

УДК [81'373.613:7]:821.161.2

Мельник О.О., аспірантка Львівського відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України

## Музика, малярство, скульптура у слові та поза ним: модерністські експерименти Михайла Яцкова

*Дослідження присвячене проблемі синтезу музики, малярства, скульптури у творах українського письменника-модерніста М. Яцкова. Акцентовано передусім на тематизації іншого виду мистецтва, виявній у творах про митців, та її впливі на образний і звуковий рівні текстів. Простежено елементи синестезії, зокрема її роль у творенні сюжету. Виокремлено графічну та скульптурну образність з-поміж зорової, спостережено неабияку увагу письменника до світла.*

*The author elucidates the problem of the synthesis of arts in M. Jatskiv's writings. Accents are made on the thematisation of another kind of art (music, painting or sculpture) in works about artists. The present article is an attempt to trace an influence of this phenomenon on figurative level and sound structure of the texts.*

“<...> десубстантивована і деідеалізована, мова стає кордоном між об'єктивним і суб'єктивним, а також символічним і реальним; її розуміють як матеріальну межу, на якій відбувається діалектична побудова і символічного, і реального: “мова функціонує як негативність, початкова межа можливого” <...>”

Ю. Крістева. Мова і письмо [1; 31]

Кінець XIX – початок XX ст. – час на утопію позакодової комунікації: вірилося в можливість оминати мову, беручи за взірці музику та містику [21; 112], малярство, скульптуру. Проте М. Яцків не намагався перемагати мову, радше досягти адекватної, глибшої комунікативності. Одним із виявів переживання *браку мови* в Михайла Яцкова була актуалізація *теми мовчання*, поряд із цим у текстах акцентовано іншу – *тему мистецтва* – зокрема як намагання розширити можливості підтексту. Про цього письменника можна сказати, що він шукав *іншої мови*; перефразовуючи Юрія Лотмана, слово перестає бути для нього єдиним носієм мовних значень [3; 439].

Ці рефлексії провадять до теми синтезу мистецтв, що її розуміння у контексті досліджень інших творів, літератур, культур поглиблювали автори Я.Я. Полфьоров, О.Ф. Лосєв, М.А. Тахо-Годі, М.С. Уваров, Т. Маковецький, Я. Прокоп, Е. Вегандт, Й. Опальський, М. Гловінський, А. Гельман, А. Ценцька-Готкович [7; 2; 9; 10; 18; 21; 22; 20; 16; 17; 15].

Проблемі синтезу мистецтв у текстах Михайла Яцкова присвячено кілька праць, серед них – розділ книги Олександра Рисака, статті Наталії

Науменко та Агнешки Матусяк [8; 6; 19]. Проте матеріал не вичерпано, радше заторкнуті певні його грані, адже досі немає спеціального монографічного дослідження творчості письменника загалом, не кажучи про всебічний аналіз теми взаємодії різних мистецтв у ній зокрема. Мета цієї статті – відстежити багатоаспектність зазначеної теми в М. Яцкова-модерніста – передбачає кілька завдань: прослідкувати способи взаємопроникнення засобів музики, малярства, скульптури та слова в текстах, дешифрувати можливості синестезії в них, поглянути, наскільки свідомими чи несвідомими були ці процеси для автора та його персонажів. Зважаючи на обсяг дослідження, йтиметься переважно про *тематизацію* інших видів мистецтв у творах літератури та елементи побудови *звукового рівня* текстів крізь призму музики; *структурні* взаємовпливи вимушено залишені поза увагою.

Як у символіста, не лише за межами слова, а й у самому слові в М. Яцкова починається *музика*. Зокрема на рівні музичної номенклатури заголовків: “Різдвяний менует”, “Діточа грудь в скрипці”, “Adagio consolante”, “Поворотний акорд”.

У повісті “Блискавиці” сама лексема “музика” набуває особливого значення – слова-

ключа. Не випадково головний персонаж, Юр Криса, виокремлює три типи жіночої породи: “цвіт, *музика*<sup>1</sup> і груба кість” [11; 456]. Прагнення зустріти жінку-музику відбито в характеристиках першого жіночого персонажа, поданих у рецепції Криса: “Альва розсміялася горляним *альтом*” [11; 423]; “В горлі Альви *заграв кларнетовий сміх*” [11; 428]. Далі в тексті тропам, що містять музичні терміни, протиставлені інші – як атрибути сміху Ольги: “<...> *хрипкий, дитинячий сміх*, коли вона розхиливала уста і підіймала голову вгору, як співучий птах” [11; 447]. Слухове сприйняття Ольги має певну градацію: спочатку в вухах персонажа *довго тремтить* її “діточий сміх” [11; 453], пізніше з її виглядом співучої пташини починає дисонувати виконання народних пісень: “<...> всі викорчені кепськими композиторами на *акторські фальші*” [11; 454]; наступний дисонанс, іще вагоміший, – між *сміхом* як акомпанементом до “*тілесної*” теми та *співом* тут уже справжньої пташини за вікном, що його Криса “ловив *душею*”<sup>2</sup> [11; 454]. Врешті, настає кульмінаційний момент у розвитку цього мотиву: “<...> нема в ній нічого творчого. Має *хрипкий голос* в тихій розмові <...>” [11; 458]. Чому хрипоту сприйнято як ваду, що сигналізує відсутність творчості взагалі? Вона заважає *співати*, а тому, хто слухає, сприймати спів. Отже, творчість – у семантичному полі музики. Розв’язка переносить враження від рецепції голосу на писане слово Ольги, остаточно переконаючи: вона – не музика: “Сухе, убоге темпо з повторюваним: “це”, “цього”, “цьому”, як дзенькіт ланцюга в колісниці <...>” [11; 480]. Лише щодо голосу Льоти, що її асоційовано з музикою, вжито музичний епітет-термін – “сопрановий” [11; 455]. У цьому моменті персонаж мовби наголошує на її праві на музику. Саме зі своєю дружиною порівнює Юр Криса двох інших жінок; вона так чи інак “володіє” ним, його несвідомим, інші – або доповнюють (як Альва), або викликають щораз більше нерозуміння. Льоту й Альву можна трактувати як гармонію та дисгармонію в пошуках митця-композитора: так, у розмові з Альвою немає *ладу* [11; 422], їй персонаж грає на скрипці свій твір “Світло серед темряви”. Символ Альви – квітка лотоса, що їх – символічно – допомагає рвати Льота (вона тримає Крису, не даючи йому поринути назавжди, втопитися поміж лотосів). Домінантна риса цих квітів – тимчасовість: тільки-но зрізані, вони в’януть. Це та постійні асоціації з порошком і хворобою дозволяють артикулювати одну з можливих інтерпретацій образу Альви: це дисгармонія, що, діючи деструктивно, тимчасово витісняє гармонійну

музику. Михайло Яцків поступово відокремлює сприйняття музики від жіночості, жінка-музика в рецепції його персонажа – це тип ідеального товариша для *спілкування* поза тілесними спокусами. Її пошук – це пошук можливості адекватного вираження та розуміння.

Ця повість у діалозі Юра з Альвою підтекстово містить тему синестезії, важливого елементу теорії синтезу мистецтв. У моменті втрати звукової гармонії природа – поєднання візуального та звукового – спонукає персонажа до пропозиції *подивитися* на різьби товариша [11; 422]. Важливі тут і малярські алюзії Юра Криса. Його улюблена картина – Наполеон по битві під Ватерлоо – не просто проникає до тексту як деталь інтер’єру, персонаж малярського полотна стає в уяві Юра завідником шинку [11; 431]. За переходом твору одного виду мистецтва в інший спостерігаємо в зображенні пейзажу: “Коло Федора Синиці опорошив сніг загороду з частоккола, і вона виглядала, як на німецькім олійнім образі з романтичної доби. Ніжно припорошений снігом частокіл” [11; 456]. Повторення-називання, позбавлене початкових просторово-особистісних координат, поєднує далеке минуле, що не належить персонажеві, з його власним минулим, просторова деталь, окреслена в картину, виносить його поза конкретику часу та простору.

Багатовимірності надають рецепції жіночих персонажів алюзії на художника-прерафаеліта Едуарда Берн-Джонса, що очолив рух прерафаелітів у 1870-х роках (“Берне-Джонсівське личко” Ольги) [11; 451], німецького скульптора, живописця та гравера Віта Ствоша у стосунку до Льоти: “<...> на ній та сама фантастична, остра драперія, що в різьбах Віта Ствоша” [11; 456]. Авторіві замало *слухати* музику, він прагне синтезу – і залучає відчуття зору й дотику. Очевидно, коли Юр Криса говорить про Ольгу, він має на увазі малярські полотна зрілого періоду творчості Едуарда Берн-Джонса “Зачарований Мерлін” (1872-1880), “Золоті сходи” (1880), “Дзеркало Венери” (1898), на яких зображені прекрасні дівчата. Погляд зупиняється передусім на обличчях, блідих і мрійних, самозаглиблених, решту тіла, окрім рук, приховує схожий на античний одяг. Ця алюзія акцентує нетілесне сприйняття жінки, принаймні налаштованість на нього в персонажа у моменті знайомства з Ольгою. Важливо, що думки про цього жіночого персонажа змінюються синхронно зі зміною одягу: тільки-но мету – приховати – заступає інша – підкреслити тілесні принади та звабити – малярська алюзія відступає в текстове минуле. На манері одягатися, а через неї на певному пси-

<sup>1</sup> Тут і далі в цитатах курсив мій. – О.М.

<sup>2</sup> На безпосередній кореспонденції між музикою та душею, на тому, що музика передає суть почуттів – їх динаміку, наполягали ще піфагорійці та Дамон у Давній Греції. Це важливо в контексті алюзій М. Яцкова на античну культуру [див.: 15; 235].

хологічному типові Льоти акцентовано за допомогою звернення до скульптурного спадку Фейта Штоса (Veit Stoss, польська транскрипція – Віт Ствош), що його творчість означає перехід від Середньовіччя до Відродження в німецькому та польському мистецтві. Найвідоміші його твори – головний вівтар костелу Св. Діви Марії в Кракові, вівтар собору в Бамберзі, скульптурна група Благовіщення в нюрнберзькій Лоренцкірсі. На думку фахівців, композиції Ствоша “видаються штучними й напруженими” через неприродність поз персонажів та надто детальне опрацювання драперій [14]. Мабуть, про дуже вибагливу форму складок одягу Льоти й ідеться письменникові: вони передають “застиглу” експресію діяльної натури, що її дії обмежені фізичною хворобою.

Звукові асоціації закінчення повертають чистача до музики: “Мое терпіння – *пісня* будуччини, моя туга – вечірній *гімн* в далекій святині <...>” [11; 494]. Авторемінісценцію з повісті “Блискавиці” відчитуємо в новелі “Сфінкс”, коли йдеться про персонажа-митця: “Не був се звичайний людський голос, але нечувана *мелодія терпіння, пісня* далекого відлюдного скитальця, що давно *покинув і забув людську мову*” [11; 258]. Якщо повернутися до “Блискавиць”, у метафоричний образ *танцю* вплетено назви *релігійних пісенних жанрів*, а саме: “<...> по урочищі зачали *танцювати* дахи і бубоніли *молебні* без відгомону, як похоронний хор”; “За полком гомонів *псалом* <...>”; “До *танцю* громам заграла туча” [11; 496]. Звукове *crescendo* довершує розлогий слуховий пасаж, не позбавлений, однак, певної скульптурності метафор: “<...> плив з груді великана неуконений плач чоловіка. <...> Темрява вслухалася зі страхом в той плач <...>. Грізним реготом залунав пир громів, але плач чоловіка поборов їх і запанував серед темряви над цілою землею” [11; 498]. Тут доречно пригадати спостережене Юрієм Лотманом: кінець “<...> свідчить не тільки про завершення <...> сюжету, а й про конструкцію світу загалом” [4; 264]. Спочатку спів, а тепер крик протиставлені усупільненому слову. Напевно, Михайлові Яцкову, подібно до Станіслава Пшибишевського, йдеться про якомога повнішу експресію, адже вони (спів, крик), за проникливим спостереженням Яна Прокопа, “<...> є подальшою тяглістю пережиття, без зміни онтологічної якості” [21; 114].

Не раз у творах Яцкова наголошувано на лексемі *пісня*. Натрапляємо на неї у просторовій метафорі новели “Душі кланяються”: “<...> *пісня* стелиться по стернях, з осіннім вітром плаче, під хмарою стогне <...>” [11; 98]; далі цей образ зазнає психологізації, а саме: співанка “*причепилася*” до *жури* персонажа [11; 100]. Його внутрішній ритм співпадає із зовнішнім:

“Нема виходу, нема виходу... ” – гуділа думка за стуком коліс”. Топос такого зовнішнього ритму виявний і в інших текстах М. Яцкова, зокрема в повісті “Блискавиці”: “Згоді забрав Остапа *монотонний, нудкий стук* коліс” [11; 326].

Сприйняття співу, що в ньому важливу роль відіграє колір, ословлене в оповіданні “У милосердної богині з кам’яним серцем”, а саме: “Спів, регіт, тупіт і дзенькіт кайданів до такту. Захрипли голоси в’язалися в понурий і дикий хор. Безнадійність, неволя і розпука віяла з нього. <...> здавалося, що та *чорна* луна летіла з-під землі, з чистилища. <...> Сопілка додавала чортівської охоти” [11; 132].

Лексеми *слово* та *пісня* постійно корелюють між собою в текстах, причому ставання слова піснею автор і його персонажі пов’язують із посиленням сугестивності, поглибленням виражальності, як-от у творах “Новітня основа”, “Сфінкс”: “<...> *слово* плило *піснею* з глибин душі” [11; 233]; “Не був се *звичайний* людський *голос*, але нечувана *мелодія* терпіння, *пісня* далекого відлюдного скитальця, що давно покинув і забув людську мову. Не годен я передати тої сили писаним словом <...>” [11; 258].

У функціонуванні *мови-слова* персонажі М. Яцкова, зокрема наратор новели “Adagio consolante”, намагається, за влучним висловом Ю. Крістевої, повернутися до “<...> семіотичної *ритмічності*, позначеної як материнська” [1; 13]. Так, у внутрішньому монолозі-зверненні до матері він зізнається: “<...> в твоїй ході чув лиш я шелест розчарованого літа, *ритм* пісні, що тремтіла в твоїй безсмертній душі. <...> Ти дала мені душу, а я ще не знайшов слова для тебе...” [11; 217]. У цьому-таки тексті автор своєрідно обгрунтовує можливість співіснування в одному творі різних ритмів для різних тем. Це один зі способів заперечення монолітизму в розумінні Ю. Крістевої [1; 157]. “Adagio consolante” постає як мелодія (спів) крові, серця з *ритмом* “<...> в любові, <...> в гніві, <...> в годину смерті” [11; 217]. Музичний образ *ритму* становить “<...> суть висловлення”, він веде до “<...> місця, що за інших обставин німе, не маючи свого суб’єкта” [1; 157]. Вслухання у життєвий ритм провадить до чуття того, що є поза межею досяжності для звичайного людського слуху. І вже не випадково те “щось” у новелі “Архїтвір” передає музична парадигма, а саме: “Даріан вслухувався в *віддих* її життя, в тайну далеких тонів поза її голосом <...>” [11; 223]. *Музика вічності* знаходить утілення, не без алюзій на античність: “<...> водограй сипав діаманти на струни кіфари, а поза твоїм тихим голосом чув я *орфейські звуки* і далеку симфонію грецьких флейтів...” [11; 223]. Інший варіант словесної музики – пейзажний – дає нагоду послухати повість “Блискавиці”: “Ластівки сталеві-

ми ключиками отвірвали досвіток. Їх дробина шепелявила в гніздах. Соловейко захрип, співаючи цілу ніч. Повторював спросоння ще деякі акорди. Перепелиця сіяла жемчугом по мідяній плиті” [11; 88]. В обидвох випадках вона відбиває налаштованість персонажа-митця у сприйнятті світу.

Сюжет інструментальної музики, почутий розповідачем, та його вплив на слухача передано в новелі “Поштиліон”: “<...> бере з рук трубку і починає грати. <...> Не грає, але чарує душу. Грає про невірну дівчину, як завів її в лісок і посадив між червоним маком сталевий кинджал. Слухаю тої пісні, з серця кров пливе, груди огнем сипле” [11; 227]. Ключова метафора “посадив між червоним маком сталевий кинджал” має насамперед малярське наповнення – кольоровий контраст, протиставлення матового блискучому, хоча зі сталевим предметом асоціюємо також і звук, який дисонує зі звуками природи. Далі саме зоровими динамічними образами відбито зміни внутрішнього стану персонажа під впливом музики.

Видається, що різні музичні інструменти, так чи інакше згадані в багатьох текстах М. Яцкова, різняться з погляду персонажів, а може, й автора за більшою чи меншою психологічною близькістю людській істоті. Так, наприклад, *сурми* та *барабани* з новели “Білий коник” вочевидь є маркерами чогось чужого, накиненого ззовні. Музика присутня тут на рівні лаконічно-наказовому, ба більше, виконує не зовсім властиву їй роль – повертає персонажа до реальності<sup>3</sup>: “<...> голос сурм і барабанів пригадав мені військовий розказ” [11; 212]. З іншого боку, звуки скрипки, на що звертає увагу А. Матусяк [див.: 19; 245-247], споріднені з душами яцківських персонажів, не раз їх зіставляно з плачем. Це та музика, до якої прислухаються, якій піддаються, вона змінює реальність і переконує, що зміни чинні. До прикладу – твори “За горою”, “Діточа груди в скрипці”: “Безвухий додає жалю на скрипці. <...> торкає цимбалістого й оба будуть та удають, як жінки заводять” [13; 21]; “Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини” [12; 8]. Отож, автор не випадково обирає скрипку для безпосередньої передачі психологічного стану індивіда, порівнює її звучання з дитячим плачем: вона, на його думку, найбільше поглиблює сугестійні можливості тексту. Один із аргументів на користь цього – авторемінісценція з кінцівки новели “Діточа груди в скрипці” у творі з тієї самої збірки “Біла квітка”. Тут немає скрипки, проте настрої дитини передано майже тими самими словами з дотриманням ужитого в попередньому творі принципу наростання звуку: “<...> почув загальну

байдужість усіх до себе, і його зняв страх. Заплакав, Але й на се не звертав ніхто уваги. <...> підняв нервовий, шалений крик” [12; 86]. Порівняймо з попереднім варіантом, що в ньому дитячий плач, власне, і був музикою: “<...> дівка зняв страх. Кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить <...>. Він не може на се довше дивитися і плаче, зойкає на ціле горло, але сего ніхто не чує, бо його плач в скрипці” [12; 8]. Наступне вагоме звернення до образу скрипки – в новелі “Вечорниці Романа Ничаєнка”, що в ній музична образність проступає крізь усі рівні тексту. Насамперед, заголовок підкреслює, що основа сюжету – музичне дійство, а головний персонаж – музикант. Словесну музику заповідають метафори вже на початку твору, а саме: “Вулицею линув спокій, обіймив мрію і став оповідати казку, а вона леліяла тиху *співанку*” [11; 240]. Аби відбити суперечливість бажань персонажа, письменник послуговується образом *двох струн* у ньому [11; 241], причому вони окреслюють якийсь химерний, опанований лише митцевою душею *простір*. До певної міри його можна трактувати як простір мрії, а відтак до музичних елементів долучається малярський – *блакитний колір*: “<...> почував в собі дві струни <...>. В голубім просторі сих тонів його душа промовляла без слів” [11; 241]. Музика еманує зсередини скрипаля у світ навколо нього – Роман Ничаєнко чує її в природі: “З концерта пільних коників добувався яркий скрижіт однісінької саранчі” [11; 242]. Поряд із музичними асоціаціями застосовано прийом сугерування музичності, що його польська дослідниця Агнешка Матусяк влучно окреслює як “поєднання слів, що провадить до затертя чи також злиття [їх. – О. М.] семантичного значення” [19; 245]: “Постукував одним пальцем у верхню грудницю, іншими скоботав легенько струни і прислухався дивним гомонам.

Оце шумить буря, грає водоспад. Чути гомін солодкої розмови, шепіт весняних листків, людський гамір як під час пожегу, стогін породілля, квиль немовляти, діточий лепет, тремтить весільна пісня і читаний молебєн за упокій душі” [11; 243]. Враження музичності посилене тут засобом звукової інструментації, а саме – ономато-пеею. Іноді в тексті присутнє словесне дешифрування структури музичного твору, як-от: “Посипалася “дрібненька”. Мотиви виходили в двох половинах, з тих другі повторювалися коротким розважливим речитативом і втирали поле під розвій нових мелодій” [11; 244]. Саме у “Вечорницях...” скрипка породжує музику в шопенгауєрівському розумінні – *втілену волю*: “Скрипка давала лише верх до танцю, а до душі промовляла душею. <...> не грала вже на вухо,

<sup>3</sup> Приблизно таку саму думку висловлює О. Рисак [див.: 8; 352].

тільки на крові і *володіла до своєї волі і вподо-бу*” [11; 245]. Це важливо не лише для Романа Ничасенка та інших персонажів (ба навіть інших текстів, як-от Юра Криси з повісті “Блискавиці”), а й для письменника-модерніста М. Яцкова. Музичні звуки набувають просторових обрисів, ваги, це вже не зовсім ті тони, що були частиною митцевої мрії. Глибшає розуміння музики та її призначення – змінюються елементи синтезу мистецтв: тони “ішли хрестиками, як червона заповола на вишивках” [11; 245]; “сипалися і падали, як жемчуги в зачаровану глибину” [11; 249]. Закінчення – словесний ряд, що, сповнений експресії, знову викликає музичні асоціації:

“Зачав грати.

Біль, скарга, плач і стогін поневоленого народу лягав на хмари, гуркотів громом, аж земля дрижала, світ двиготів і здержався на своїй осі, <...> Ничасенко вдивився в свою душу, збирав сльози і розвивав лавами акордів аж під небо, сипав у правіки, то сіяв і стелив їх жемчугами в будуччину.

Була се арія, яку годі зловити, затямити” [11; 249].

Поряд зі скрипкою з численних текстів модерніста в уяві читача постає ще один інструмент, що його значення, мабуть, найбільше тяжіє до спочатку ситуативного, а пізніше дедалі прогнозованішого символу, – *арфа*. В новелах “Готуріди”, “Adagio consolante”, “Архівір”, “З дневника”, “Самотний огонь” її візуальний образ або передане словами звучання є смертепередбачувальними, смертесупровідними у стосунку до персонажів [5; 225-232].

Особливості сприйняття музикантом часу відбито в новелі “Новітня основа”, а саме: “<...> тепер ти тут, коло мене, а я виджу багато твоїх постатей з тих хвиля, що минули недавно” [11; 233], – у музиці все “є”, теперішнє містить минуле та майбутнє. Співанками міряє час персонаж оповідання “Боротьба з головою”. Насамперед вони позначають етап у житті, що його хотілося проспівати: “перша співанка”, дитинство, закінчилася, коли хлопець “покинув віці й сопівку, взяв мамині співанки й пішов у малярську школу” [13; 98], другу та третю співанки маркує ритмічна проза химерних спогадів із дитинства. Постає цього персонажа знову демонструє авторські пошуки можливостей синтезу малярства та музики, адже в “малярський” період його життя входить “співочий” (материнський, дитячий).

Царівна з новели “Портрет” [11; 87] бажала трактувати співака як візуальний образ, однак він не міг укластися в рамки іншого мистецтва, остаточно транспонувати музику засобами малярства. Так, на рівні фабули М. Яцків ставить проблему співвіднесеності різних видів мистец-

тва та їх взаємодії в одному творі, поглиблює розуміння нетотожності між ними. “Чуте” не може стати тільки “баченим”, а відтак гине (що втілено у смерті митця та символічному образі кобзи без струн). На цих моментах спонукає зосередитися вже заголовок – “Портрет”, контроверзія з яким відчутна від початку тексту: про людину-від-музики йтиметься в жанрі портрету. Наслідок – незворотна редукція суб’єкта дії.

Поєднання музичної та малярської царин в новелі “Серп” увиразнює домінуючий образ серпа. Так, на початку тексту “<...> серпи усміхами мигають та сиплють срібло у смутну співанку” [11; 93] – у цій метафорі візуальне та звукове рівноправні. Далі рівновагу порушено, адже “<...> Варка Яворівна <...> не вела перед, не співала в гурті” [11; 93], її серп – образ лише візуальний, що підкреслює й алюзія на ікону Богородиці, а саме: “Підвелася, поклала серп на голову і в’язала перевесло”. До кінця твору акцентовано на тому, що можна *побачити*, можливо, тому, що наратор *спостерігає* за персонажами. Після того, як серп виконав свою сюжетну роль, “<...> далеко між деревами мигнули дві пари білих рукавів, ніби метелики <...>” [11; 95].

Малярське обрамлення має новела “Благословення”. Вікно сприймається як рамка, що, проходячи крізь неї, світ звужується до однієї визначеної точки, елемента одного сюжету: “Кров’ю пливе осінній захід крізь шпитальне вікно на розп’ятого Христа” [12; 46]. Закінчення демонструє цей перехід навспак: від візуальної деталі – до всього світу, знов-таки візуального: “Криваве сонце притьмило червону лямку в ногах Христа, обагрило всьо довкола і ген-ген далекий осінній світ” [12; 49]. На те, що між початком та закінченням тексту, на своє життя, жінка “дивилася”, “оглядала, якби оповідала його” [12; 46]. Проте в межах обрамлення цей хронологічний перегляд життя персонажів підпорядкований ритмові, що втілює своєрідну “музику” повсякдення: “<...> в ухах шум: нужда-нужда-нужда і нудьга, як море. Хвиля за хвилею жене – не здогонить і гуде: суета-суета-суета...” [11; 96]. Оскільки письменник, за його словами, перебував під впливом живопису німецького художника Матіса Нітхардта (між 1470 і 1475-1528), вбачаємо в цьому тексті алюзію на центральну частину Великого вівтаря Богородиці (Ізенгеймського вівтаря) – “Розп’яття”. Ця алюзія виявна й у новелі “Христос у гарнізоні”, коли персонажа порівняно із “замученим Христом” [11; 117]. Увиразнено її закінченням, що в ньому візуальний образ повішеного в поєднанні з великоднім співом (“Христос воскрес із мертвих!..”) знову нашоухе на думку про претекст – ікону “Воскресіння” (права частина Ізенгеймського вівтаря): “З неба лине поволі біла тінь, всувається крізь вікно, сходить нижче, так що

лише голова маревіє. Голова похилена над сутінками льоху, на неї паде досвітнє марево чимраз ясніше. <...> постать все ясніша, і сяйво довкола її голови мерехтить” [11; 119].

Графічно передано різницю між поколіннями на початку новели “Поєма долин”: “На переді їхав дідуган на *сивім* кони, попри нього йшов малий *біловолосий* внук, далі два *чорновусі* сини <...>” [12; 56]. Кольорову доміанту в цьому моменті підкреслено й далі: “Дід похилився так, що волосє спливало з кінською гривовою в одну *білину*” [12; 56]. Зорова образність у цьому тексті не обмежена графічною чи живописною, її доповнює скульптурна. Саме зі скульптурою порівняно скелі, що про них “не пишуть, ні словом не згадують” [12; 57]. Відтак, зі скелями-скульптурами зіставлено людське життя, що, на відміну від них, позбавлене всеохопної зорової одномоментности впливу: “Тим воно й ліпше, що його не видко, що не дотулишся його пальцем і не привидиться тобі, як леда мара. Бо якби його цілого міг чоловік викувати в камени, якби воно *ціле* *нараз* *привиділося* в усій своїй силі і правді, то не треба би грому, ні пекла” [12; 58-59].

Впадають у вічі імпресіоністські вияви уваги письменника та його персонажів до *світла*, мінливого і зникомого, як-от у новелі “Дівчина на чорнім коні”: “<...> вдивився в проміні на зів’ялім листю. Вони блискотіли, мінилися й погасали” [13; 8]. Саме світло у творі “Сонце западає” змінює сприйняття візуального образу і запам’ятовується персонажеві як найвагоміша портретна деталь: “Все мені видиться, що вона ще стоїть і світло мигає по ній та по вишиваній сорочці. Як в ясноїві” [13; 17]. Світло вихоплює з темряви постаті новели “Адонай і Бербера”, зосереджує погляд на змінах, провокує до виникнення контрастів: “При млявім світлі з вікна виринули похилені тіни обох товаришів” [13; 66]; “Із стелі поплило ярке світло в долину на мерця, величезне вікно перемінилося в чорне зеркало <...>” [13; 78]. Воно-таки сприяє виник-

ненню певної магічної реальности, коли образи несвідомого, відбиті в дитячих малюнках і підкориговані померлим Берберою, оживають: “Галерія образів на стінах почала гарцювати, якби збиралася до скаженого танцю” [13; 78]. Світло “мало мову” та “притягало” [13; 80] митця, персонажа новели “Дорійське підсіне”; те, що поза світлом, спочатку робиться тінню, а згодом і зовсім перестає існувати для нього (дівчина). Мерехтіння сонячного проміння не раз у М. Яцкова зіставлене зі сріблом, причому колір поступово мовби входить в освітлені предмети, як-от у творах “Чортовий стрій” та “Хлоп’я”, що йдуть один за одним у збірці “Казка про перстень”: “Сонце миготіло на зеленій верхни, як *розтоплене срібло* <...>” [12; 13]; верби “сміялися *срібним листєм* у сонци” [12; 14]. Світлова деталь переростає в динамічний образ, що в ньому візуальні й музичні елементи переплітаються, у новелі “Звела з дороги”: “<...> золоті проміні пересилювали стріху, грали, як веселка, тремтіли, як струни чарівничої арфи” [12; 19]. Малярський лейтмотив, що в його основі – графічний контраст світлотіні, – виявний у тексті-спогаді про померлого художника “Жаб’ячий похорон”: “Всьо минулося в *блідім* світлі сполудня. В *яркім* вересневім світлі, коли проміні осліплюють нас, танцюючи на *чорних* покривалах <...>”; “<...> *ярке* вересневе світло миготить на *темних* холодних садах <...>” [12; 23]. Метафізичного значення набуває поняття світлотіні в новелі “Напасть”, коли темряву асоційовано з юрбою, а саме: “В глибині вулиці потапало *світло* в *темряві*, долітав дикий гамір і тряслася *темна юрба*” [12; 24].

Отож, синтез музики, малярства, скульптури та слова збагачує метафорику текстів Михайла Яцкова, сприяє глибшому розумінню психології персонажів-митців, розширює можливості інтерпретації. Авторські зацікавлення, перебуваючи в дискурсі модернізму, відбивають іманентний для українського письменника потяг до подолання меж. Мистецтва. Тексту. Слова.

## Література

1. Крістева Ю. Полілог / Перекл. з франц. Петра Тарашука. – К.: Юніверс, 2004. – 474 с.
2. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функціонування живописної образности в художественной літературе // Література и живопись: [Сб. ст.] / АН СССР, Ин-т рус. литературы. Редкол.: А. Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1982. – С. 31-65.
3. Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 437-443.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
5. Мельник О. Модерністська антропологія смерті в малій прозі М. Яцкова. Особливості танатопоетики // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. – К.: Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, 2005. – Вип. 8. – С. 225-232.
6. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова) // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 20-25.
7. Полфьоров Я.Я. Звукові й музичні елементи в творах українських прозаїків. – І: Аркадій Любченко. Книжка перша (Звукове оточення. Евфонія. Фрагменти ритму. Установка). – Х.: Держ. вид-во України, 1929. – (Б-ка мистець-

- ких дослідів. Розділ мистецької синтези. Серія "Звук – слово". Ч. 2). – 85 с.
8. Рисак О. Деякі проблеми поетики і стилю Михайла Яцківа // Рисак О. "Найперше – музика у Слові": проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – Луцьк: Ред.-вид. відділ "Вежа" Волинського держ. університету ім. Лесі Українки, 1999. – С. 345–354.
  9. Тахо-Годи М.А. Литература и живопись в романе Р. Роллана "Жан-Кристоф" // Литература и живопись... – С. 252-267.
  10. Уваров М.С. Любовь и смерть в философско-музыкальной мистерии серебряного века // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. – СПб., 1995 // anthropology.ru/ru/texts/uvarov/tanatos 5.html.
  11. Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.
  12. Яцків М. Казка про перстень. – Львів, 1907. – (Молода Муза. – Ч. 3). – 125 с.
  13. Яцків М. Чорні крила. – Львів, 1909. – (Молода Муза. – Ч. 10). – 106 с.
  14. Штос, Фейт // Кругосвет. Энциклопедия, 2005 // www.rol.ru.
  15. Cnęćka-Gotkowicz A. Dusza muzyki, dusza w muzyce: wykonawca na tropach duchowości kompozytora // Dusza. Punkt po punkcie. – Rok trzeci. Zeszyt trzeci. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002. – S. 235-242.
  16. Głowiński M. Literackość muzyki – muzyczność literatury // Pogranicza i korespondencje sztuk / Studia pod redakcją T. Cieślakowskiej i Ja. Sławińskiego. – Wrocław i i.: IBL PAN, 1980. – T. LVI (56). – S. 65-81.
  17. Helman A. Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych // Pogranicza... – S. 7-20.
  18. Makowiecki T. Wstęp. Poezja a muzyka // Makowiecki T. Muzyka w twórczości Wyspiańskiego. – Toruń, Warszawa: PWN, 1955. – S. 1-29.
  19. Matusiak A. Twórczość "Młodej Muzy" z ducha muzyki zrodzona // Slavia Orientalis. – T. LIV. – 2005. – № 2. – S. 241-261.
  20. Opalski J. O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim // Pogranicza... – S. 49-64.
  21. Prokop J. Młodopolska utopia pozakodowej komunikacji // Teksty. – 1976. – № 2. – S. 106-119.
  22. Wiegandt E. Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w. // Pogranicza... – S. 103-114.