

## СИМВОЛ АРФИ В АНТРОПОЛОГІЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ МИХАЙЛА ЯЦКОВА)

У своїй прозі Михайло Яцків дає власну візію «світу людини» початку ХХ ст. Антропологічна перспектива його текстів виявна у спостереженні за специфічно людськими структурами досвіду світу, причому акцентовано не стільки на *існуванні* особистості, як на її *ставленні* до власного буття, здатності до рефлектування, самоусвідомлення, виходу свідомости за межі дійсности<sup>9</sup>.

З погляду польського літературознавця Магдалени Рембовської-Плущеннік, антропологія - це імпліфікована у літературному творі сума уявлень на тему людини, її відчуття світу, екзистенційної ситуації, духово-тілесної природи та зв'язку зі світом [34, 9]. Тематизація феномену людини постає крізь призму авторської поетики. І в цій призмі українського модерніста - символ *арфи*.

Здавалося б, ми мусимо натрапити на дослідження образу арфи у творах Михайла Яцкова в монографії Агнешки Матусяк [33]. Насамперед тому, що другий розділ її книжки, «В колі музики та музичности слова: Літературно-музичні взаємовпливи і симбіози» [33, 71-144], присвячений питанням музичности літературного доробку молодомузівців. Проте сподівання не виправдовуються, дослідниця, вагомо зупинившись на трактуванні образів інших музичних інструментів, зокрема скрипки, про арфу не пише, хоч і вдається до цитат із текстів Яцкова, де вона присутня. Цей момент, а також виявлений зв'язок між появою в новелах письменника-модерніста образу арфи та долею персонажів тих-таки текстів стали поштовхом до написання розвідки. Метою була відповідь на кілька питань, а саме: чи намагався Яцків передати звучання арфи у своїх творах, як це було в нього зі скрипкою? Що домінує в конструюванні образу цього інструмента з огляду на способи чуття? Який зв'язок між символікою арфи та ситуаціями персонажів, між нею-таки й антропологічними категоріями, наприклад, *тіла*, *статі*, *емоцій*?

Спочатку - невеликий відступ у бік інших мистецтв як підґрунтя і паралель до послуговування цим образом як літературним, особливо в часі модернізму. Як сольний інструмент, арфа набула популярности у XVIII-XIX ст., з іншого боку, з кінця XIX вона входить до оркестрового складу великих симфонічних творів [11, 232]. Особливо органічно арфа увійшла до творчости композиторів-імпресіоністів - К. Дебюссі (1862-1918), М. Равеля (1875-1937), М. де Фалья (1876-1946) [25, 35]. Саме на межі XIX - XX століть в Україну масово приїжджали чеські арфісти. Так, наприкінці століття, в сезон 1888/89 років в оркестрі Київського оперного театру грав видатний музикант Індрих Странд, що пізніше, в 1896/97 роках працював у Львівській опері. Тривалий час гастролювали по Україні арфістки Луїза Голубова та Властеміла Оченашкова [15, 29]. Зацікавлення арфою та реалізацією її виражальних можливостей у період раннього модернізму української літератури стосується не лише музики. Плавність її форми, багатострунність, краса декору, зв'язок із багатьма культурами та тривала історія привабили художників та скульпторів. Арфу зображено на картині Едуарда Берн-Джонса «Останній сон короля Артура в Аваллоні» (1881-1898). Аваллон - у кельтській міфології - острів, що символізує потойбічний світ. За переказами, сюди було перенесено смертельно пораненого в бою Артура. На картині Берн-Джонса короля оточують троє дівчат, одягнених у червоне, біле та зелене вбрання, дівчина в червоному - зліва від усіх - і грає на арфі. Її композиційне розташування дублює звичне розташування арфіста в лівій половині оркестру [25, 3]. Скульптура жінки, що грає на арфі, прикрашає фасад церкви Саграда Фамілія Антоні Гауді в Барселоні (1884-1926). До мотиву арфи звертається на картині «Саламбо» (біля 1894) Карл Стратман [30, 224], причому музичний інструмент, як і тіло молодої жінки, що лежить із закритими очима, дуже декорований (дорогоцінним камінням, візерунками, одна з частин має навіть форму слона). Безгоміння арфи в головах жіночого персонажа гармоніює з мовчанням цього-таки персонажа.

Подібне трактування має в митців образ кіфари, або ліри, що її не оминув у своїх творах Густав Клімт. Натрапляємо на образ цього музичного інструмента тричі: уперше - на картині

9 Подібним чином визначено суть антропологічної перспективи філософії ХХ ст. [5, 950].

«Музика» 1895 [30, 338], вдруге - на одному з двох панно, виконаних для музичного салону Ніколауса Думби («Музика», 1898) [23, 199]. В обидвох випадках зображена жіноча фігура з кіфарою в руках і статуї Силена та Сфінкса, що символізують приховані інстинкти. Влучно зауважив Карл Е. Шорстке: «Співачка тримає Аполлонів інструмент - кіфару; проте тема її пісні - діонісійська» [23, 200]. Третій раз натрапляємо в Клімта на образ цього музичного інструмента на фризі «Бетховен», підготованому автором для виставки Віденського сецесіону 1902 року. Деталь із жінкою, що грає на кіфарі, має назву «Стремління до щастя знаходить задоволення в мистецтві» [16, 120-121]. Прагнення щастя персоніфіковане тут у жіночих фігурах, що пропливають над музиканткою.

Якщо повернутися до Львова початку ХХ ст., побачимо зображення дівчини, що грає на арфі, на обкладинках видань, що вийшли в серії «Новітня бібліотека», зокрема «Перед сходом сонця: Соціальна драма» Г. Гауптмана (1912-1914) [4, 133], «Чорні маски: Штуди в двох діях і п'яти картинах» Леоніда Андреева. Останню опубліковано з післясловом Михайла Яцкова [1]. Автор картини, що слугує оздобленням титульної сторінки книжок - невідомий. Струни тягнуться тут угору, відтак до неба, у безмежність поширюється з ними й сама музика. Рельєф ліри прикрашає фасад будинку філармонії, що знов-таки підкреслює значення, якого надано цьому інструментові в часі сецесії та модернізму.

Арфа - образ-символ, що в текстах Михайла Яцкова маркує семантичне поле смерті. Окрім новел «Adagio consolante» й «Архтівр» (уперше надрук. 1911), він виявний у творах «Готуріди» (1900), «3 дневника» та «Самотний огонь» (обидва ввійшли до збірки «Смерть Бога», 1913). Хуан Керлот, автор словника символів, пише про арфу як символ переходу між небом та землею, за його словами, саме з цим інструментом бажали бути похованими герої «Едди», щоб полегшити собі цей перехід [7, 84].

У новелі «Готуріди» символічне значення арфи породжує ремінісценція з античної міфології («<...> леліла так мелодійно, як *арфа Орфея сонній Еввідіке*» [27, 64]), що її значення посилює далі страшне видіння Тартару [27, 66]. Любов і смерть для персонажів цього твору, як і для античних Орфея й Евридики, творять вісь життя. Проте, за міфологічним словником, Орфей грав не на арфі, а на формінзі [10, 418]. Формінгс, або формінга, - це давньогрецький струнний шипковий інструмент, що його назва у 5-4 століттях до н. е. вийшла з ужитку й була замінена назвами *ліра* та *кіфара* [12, 907; 24, 293]. Цікаво, що кілька композиторів, завдяки яким арфу було введено в оркестр, також звернулися до античного сюжету з Орфеєм та Евридикою: К. Монтеверді («Орфей», 1607), К. В. Глюк («Орфей і Евридика», 1762). Арфу та ліру трактовано як символи чуйності до земного й небесного життя, а сама арфа зображає перехід в інший світ [29, 48]. Ці символічні значення накладаються в новелі М. Яцкова, а розвиток сюжету частково пояснює, чому письменник-модерніст звернувся саме до арфи. Значно пізніше в давньогрецьких похованнях виявлено розбиті статуетки арфіста, що свідчать про глибокий зв'язок переходу в потойбіччя з символікою арфи в еллінській культурі. У словнику Х. Керлота образ арфіста також трактовано насамперед як персоніфікацію зачарування смертю, або, за Фройдом, потягу до смерті [7, 35].

Наступна після «Готурід» новела, що в ній виявний образ арфи, - «Звела з дороги». Вона увійшла до збірки «Казка про перстень» (1907). Тут із арфою не порівняно жодної живої істоти, лише сонячні промені, однак вона сигналізує забуття, зникнення жіночого персонажа з життя іншого, чоловічого, а саме: «Під вечір роздихався спокій і запах покосів, золоті промені пересилювали стріху, грали як веселка, тремтіли як струни чарівничої *арфи*» [26, 19]. Світова гармонія, гармонійна єдність неба та землі, утілені в арфі, так само недовговічні, як проміння *під вечір*. Тож із появою лексеми на позначення музичного інструменту синхронні несподівані слова жінки: «<...> хто мені раз спроневірється, того забуваю» [26, 19]. На образ арфи у контексті розлуки з коханою натрапляємо в поезії Петра Карманського «Цвітом ти мене дарила <.>», що увійшла до книжки «3 теки самоубийця: Психологічний образок. У замітках і поезіях»:

Чом марою ти розплилась  
Від моїх жалів?  
Піснь мою так заглушила,  
Наче арфи спів! ... [6, 41].

Образ цього музичного інструмента заступає цитру, згадану в попередніх віршах [6, 13; 6, 20], а несподівана короткочасність стосунків, їх розрив породжені, як і в тексті М. Яцкова, інтенціями жіночого персонажа.

«Adagio consolante» (1911) - перший твір М. Яцкова, що передає звучання арфи, причому звучить музика-епітафія: «Лине скарга з далекого світу... Сльози перемінилися в діаманти і падають на глибину, а на тій глибині струни арфи. Чим більше висока вони падають, тим тони вищі, а чим нижче сльози падають, тим гомін ясніший.

Чую сміх дитини, сердечний, захоплений сміх розбавленої дитини. Нараз тони розливаються, як би на розшебетаних соловейків вдарили крила смерті...

Пісня без слів, без імені...» [27, 219].

Метафоричне транспонування музики мовою літературного твору справді нагадує звуки арфи - ніжні, дзвінкі, сріблясті за тембром<sup>10</sup>, коли йдеться про дитячий сміх. Наступне речення якнайкраще передає звучання глісандо<sup>11</sup> - одного зі способів гри на цьому інструменті. Арфа стає втіленням чистої ідеї звуку - носія напруження та страждання [29, 48]. Абсолютне звучання душі асоціюється з образом і подобою миті смерті.

Поєднання лексем *арфа* та *сльози* в тексті Яцкова повертає нас до романтизму, а саме до циклу поезій Джорджа Гордона Байрона «Єврейські мелодії». У другому вірші циклу читаємо:

Торкнувся арфи цар-співець,  
< . > Такої музики творець,  
Щоб серцем відчувать знеможеним  
Акорди сліз, у струнах множені [3].

Образ сліз у семантичному полі лексеми *арфа* з'являється й у п'ятій та дев'ятій поезіях («Я Вавилонських рік скорботу виграю...», «Мій дух згасає»). Зокрема, в останній *арфа* повинна грати на пам'ять про розлуку з померлими, а саме:

Мій дух згасає - не барись, -  
Хай струни арфи зронять звук.  
<...> Хай серце, цвинтар безнадій,  
Озветься пам'яттю розлук <...> [3].

Уривок із новели М. Яцкова в семантичному полі образу арфи перегукується також із драмою Л. Андреева «Чорні маски». Інструмент передає звучання душі центрального персонажа, що в ньому переплетено сміх і тугу, а саме: «Моя душа - зачарований замок. [...] Хто сміється так ніжно над сумовитою арфою?» [1, 33]. Молодого чоловіка полонять роздуми про смерть, переслідує забування, і врешті-решт, він гине.

В «Архитворі» (1911) М. Яцків знову модифікує семантику лексеми *арфа*, з одного боку, додаючи грецькі алюзії, з іншого, - цілком припасовуючи до жіночого персонажа, а саме: «Рамена творили старинну арфу зі слонової кості, волосся - золоті струни. Бедро звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві арфи на собі. Збоку рисувалися також лінії грецької арфи» [27, 220]<sup>12</sup>. Письменник далі варіює «грецьку» тему, стилізуючи пейзаж (мирти, кипариси) та метафоричне звучання музики (кіфара), аж до «орфейських звуків», чутних поза голосом дівчини. Ці звуки - відгомін «Готурід» і натяк на майбутнє жіночого персонажа: «<... > перед нами дримали мирти, серед кипарисів водограй сипав діаманти на струни кіфари, а поза твоїм тихим голосом чув я орфейські звуки і далеку симфонію грецьких флетів...» [27, 223]. Розгортаючи текст, письменник-модерніст наче звужує перспективу прочитання символічного образу, занурюючи зовнішні (елементи портрету) у внутрішні, і підводить реципієнта до факту смерті дівчини-арфи: «<... > я не годен знайти ймення для тебе. Ти раз вінець моєї душі, то знов многострунна арфа, в якій закляті чари розкошу й терпіння» [27, 224].

Погляньмо на збірку новел Едгара По «Елеонора» в перекладі Петра Карманського, що вийшла друком 1912 р. Її заголовок - це водночас назва першого і, що важливо, автобіографічного, твору книжки. Це видання не могло пройти повз увагу М. Яцкова, адже

<sup>10</sup> На «сріблястості» звучання цього інструмента наголошують музикознавці, зокрема автор музичного словника-довідника Ю. Юцевич [24, 16].

<sup>11</sup> «Глісандо (італ. *glissando*, від франц. *glisser* - ковзати) - виконавський прийом при грі на музичних інструментах, а також співі. Полягає в легкому ковзанні пальця по струні вздовж грифа струнних інструментів (смичкових і щипкових), швидкому проведенні пальцем однієї або обидвох рук по струнах арфо- та ліроподібних інструментів [...]» [13, 139].

<sup>12</sup> У Середньовіччі систематичне перетворення музичних термінів на своєрідні антропологічні алегорії (до прикладу, тіло - кіфара; християнин - музикант) дозволило зрозуміти духовний уклад як насамперед музичний [9, 109].

перекладач був його другом та колегою, а письменник - одним із «настільних». Із передмови Б. Данчицького дізнаємося про тривалу невиліковну хворобу дружини письменника, що наклала відбиток на життєтворчість митця. Тут-таки натрапляємо на речення з лексемою *арфа*: «Любов і жінчина, що так гарно звучать на арфах поетів, у По вбрали на себе кирею смутку» [14, 11-12]. Свідомо чи ні, автор поєднав асоціативні поля концептів *любов*, *жінка* та *арфа*, а вихопивши останній з музичної царини, надав йому символику універсального інструмента. Письменник Е. По також звертається до образу арфи у творі про невідворотну смерть центрального жіночого персонажа, Елеонори. Порівняння, що містить античну алюзію, стає частиною лейтмотиву, передаючи особливості сприйняття чоловічого персонажа до і після смерті коханої: «Золоті і срібні риби гралися в ріці, з якої виринав час до часу гамір, що зливався вкінці в плавню мельодію, яка бриніла по-ангельськи більше, чим звуки гарфи Еоля, солодше над усьо, з виїмкою голосу Елеонори» [14, 19]; «Тай солодка мельодія, що була милійша, чим вітрова гарфа Еоля і божественніша над усьо [...], завмирала з провола, замінюючися згодом на шораз тихше журчанне, аж поки не вернула остаточно до своєї первісної торжественної мовчанки» [14, 22]. У статті міфологічного словника про володаря вітрів давньогрецької міфології Еоля арфа не згадується [10, 636-637], тож цей музичний інструмент символізує в письменницькому баченні саму ідею звучання<sup>13</sup>. Арфа Еоля в По, як і орфейські звуки в Яцкова, слугують тлом до жіночої присутності та жіночої смерті.

Новели «Архівір», «З дневника» та «Самотний огонь» - це три з дев'яти творів збірки «Смерть Бога» (1913), і в усіх трьох арфа, у поєднанні з жіночістю, має виразне смертепередбачувальне значення. Відчутно, що хоча «Смерть Бога» стає загальною назвою збірки, саме це явище є для нього насправді лише епізодом. Значно вагомішим, і тому осмисленішим фактом стає у творах модерніста *смерть людини*. М. Яцків намагається переосмислити момент, що його Юлія Крістева характеризує як депресійний: «все вмирає, Бог вмирає, я вмираю» [32, 301]. Звідси, очевидно, бере початок намагання модерністів аксіологізувати явище смерті. Український письменник спрямовує свої зусилля на те, щоб зрозуміти місце смерті в культурі, а це, за словами Юрія Лотмана, означає надати їй змісту, тобто ввести до певного смислового ряду [8, 420].

Новела «Самотний огонь» складається з трьох частин, образ арфи з'являється на початку другої, передуючи подіям, що відбудуться з Матієм Раданом і його батьками: «Горлиця воркує на смереці. Лен леліє синим цвітом. Зелений горох, білий цвіт. Фіолетний горошок і блаватень у ниві вусатого ячменю. На яблінці два сегорічні однолітки - третій зломаний всихає. На липі гудуть скрипки і цимбали - пчоли в повени цвіту. / Над глибокою тишиною ліса розтягалися струни вели канської арфи. Зачарована *дівчина*, що мала хрипкий, солодкий голос в розмові з любком, а срібний в співі, вибиває двома клевчиками на струнах *арфи*: ку-ку, ку-ку, а ліс гомонить, як урочистий дзвін» [28, 15]. Важливість цього образу й інакшість його у порівнянні зі скрипками й цимбалами бджіл підкреслено абзацом. І не випадковий метафоричний зв'язок із лісом, місцем, у якому відбудеться трагічна й несподівана подія.

Арфа в тексті Яцкова асоціюється з чимось позалюдським, за її участю мовби передбачувано долю персонажа. На споріднений образ натрапляємо в поезії однолітка М. Яцкова, Яна Каспровича, котрий із 1887 року жив і працював у Львові (редактором «*Kurierza Lwowskiego*»). Йдеться про першу строфу сонета із циклу «*W ciemności schodzi moja dusza*», а саме:

Struny twej harfy, o szumiący lesie,  
Dech ów porusza, co był w onej porze,  
Gdy pod budowę wszechświata przyciesie  
Pramistrz w niezmiernym układał przestworze [...] [31, 109].

<sup>13</sup> Проте в цьому звучанні підкреслено його неземну, вищу природу. Сему вищості, ба більше, священності містить образ арфи і в цитованих «Єврейських мелодіях» Байрона, й у поезії Фридриха Гельдерліна «Пісня долі Гіперіона». Ось перша строфа вірша Гельдерліна в перекладі Миколи Бажана:

Ви плинете в саяві, вгорі;  
По обширах ніжних, блаженні генії!  
Вас легко торкаються  
Горні вітри,  
Мов пальці арфістки -  
Струн священних [17, 557].

Цей вірш було опубліковано до появи друком перших новел М. Яцкова, тож прозаїк міг із ним ознайомитися.

У тексті Яцкова «Самотний огонь» - авторський експеримент із нашаруванням символічних образів: контаміновано значення сем *дівчина*, *зозуля* й *арфа*. Символіка образу музичного інструмента оприявнюється в зіставленні з *тишею*, що її автор супроводжує епітетами «глибока» [28; 15], «мертва, темна» [28; 18]. Епітети сприяють тут витворенню модусу очікування: вони градуйовані в бік негатиї, отож потребують остаточного довершення цього вектора. Крім цього, епітет «глибока» передує моделі горизонту очікувань в уяві героїні: «Повела очима по хаті. Він [чоловік. - О. М.] знов шез. Тепер день, тишина, але знов настане ніч» [28; 16]. Він співвіднесений із днем та спокоєм на противагу зловісній ночі. Ця зловісність повертається до персонажа, який і провокує її виникнення: він-бо помічає зникнення сина і провадить його пошуки до кінця, у якому втілюються символічні значення образности твору. Звукові образи кінцівки перегукуються з тими, що починали другу частину, хоча самого символу арфи тут немає: «Зозуля закувала з просоня і втихла. [...] Рій комах заграв [...], як на сході сонця, і кілька хвиль тремтіла серед лісової пустелі мелодія, якої мало зачуває людське ухо. / Ліс зітхнув» [28, 19]. Новела «Самотний огонь» у складі збірки «Смерть Бога» була опублікована роком пізніше від перекладеної українською мовою драми Л. Андреева «Чорні маски» з післясловом М. Яцкова. Зважаючи на висловлене українським письменником захоплення творчою манерою автора, варто акцентувати на паралелях між їхніми творами, а саме: візуальний образ арфістки в оформленні книжки Андреева, а згодом і уявний образ арфи в самому тексті перегукується з метафорою дівчини, що грає на арфі, в Яцкова; окрім цього, подібні між собою і розв'язки сюжетів, адже хлопчик у новелі українського модерніста, як і Лоренцо, помирають у вогні, через свідоме або несвідоме самоспалення.

На рівні поетики з цим текстом пов'язані два інші твори, що також увійшли до збірки «Смерть Бога». Про один уже йшлося, інший, «Із дневника», містить порівняння уявної мертвої дівчини з *арфою*: «Наді мною дівчина, обвита шовковою габою, з пробитим серцем. Стоїть, як *арфа*, сповита білою хмаркою, з груди летється кров» [28, 5]. Ця візія передує в тексті зворушливому спогадові про дівчину «в молодій буйности» [28, 6], що контрастує з реально баченими людьми-ляльками. Тут варто повернутися до речення, що ним починається новела, а саме: «Цвинтарну пісню леліють берези, молоде листе опадає і встелює землю» [28, 5]. «Смерте-передбачувальне» символічне значення лексеми *арфа* еманує з візії чоловічого персонажа у його-таки думки про живу, бачену ним дівчину, уособлення модерністської жінки-вампіра: «<...> личко застигло в мертвім усміху. Хотів би я мати твій зугарний череп на моїм столику...» [28, 6]. Образ дівчини з пробитим серцем завершує новелу, творячи обрамлення внутрішніх особистих переживань персонажа.

У товаришки поета зі «Скам'янілої країни» (1919) - тихий голос «арфи, накритої оксамитним саваном» [27, 271]. Далі - численні людські втрати, що провадять до її-таки узагальнення: «Рідна земля стала тюрмою, домовиною, гробом» [27, 272].

У контексті переплетення символічних значень розлуки, страждання, зради, смерти в образі арфи можемо апелювати й до кількох творів Івана Франка, що в них виявна постать арфістки. Насамперед, це балада під назвою «Арфярка», написана, мабуть, 1876 року й уперше опублікована у збірці «Баяди і розкази»<sup>14</sup>. Акцентування на цьому жіночому персонажеві в заголовку попереджає читача про важливість його появи в тексті. Саме арфістка викриває зраду чоловічого персонажа, чим змінює стосунки між ним і теперішньою коханою. Так, жінка з арфою, розповідаючи про одну розлуку, провокує можливість іншої. При цьому, обидві події - і колишня розлука, і сучасна розповідь про неї - неочікувані, раптові для суб'єктів переживаних ситуацій. Виконавиця та музичний інструмент становлять настільки сугестивно цілісний образ, що автор у варіанті поезії, надрукованому 1914 р. у збірці «Із літ моєї молодости», змінить строфу, присутню в першій публікації, а саме:

Задрожала чогось -  
И вь рукахъ ей худыхъ  
Стара арфа здрогла,

<sup>14</sup> Інформацію про написання та публікацію вірша подано за коментарями до репринтного видання збірки Івана Франка «Баяди і розкази» [20, XXVII].

И струнь бренькоть затихъ [20, 7], - удавшись до метонімії, тобто цілком перенісши людські властивості на арфу:

В тім здригнула чогось,  
І в руках їй худих

Арфа стала німа [20, ХСІІ].

Два інші твори Франка, що до них письменник також вводить арфістку, - драматичний образок в одній дії «Послідній крейцар» та оповідання «На вершку (Кілька хвиль з життя людей, "нічого не заробивших")». Обидва написані пізніше від балади і за життя автора не публікувалися, тобто про їх існування М. Яцків міг знати хіба що з особистого спілкування. З погляду Михайла Возняка, драматичний образок можна датувати першою половиною 1879 року [22, 363], тоді як дата створення оповідання - 1880 р. Сюжет той самий, за винятком закінчення. Ув обидвох випадках арфярка з'являється в момент, коли центральний персонаж лаштується до самогубства, і виконує пісню про «бабусю-грижу»<sup>15</sup> з такою останньою строфою:

Не раз мені сниться, що знов повертає  
І щастя, і житні чудова весна,  
Приятелі йдуть, рій комариків грає,..  
Но глип - надо мною все баба страшна,  
Схилась, глядить, чи живий-то я ще...  
Ох, згинуть, пропасти!.. Та час не тече! [22, 64; 21, 189].

Урешті, Євгеній із «Посліднього крейцара», незважаючи на очікувану за пограбування кару, віддається до рук поліції, а Ежен («На вершку») викидається через вікно. Попри намагання дівчини виконати прохання персонажа і заграти веселої, їй це не вдається, а саме: «Арфярка видивилася на нього, а її пальці тим часом машинально забігали по струнах. Зразу веселі, скочні акорди лилися з струн, але живо вони перейшли в якісь тужніші, серед котрих тут і там брязкали скочні ноти, мов гірка насмішка над лихою долею. Відтак сухим, немов дерев'яним голосом, без життя і виразу, вона заспівала [...]» [21, 188]. Видається, що гра на арфі влітається в події, сугерує їх розвиток, що саме від цієї музики залежить майбутній крок Євгенія або Ежена. Чи не дозволяв цього жанр, чи вплинуло те, що письменник схилився до іншої розв'язки, та в першому творі немає розгорненого опису вражень Євгенія від почутої пісні, натомість заглиблення у стан Ежена в той-таки момент прогнозує трагічне закінчення: «Страшне, гнітюче враження зробила ся пісня на Ежена. Він похилив голову, мов під обухом, і всякі ясніші думки меркли та розлітались, мов листя, в одній хвилі зварене лютим морозом» [21, 189].

Арфами обізвався ранній Павло Тичина, спочатку в поезії «Арфами, арфами...» (1914), а згодом у «Фузі» (1921). У першій їх оптимістичне звучання в природі дисонує з «думами», що передбачають розвиток подій у світі людей:

Буде бій  
Вогневий!  
Сміх буде, плач буде  
Перламутровий... [19, 63].

Проте емоційне наповнення цих прогностичних дум, їх лексика мовби стилізовані під «ніжнотонну», «перламутрову» гру на арфі.

У творі «Фуга» топосові кладовища відповідає наближення осені в природі. Спочатку метафоричні образи «жовчі» у листі, схлипування [18, 157], а далі концепти безкінечности [18, 158] та крові поглиблюють переплетення тем осені й помирання людини. Проникнення людської смерти в природу, що мало б якомога вагомніше передати відчуття проминання, відбито, врешті, в розгорненому порівнянні:

А в шумі тім,  
як арфи перебір в оркестрі -  
осики тремотінь [18, 160].

Тремтіння осики мимоволі актуалізує біблійні алюзії, тож через порівняння з цим цвинтарним деревом арфа стає причетною до його символічних значень.

Символічний образ арфи у кількох випадках має в Яцкова давньогрецьку алюзію на міф про Орфея та Евридику, де музика фактично накладається на смерть: спочатку - Евридики, а згодом і самого Орфея. Адже музикант грає в царстві мертвих, відтак востаннє - перед нападом

<sup>15</sup> Це переклад Франка з Гайне зі зміненим завершенням [20, ХХУШ].

вакханок. Смерть Орфея оплакували птахи, звірі, ліси, каміння, дерева, зачаровані його музикою [10, 418]. Це могло стати поштовхом до того, що звуки арфи в текстах Яцкова накладаються на жіночий голос (або навпаки), арфа-форма асоціюється з жінкою, сама вона пов'язана з вираженням життєво важливих людських почуттів і має стосунок до переживання людської кінечності. Арфа, як і смерть, має в автора-модерніста «жіноче обличчя».

Вище вже йшлося про те, що цей інструмент у творах М. Яцкова маркує *перехід*, однак не лише його. Саме в образі арфи зосереджено натяк на людське відчуття й переживання загальнішого топосу - *дистанції* - зовнішньої, часо-просторової та внутрішньої, дистанції порозуміння. Ця дистанція відчутна навіть у виписуванні самого образу-символу в різних текстах. Її враження сугестійоване не лише алюзією на міф про Орфея та Евридику («Готуріди», «Архитвір»), а й своєрідним очудненням музичного інструменту у творах, де натяку на цей міф немає. Так, у новелі «Звела з дороги» арфа «чарівнича», а у творі «Самотний огонь» на ній грає «зачарована» дівчина. В інших текстах автор, творячи ширшу метафору з символом арфи, послуговується лексемами на позначення просторової дистанції, а саме: струни арфи «на < . > глибини» [27, 219], «над глибокою тишиною ліса» [28, 15].

У п'яти новелах із семи, що в них виявний символ арфи, її значення безпосередньо пов'язане з жіночим персонажем. Насамперед корелюють між собою звучання жіночого голосу, з одного боку, й арфи - з другого, як-от у порівнянні з новели «Готуріди» [27, 64], розгорненій метафорі з тексту «Самотний огонь»<sup>16</sup> та в епітеті зі «Скам'янілої країни» [27, 271]. Новела «Архитвір» уперше додає мотив *арфи-форми*, що стосується до жіночого тіла. «Орфейські звуки» в цьому творі «поза голосом», а це можна трактувати двоюко: як експеримент із поліфонією або як роздвоєння *цього* голосу та *тих* звуків, тобто дисоціацію тіла-арфи і звучання. Таким постає жіночий персонаж у сприйнятті персонажа чоловічого, скульптора, котрий згодом називає арфою цілу жінку, не саме тіло, і пояснює, що він має на увазі. Ці слова могли б стати мотто до роздумів над символікою образу арфи у творах Яцкова загалом: «многострунна арфа, в якій закляті чари розкошу й терпіння». В усіх згаданих текстах спостерігаємо за взаємодією амбівалентності двох образів із різних семантичних площин - жінки та арфи, - бажаних і фатальних водночас.

Їхня контамінація й досі приваблює письменників, серед них - Юрія Андруховича, котрий до роману «Перверзія» «вкладає» оперу *buffa* у формі *pasticcio* про Орфея та Евридику, а центральним персонажем робить Перфецького, що йому належать слова: «Мужчиною < . > я став завдяки арфі - досвідченій Perezrılıy куртизанці з деякими надто романтичними поглядами < . >» [2, 245]. Спосіб осмислення образу й конструювання тропіки засадничо відрізняється від яцківського: не сутність жінки виражено через символіку арфи, а навпаки, інструментові дається визначення через присвоєння рис певного типу жінок. Окрім цього, в Андруховича та його центрального персонажа немає відчутної в новелах Яцкова семантики дистанціювання, пов'язаної з образом арфи.

Варіант мотиву *арфи-форми як форми мертвого тіла* виявний у творі М. Яцкова «Із дневника». Саме в цьому й наступному текстах образ арфи супроводжують лексеми, що маркують наслідки присутності смерті, а саме: *цивтарний* [28, 5], *саван*, *домовина*, *гриб* [27, 271; 27, 272].

Наголосімо, що арфа - єдиний у текстах М. Яцкова образ музичного інструмента, що в ньому важливу з погляду автора та його персонажів роль відіграє зовнішній вигляд, форма. І тіло жінки, порівнюване з арфою, стає засновком до виникнення *дистанції порозуміння* між нею та чоловічим персонажем. «Звучить» цей інструмент лише два рази - в новелах «Adagio consolante» та «Самотний огонь» - і в обидвох випадках їхнє звучання наскрізь метафоричне та має символічне значення. Воно існує тільки в уяві оповідача першого твору та розповідача другого, при цьому для першого це - посткриптом до виникнення найбільшої дистанції - людського кінця, а для другого - його прогност, увиразнений і підсилений символікою кування зозулі. У такий спосіб образом арфи письменник акцентує моменти переживання персонажами дистанції між ними. Загострення сприйняття цієї дистанції настає в ситуації втрати (братом брата, батьками - дитини) чи спогаду про неї.

16 Тут до згаданої кореляції долучається третій елемент - кування зозулі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Чорні маски: Штuki в двох діях і п'яти картинах / Перекл. Ольги Гамораківни, післяслово М. Яцкова. - Львів: Наклад Вол. Боберського, 1912. - 90 с.
2. Андрухович Ю. І. Перверзія. Роман. - Івано-Франківськ: Лілея - НВ, 1997. - 320 с.
3. Байрон Дж. Г. Єврейські мелодії / Пер. з англ. В. Богуславської ([http://www.judaica.kiev.ua/Eg\\_10/Eg\\_11.htm](http://www.judaica.kiev.ua/Eg_10/Eg_11.htm)).
4. Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. - Львів: Центр Європи, 2005. - 184 с.
5. Історія філософії. Словник / За заг ред. В. І. Ярошовця. - К.: Знання України, 2005. - 1200 с.
6. Карманський П. З теки самоубийця: Психологічний образок. У замітках і поезіях. - Львів: Накладом А. Хойнацького, 1899. - 48 с.
7. Керлот Х. Э. Словарь символов. - М.: «REFL-book», 1994. - 608 с.
8. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М.: Гнозис, 1994. - С. 417-430.
9. Махов А. «Музыка» слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. - 2005. - № 5. - С. 101–123.
10. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. - 4-е изд. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. - 736 с.
11. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. - Т. 1. А - Гонг. - М.: Сов. энциклопедия, 1973. - 1055 с.
12. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. - Т. 5. Симон - Хейлер. - М.: Сов. энциклопедия, 1981. - 1056 с.
13. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. - М.: Сов. Энциклопедия, 1990. - 672 с.
14. По Е. А. Елеонора / Перекл. П. Карманського. - Львів: Наклад В. Боберського, 1912. - 104 с. - (Новітня бібліотека. - Вип. 6).
15. Полтарева В. Арфа на Україні // Музика. - 1980. - № 5. - С. 29-30.
16. Стернюо Сюзанна А. Арт Нуво: Дух прекрасной эпохи. - Минск: Белфакс, 1997. - 128 с.
17. Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі. Антологія / Упорядн. і авт. передм. М. Н. Москаленко. - К.: Дніпро, 1995. - 693 с.
18. Тичина П. Десь на дні мого серця: Поезії / Упоряд. Головка Д. А. - К.: Рад. письменник, 1991. - 221 с.
19. Тичина П. Твори: В 6 т. - Т. 1. - К.: Держ. видавництво художньої літератури, 1961. - 400 с.
20. Франко І. Баяди і розкази / Упор. та вступ. стаття Б. Тихолоза; комент. та поясн. слів М. Ізбенко; відп. ред. Є. Нахлік. - Львів, 2007. - [У надзаг.: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Серія «Літературні пам'ятки». Вип. 7.]. - 272 с. (LXIV + 32 + 32\* + CXLIV\*), іл.
21. Франко І. На вершку (кілька хвиль з життя людей, «нічого не заробивших») // Франко І. Збір. творів: У 50 т. - Т. 15. - К.: Наукова думка, 1978. - С. 164-197.
22. Франко І. Послідній крейцар: Драматичний образок в одній дії // Франко І. Збір. творів: У 50 т. - Т. 23. Драматичні твори. - К.: Наукова думка, 1979. - С. 49-76.
23. Шорстке Карл Е. Густав Клімт: малярство і криза ліберального его // Шорстке Карл Е. Віденський fin-de-siecle. Політика і культура / Пер. з англ. О. Коцюмбас. - Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. - С. 188-244.
24. Юцевич Ю. Є. Музыка: Словник-довідник. - Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2003. - 352 с.
25. Язвинская Е. Арфа. - Москва: Музыка, 1968. - 60 с.
26. Яцків М. Казка про перстень. - Львів, 1907. - (Молода Муза. - Ч. 3). - 126 с.
27. Яцків М. Ю. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. - К.: Дніпро, 1989. - 846 с.
28. Яцків М. Смерть Бога. Нариси й новелі. - Львів: Новітня бібліотека, 1913. - Ч. 13-14. - 98 с.
29. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. - М.: Локид; Миф. - («AD MARGINEM»). - 556 с.
30. Fahr-Becker G. Secesja. - Kónemann: Kónemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000. - 568 s., ok. 1500 il.
31. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. - 3. Przełom modernistyczny. - Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1996. - (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk). - 484 s.
32. Kristeva J. Martyr Chrystus Holbeina // Wymiary śmierci / Wybór i słowo wstępne Stanisław Rosiek. - Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002. - S. 285-308.
33. Matusiak A. W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy «Młodej Muzy». - Wrocław: Wyd-wo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. - 396 s.
34. Rembowska-Płuciennik M. Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. - Kraków: TA i WPN UNIVERSITAS, 2004. - 356 s.