читати». Подібні картини не відтворити нотами і словами, але через відповідне сприйняття вони «оживають» на наших очах і нам здається, що зображення зазнає метаморфози.

Так, на виставці Чюрльоніса у Києві в НХМУ у 2007 р. постійно звучала скрипкова музика самого Чюрльоніса і таке поєднання створювало нові можливості художнього сприйняття. Але й тиша не гірше активізує «звучання» «омузикаленого живопису» і відкриває особливості синкретичного мистецтва. Тоді стає очевидним ще один психологічний аспект: ми не знаємо, що саме змінилося – візуальна форма чи щось внутрішнє в нас. У цьому сенсі активною стає потреба заглиблення в суть речей і їх звільнення в творчому акті: «Світло спалахує в мені і освітлює мене, а разом зі мною і все, що я пізнаю зі світу. Що б я не пізнав, усе залишалось би сліпим знанням, якщо б на це не падало таке світло. Я міг би обійняти в моєму пізнанні увесь світ: він не був би тим, чим повинен стати в мені, якщо б пізнання не було пробуджене в мені до вищого буття» [8, 96].

Через синтез мистецтв і залучення до активності кількох органів відчуття одночасно (таке явище у психології називається «синестезією»), – у нашому внутрішньому єстві виникає відповідний «стрій», «структура» і ми починаємо співтворити. Природно, що кожний візуальний образ щоразу прагне бути відкритим наново; але в омузикаленому мистецтві ще й з'являється можливість щоразу «виконати» його наново (як твір музичний). Це той «хліб насущний» для душі людини, про який говорить В. Кандинський у своїй праці про «Духовне в мистецтві», наголошуючи, що він «може в даному випадку бути наданий душі лише в такий і в жодний інший спосіб» [5, 63].

Цікаво також те, що подібне музичне прочитання у сучасності більш доступне, оскільки те музичне явище, яке ми описуємо, близьке до актуальної музики, мінімалізму і найкращим відповідником такому мистецтву може бути музика Арво Пярта чи Валентина Сильвестрова.

Ще один аспект: «омузикалене мистецтво» також має різний досвід. Якщо Кандинський і Скрябін ішли через дослідження відповідності кольору, звуку і форми, то Чюрльоніс і Ю. Михайлів – більше виявили себе через динамічні музикальні категорії і звучання основного тону. Простіше кажучи, живописні елементи (лінії, плями, кольори) утворюють кілька тем, які у певному музичному темпі за принципом поліфонії прагнуть до розв'язання у цілісній формі картини.

Твори живопису, побудовані за принципами музики – не метафоричні. Вони змушують нас увімкнути більше органів відчуття і дозволити їм сприймати «хором». У музичному живописі – у його свідомій нещільності і розчиненні полотна як матеріальної площини – ми також опиняємось всередині цього відчуття. Як у музиці ми, слідуючи за окремим звуком, намагаємось його наздогнати і «проникнути» в тон, так і в омузикаленому живописі треба проникнути в тон, який, фактично, ідентичний самому авторові з його «синестезією». Цей основний тон може бути розчинений у загальній кольоровій гамі полотна, і може синтезуватися в певному образі, через який читаються всі інші. Треба стати одним із кольорозвуків у абстрактній «Композиції» Кандинського, щоб відчуті співдію чи опір інших «кольорозвуків». А в «Прелюдії» Чюрльоніса – Ангелом на горі, довкола якого звучать кольорові «клавіші» крил інших ангелів на модерних мостах. У «Чайці» Михайліва – через розлитий блакитно-рожевий колористичний тон – опинитися в польоті чайки-душі над Дніпром (що від далекої давнини з ідолом на пагорбі вривається, долаючи рамки картини, у сучасність всередину самого нашого «Я»).

Синтез мистецтв тим і особливий, що звертаючись до нас полі-сенсорно, стає переживанням-символом. Важливо те, що його завдання – далеко не в площині «мистецтва для мистецтва» – таких форм пошукували митці, власне, для звичайної людини, яка не є ані митцем, ані його знавцем, але через спостереження зможе проникнути у суть твору. Подібне мистецтво творилося з глибокої віри митців у людину і її духовну спроможність – як відповідь для тих, хто шукає. Саме через таку синтетичну мистецьку форму розкривався справжній зміст.

Отже, висновок полягає в потребі ствердити саме неалегоричний і неметафоричний характер синкретичного мистецтва Ю. Михайліва. «Омузикалений» живопис поводить себе саме музично, через зорові образи активізуються не лише органи зору, але й слуху. Задіяність кількох чуттів одночасно призводить до сприйняття раніше непомічених нюансів картини, завдяки чому зображення метаморфозується в наших очах і починає «звучати». Сприйняття такого твору істотно відрізняється від звичного: очевидним стає його неміметичний характер.

Література:

1. *Варшавська К. Юхим Михайлів. Митець і його час (за матеріалами збірок музейних фондів Українського культурно-освітнього центру Бавнд Брука, Нью Джерсі, США) / К. Варшавська // Народознавчі зошити. – 2013. – № 6 (114). – С. 1138–1144.* 2. *Вежбовська*

Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст.: дис. ... канд. мист.: 17.00.01./ Вежбовська Л. Р. – Київ, 2006. – 203 с. **3.** Искусство эвритмии. В лекциях и высказываниях Р. Штайнера: пер с нем. / Сборник сост. Э. Фробёзе под ред. Н. Коноваленко. – Москва : Парсифаль. – 1996. – 199 с. **4.** Історія українського мистецтва : у 5-ти т. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Київ, 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ ст. – С.79. **5.** Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись) / В. Кандинский. – Ленинград, 1989. – 75 с. **6.** Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса / Н. Корниенко // Леся Курбас. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – Москва : Искусство. – 1988. – С. 251–331. **7.** Кузьмин Є. Юхим Михайлів // Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885-1935. – New-York – London-Paris-Toronto, 1988. – С. 46–52. **8.** Лінденберг К. Рудольф Штайнер / К. Лінденберг ; пер. с нем. – Москва, 1995. **9.** М. К. Чюрльоніс і його сучасники: Каталог виставки // Дні Культури Литви в Україні – 2008. – Київ : Твій формат. – 2008. – 64 с. **10.** Майфет Г. Творчість Ю. С. Михайліва // Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885–1935. – New-York-London-Paris-Toronto, 1988. – С. 31–47. **11.** Матеріали міжнародної конференції «Повернуті імена» / Нац. комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України. – Київ: Абрис, 1997. – 192 с. **12.** Порожнякова Н. Мифологические и символические мотивы в произведениях Г. И. Нарбута и Е. С. Михайлова [Електронний ресурс]/ Н. Порожнякова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. — Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – С. 91–94. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16843/18-Porozhnyakova.pdf?sequence=1>. **13.** П'ядик Ю. Юхим Михайлів: життя і творчість / Ю. П'ядик. — Київ. : Мистецтво, 2004. **14.** Світлицький В. Юхим Михайлів / Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885–1935. – New-York –London-Paris-Toronto – 1988. – С. 53–60. **15.** Словник-довідник музичних-термінів. За книгами Ю. Є. Юцевича [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://term.in.ua/output.html?link=37> **16.** Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность [Электронный ресурс]. – Т. 1. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng/index.php. **17.** Штайнер Р. Суцність музикального / Р. Штайнер; пер. с нем. – Ереван: Лонгин, 2010. – 206 с. **18.** Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885-1935. – New-York –London-Paris-Toronto – 1988. – 233 с.