

притаманний чи не всьому їхньому спільному життю конфлікт. І не було переможців і переможених у цьому поєдинку душ і світобачень, бо надто трагічними були втрати з кожного боку. Водночас, якщо Грициха завжди, як на долоні, із плетивом своїх нехитрих думок, то Гриць і наостанку не зраджує себе, колишнього, і після тривалого малослів'я приходить до читача востаннє зі своїми виказаними у маренні думками. Написаний Мартовичем із моторошною силою, монолог цей — про щастя відійти гідно, “як розстаються після празника батько з родиною, відданою на друге село..” (50). Заадресувавши свої слова дітям, сусідам, дружині, Гриць, однак, виповідає їх не їм, а людині сторонній, хоч і не випадковій у його долі, — “читальникові” Петрові: саме той зі слів селян написав до газети “за Коропа та й за Гриця”, отже, був його, Грицевим, заступником. Така поведінка вмирущого виявилась, безперечно, наслідком глибокої внутрішньої роботи, що відбувалася в душі й була продиктована, здається, крім вдячності, ще й крихітною надією, що, коли світ дізнається правду про нього і про Коропа, то щось зміниться на краще в долі його родини, а до того ж іще й народженою довірою до того нового, що визрівало в селянському житті й мало принести, мабуть, полегшення бідному людові.

“Заки ще живу, хочу зарядити своїм маєством, бо я його з собою у гріб не заберу...” — починає щасливий у своїх ілюзіях чоловік, під кінець прийшовши до тям і з гіркотою шепоче: “Та що з того!” (51). Гірке усвідомлення, що він відходить зовсім не так, як мало б бути, не так, як мав би відходити газда і батько, що поважав себе, робить Гриця неспроможним подивитися у вічі близьким людям відверто й померти легко, із думкою про виконані обов'язки.

Гриць Банат забрав із собою в могилу тягар своїх невиказних душевних борінь, більшістю, якщо не всіма, так і не зрозумілий, як, зрештою, переважно малозрозуміла для загалу кожна людська індивідуальність.

Література в особі Леся Мартовича допомагає нам краще відчувати й розуміти не лише себе й абстрактний світ, не лише село й селянську “націю”, які були, за словами сучасників автора, чи не єдиними його святощами. Література в особі Мартовича допомагає нам досягнути щось значно більше в цій житті.

м. Чернівці

Оксана Мельник

ПОЕТИКА ПРОСТОРУ: СЕМАНТИКА ВЕРТИКАЛЕЙ ТА ГОРИЗОНТАЛЕЙ У ПРОЗІ МИХАЙЛА ЯЦКОВА

У своїх творах Михайло Яцків акцентує увагу насамперед на *душах* персонажів, тому йому доводиться структурувати художній простір, щоразу вирішуючи, що все-таки варте візуалізації за обставини, коли внутрішнє домінує над зовнішнім, еманує з нього.

Серед досліджень, присвячених аналізу особливостей моделювання простору в модерністських текстах, — праці Г. Філіпковської, М. Подрази-Квятковської, Л.Форестьє, Л.Петрухіної та інших, де наголошено, зокрема, на диференційованому трактуванні опозиції *Верх/низ*¹ (перший компонент символізує

¹ Див.: *Góry* // *Słownik literatury polskiej XIX wieku* / Pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej. — Wrocław; Warszawa; Kraków, 1995. — S. 327; *Filipkowska H. Tułacze i wędrowcy // Młodość polski świat wyobraźni / Studia i eseje* pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej. — Kraków, 1977. — S. 38.

добро, а другий — зло). Саме таке уявлення становить підґрунтя для різноманітних трансформацій ідеї про спорідненість духової сфери індивіда та образів гір, безодні, далини, безмежності в модерністських пейзажах². Завважено й тенденцію до делімітації простору в художніх текстах к. XIX — поч. XX ст.³. Під таким кутом зору проаналізовано переважно *лірику* українського модернізму (Л.Петрухіна). Отже, на сьогодні немає більш-менш цілісного дослідження художнього простору в прозі Михайла Яцкова в контексті його модерністських шукань.

Насамперед заслуговує на увагу “*готичність*” цього письменника, тобто *потяг до висоти* як внутрішня потреба ледь не кожного його персонажа, який усвідомлює свою індивідуальність. “Ніколи не забуду того таємного образу: на досвітках станула я на високій скелі, передо мною безконечна грізна прогалина”, — згадує героїня новели “Архівір”⁴; “[...] скачу з поверхів по Альпах та Гімалаях”, — приєднується до її слів персонаж повісті “Блискавиці” Юр Криса (426). Гора, скеля, сходження вгору — знаки-симптоми, іманентні для спроби розчинення матеріальності у просторі.

Вертикаль із протиставленням концептів *верх/низ* складає вісь внутрішнього життя юної героїні оповідання “У наймах”. Долина в рецепції його персонажів постає у двох варіантах, які набувають негативного відтінку, адже це *яма*, як-от у порівнянні: “Голоси завмирили без відгомону, як в ямі” (39); *річка*, йдучи через яку, застудилася Олена (44).

Втілення верху для дівчини — гора, котра корелює з обома варіантами просторового низу, проте ці кореляції мають різне значення. Так, *яма*, що під нею розуміємо хату господарів, асоційовану з небажаним товариством, неволею, зовнішнім і внутрішнім насильством над людською індивідуальністю, протиставлена *горі* як місцю усамітнення, внутрішніх роздумів персонажа. Саме *дорога під гору* стимулює зміну у внутрішньому просторі Олени “[...] не видно, не чути нікого. [...] Сама не знає, що сталося і чого їй жаль. Ні містечко зі своїм гамором, ні хати газдів не манять її” (33). Цей момент *вертикального* розімкнення простору поглиблює подібне розімкнення *по горизонталі*, цього разу — до безмежності. Після мрій дівчини про волю натрапляємо на короткий діалог, що в ньому за відповідь слугує лише погляд:

“— А ти яку хату будеш мати?

Дивилась у голубу далечінь” (37).

Протиставлення *річка в долині / гори* в цьому контексті перебуває в межах ширшої опозиції *низ/верх*, у його асоціативному полі функціонують мотиви *смерті тіла / життя душі, життя по смерті*.

Повертаючись до горизонтальної перспективи у прозі М. Яцкова, виділимо серед ключових лексем на її позначення *безкрай*. І хоча письменник-модерніст схиляється до її делімітації, мотив *пошуку “границь”*, наявний у різних текстах (зокрема, в новелах “Готуріди”, “Тихий світ”), стає в нього авторемінісцентним (66; 200).

Із просторовим *низом* поєднано у творах М.Яцкова прецедентний для модернізму концепт *юрби* в різних варіантах:

² Див.: Podraza-Kwiatkowska M. Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia) // *Młodopolski świat wyobraźni...* – S. 67.

³ Див.: Петрухіна Л. Делімітація простору у модерністській ліриці // *Іноземна філологія: Український науковий збірник*. – Л., 2003. – Вип. 114. – С. 168–176.

⁴ Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., передм. та прим. М.Ільницького. – К., 1989. – С. 221. Далі зазначаємо сторінку в тексті.

юрби, що занпащає душу, намагається вплинути на життєвий вибір особистості, як у новелі “Що робити?..”: “[...] *юрба* попихає мене все вперед та вперед. Аж нараз над самою серединою *глибини* — кладка урвана” (50); “[...] здавалось мені, що *юрба* трутила мене в *пропасть*” (50);

юрби, що поглинає, нівелює індивідуальність (новела “Поганство юрби”): “І зарілося *долом* від тих дітей і ляльок так, що годі було розпізнати, котре живе, а котре з триння” (61); “[...] цілий *нехарний вир* став товпитися в *долину* [...]” (61).

Ці мотиви додають ще одне трактування просторової вертикалі у внутрішньому просторі персонажів: *знеособлення (низ) / духове зростання індивіда, вивищення над загалом (верх)*.

Із концептом низу пов’язана також більшість самогубств або суїцидних намірів, що про них ідеться в текстах письменника. Нерідко це *вода*, як-от у творах “Що робити?..”, “Весняний захват”: “[...] думала кинутись з ним в *глибінь*” (50); “На плесі срібної *глибини* — голуба стяжка...” (60). У цьому випадку ключовою стає лексема *глибина (глибінь)*, в якій відлунює, з одного боку, міфологема води як первісного незвіданого хаосу, що передує порядку, а з другого, — темний, невідомий пласт людської психіки, який притягував модерністів⁵. Ще один семантичний аспект, актуалізований у розглянутих текстах, — *річка* як межа між світами — людським і нелюдським, нормальним й “анормальним”, своїм і чужим⁶.

Топос води як глибини, що вабить і відокремлює, доповнює у творах М. Яцкова інший — *водяної безодні*, присутній у варіанті *безодні-океану (моря)*. При цьому із зовнішнього світу, як у новелах “Готуріди”, “Поєма долин”: “Тартар отворився, як понурий *океан*” [66]; “[...] злітав білим птахом у *безмірний низ*, а він поривав його таємними чарами, як *глибінь моря*” (91), — він проникає у внутрішній простір персонажа (“З циклу вічних поезій”): “*Океан* бурлить, грає в грудях. В тих *чорних глибинах* скільки ідей світлих, невинних потопив я...” (70). Ці топоси становлять своєрідний пролог до витворення просторової вертикалі без початку й кінця, коли дві безодні мовби взаємовіддзеркалюються, аби згодом зосередитися у внутрішньому естві персонажів малих прозових творів “Архітвір”, “Хлоп’я”: “[...] глянув *вгору* — голуба *пропасть над ним*, опустил очі на воду — та сама безконечна, голуба *пропасть під ним*” (184); “Світ обертався, хлопчина не видів на нім нікого й нічого — чув лиш себе” (185); “Над головою — *синя пропасть* [...]” (222); “[...] станув на скелі, відки отвиралася безконечна *голуба прогалина*” (225). Топос безодні на двох кінцях вертикальної осі виявлений також у поезії “Молодої Польщі”, зокрема в Л.Стаффа⁷. Спостережений у М.Яцкова горизонтальний вектор безмежності, беручи за початок людську душу, знов-таки мовби входить у неї, в ній зосереджується: у модерністському пейзажі транспоноване ставлення особистості до світу, як-от у новелі “Тихий світ”: “[...] журба біла з серця [...] і летіла у тихий, вечірній світ. Обіймала село і ліс за селом, *не находила границі* та й вертала до серця” (200). Індивідуальність, відчуваючи існування безміру, не може перебувати в замкненому, організованому на людський кшталт, стандартизованому, а отже, замалому (занизькому або завузькому) для неї художньому просторі творів “Поганство юрби”, “Блискавиці”: “*Стеля* тут над головою *давила* мою *свободу*, я чув, [...] як *дух* *вмирає* без

⁵ Див. у М. Подрази-Квятковської: “Глиб — це одне зі слів-ключів епохи, що виступає також у формах типу: безодня, глибінь і т. п.” (*Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski: Teoria i praktyka*. — Kraków, 1975. — S. 229).

⁶ Див.: Новикова М. Коментар: П. Водяна символіка // *Українські замовляння* / Упоряд. М.Москаленка, передм. М.Новикової. — К., 1993. — С. 212.

⁷ Див.: *Podraza-Kwiatkowska M. Pustka — otchłań — pełnia...* — S. 66.

просвітку [...]” (60); “*Малий покій давить душу*. Мені здавало би ся все, що я в тюрмі і стіни потріскають від мене на сто вітрів. Я мрію про велику, обширну комнату, ясні стіни, одна від другої так далеко, щоби в сумерку здавалося, що *їм нема кінця*” (428). Цікаво, що в М.Яцкова майже відсутні інтер’єри, за винятком тих випадків, коли їх елементи становлять проекції психологічних портретів персонажів. Так, замкнений простір кімнати (“Мальований стрілець”), змодельований за принципами, подібними до тих, які використовували Е.По та А.Камю, “реагує” на емоції страху, неспокою, люті головного героя новели: “[...] стеля була над моєю головою й опадала поволі! [...] Стеля придавила його (ліжко. — *О.М.*), аж затріщало, по хвилі поміст злетів в долину, перевернувся на прибитій осі, лампа кліпнула — підо мною позіхнула челюсть, з якої мигнули кості, вдарив студений сопух, мене обіймила темрява...” (143–144). Водночас рухомість стелі й помосту, невідповідність меблів до зросту дорослої людини сигналізують про незахищеність особистості в “далекому чужому місті” (142), про неможливість визначити власне місце в його системі координат. Письменника більше вабить простір, який змагає до безконечності, що засвідчують ключові слова *глибина*, *далина* (*далечінь*), *безкрай* тощо.

Почуття відходу кудись *поза світ*, властиве символістам⁸ і висловлене, зокрема, Ш. Бодлером⁹, знайоме персонажам М. Яцкова, як-от у новелі “Пробуджене”: “Його зір був сонний, він потонув у якимсь *іншим світі*”¹⁰. Герой цього твору, втративши інтерес до оточення, повністю зосереджується на саморефлексуванні, тому його внутрішній простір розташовується “ні в сні, ні в яві”. Питьма із зовнішнього світу, асоційованого в уяві персонажа з пустелею, гробницями (знов-таки знаками самотності й відчуження) всотується у внутрішнє єство Марка Сави: “[...] чув у собі лише *темну, пусту глибіню*...”¹¹. Автор, очевидно, розширює семантичне поле концепту *глибина*, присутнє в інших творах, епітетом “*пуста*”, який підкреслює, що внутрішній світ індивіда та “холодне небо” над ним — моменти взаємозалежні. Просторову вертикаль новели, будовану вниз, довершує концепт *пропасті*, що засвідчує повторення епітета “*темна*”. Звузивши горизонтальну глибину лише до власного “я”, персонаж зовсім відкидає її, а згодом поринає у вертикальну безмежність, яка підштовхує його до самогубства. Цей текст — один із прикладів того, як поступовий відхід із цього світу без заміни відкинутих цінностей новими провадить індивіда до ніщоти — це яскраво передають зміни просторових векторів героя.

Поява темної глибини всередині людини не поодинокі в текстах М.Яцкова. Тут, зокрема в “Готурідах”, виявлено семантичний ряд *душа — глибини — безмежна питьма — підземелля* (64), значення якого майже авторемінісцентно дешифрує сам письменник у недатованому автографі “План в реальній етичній формі блудного лицаря”: “Герой сходить до [...] *тюрем* — і *яскині* царівни, се значить, що бачить він всі тайни людської душі (звіриної) в її всіх відмінах”¹².

Мотив занурення персонажа у власний внутрішній простір функціонує також у новелі “Архітвір”, однак цього разу його архітектурно експлікує образ *лабіринту* (222). Цей образ поступово витісняє пряму перспективу (“вулицю зал”, “довжезний

⁸ Див.: Forestier L. Symbolist imagery // *The symbolist movement in the literature of European languages* / Ed. by A. Balakian. — Bdp., 1984. — P. 110.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Яцків М. Пробуджене // Літературно-науковий вістник. — Л., 1889. — Т. VII. — С. 270.

¹¹ Там само. — С. 271.

¹² Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. 98. — №421. — С. 2.

ряд різьблених фрагментів” – 219), що засвідчене, зокрема, зміною способу руху героя, спочатку характеризованого лексемами “вийшов”, “спинався”, словосполученнями “йшов вгору”, “іде на край верхів” (222); пізніше – “блукали алеями” (222), “снувався [...] вулицею робітні” (224), “блукав [...] по робітні” (224). Таким чином, поринувши в повсякденне життя, Даріан перебуває переважно в замкненій горизонтальній площині, ба більше, навіть скелі виступають тоді як десакаралізоване, позбавлене спокою місце, прирівнюване до лабіриту (222). За спостереженням Л. Форестьє, лабіринт – це вочевидь відкрите місце, де людина може пересуватися вільно й необмежено, проте діє воно як пастка та в’язниця¹³. Важливо, що *гора* – суб’єкт подвійної ідеї *вертикалі* та *відкритого місця* – втрачає елемент відкритості, адже, провокуючи на вибір, мовби намагається схопити Даріана. Від цього моменту починає фігурувати в тексті лейтмотив “*краю гори*” із варіантом “*краю верхів*” (222; 225) як місця вибору індивіда. Перші дві спроби обрати шлях творення виявилися для героя заскладними, тож не здійсненими, і лише втретє, коли внутрішній вибір було зроблено, автор повертає персонажеві новели можливість цілеспрямованого руху вгору (“Ішов довгим рівним кроком, аж станув на скелі [...]” – 225). Так, тільки після повернення творця до себе самого його простір і по вертикалі, й по горизонталі позбувається негації, освячений появою віттаря (225): збудований на землі, він містить ідею очищення, пов’язану з образом гір.

Отож, замість топосу прямої дороги на початку новели маємо далі плутаний шлях, образ утраченого напрямку. Розробляючи теорію архетипних значень, Н.Фрай відносить їх до різних форм образності: перший – до апокаліптичної, другий – до демонічної, наголошуючи при цьому на їх співвіднесеності¹⁴. Проникнення апокаліптичних та демонічних образів спостережене і в інших моментах. Так, деструктивну пристрасть, яка руйнує Даріана, символізує спокуслива жінка; її поява збігається з існуванням у художньому просторі твору “звалища святині” (219), “гір фрагментів” (224), що їх можна трактувати як неорганічний світ у необробленій формі, схожий на ту, що її має на увазі Н.Фрай, визначаючи риси демонічної образності. Панування цієї поетики довершує в тексті мотив жертвопринесення: “Вдивився в дівчину – спала. Притулив уста до її чола і розхилив рамена. В мрачній низу розлетілися платки рожі на шпілю...” (225), – після чого з’являється новий, уже апокаліптичний, образ віттаря: руїни, негативна розрізненість поступаються місцем єдиному – святині.

Витворивши таку систему координат, письменник веде персонажа до його архітвору; внутрішня свобода творця виявляє себе як внутрішня необхідність сходження до духового центру. За словами М. Еліаде, “[...] Священна Гора – місце, де зустрічаються Небо і Земля, – перебувають у центрі Світу”¹⁵. Гора – символ духової ієрархії та практичного сходження, похідне від її висоти поняття висоти духу, а в ідеї вертикалі міститься сакральна символіка. Читач підсвідомо сприймає гору як місце духового піднесення, придатне для незвичайних думок і станів. Усе далі манять героя марева невідомих овидів, та, здійснивши коло, він повертається до рідних місць. Вершина космічної гори – не лише найвища точка Землі: це також точка, де почалося творіння. Чи не тому персонаж новели власне на гірській вершині знаходить натхнення: “Духи оживали з каменя. [...] Несамовита сила опанувала його, він відступився, глянув на мармурові постаті” (222).

¹³ Див.: Forestier L. *Op. cit.* – P. 113.

¹⁴ Див.: Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // *Слово. Знак. Дискурс*: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л., 1996. – С. 124.

¹⁵ Еліаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998. – С. 25.

Далі – топос *дороги, що провадить до центру*, “важкої дороги”; перевірка здійснюється на всіх рівнях реального: “Спинався понад шпильями і пропастями, покалічив руки, ноги [...]” (222). Шлях до “центру” свого єства втомливий, сповнений небезпек, адже становить перехід від світського, профанного – до сакрального, від ефемерного й ілюзорного – до реальності й вічності, від смерті – до життя.

На композиційному рівні в новелі “Архітвір” діє принцип співвіднесення частин і частковостей, мікросюжетів і лейтмотивів. Власне, домінантним лейтмотивом вважаємо пейзажний (сходження) з тяжінням до символу. Від зовнішнього й часткового Даріан спробує піднятися до внутрішнього та загального: “На третій день вранці-рано вітало сонце величавий вітар, і *тисячі очей* губилися в нім, як в таємних ходах [...]” (225). Слушно наголошує Вяч. Іванов на тому, що “[...] подвиг сходження (вгору. – О. М.) – подвиг розлуки й розриву, втрати й віддачі, відречення від свого та від себе задля досі чужого й задля себе іншого”¹⁶. Здійснивши його, Даріан позбувається хаосу, темної безодні всередині себе й тому готовий зійти вниз, до людей, і принести їм дар нового натхнення. Саме це сходження з гори набуває символічного значення дару, подолання творчої мовчанки у присутності невтаємничених.

Характерно, що місто, село Яцкова-модерніста розташовані в долині, а сильна особистість (зазвичай митець) спостерігає за ними з високої гори, скелі (“Білий коник”, “Архітвір” – 213; 222). Ця потреба відстані, а також усвідомлення власної іншості героя надзвичайно виразно окреслені в багатьох текстах, серед яких – “Блискавиці”, “Доля молоденької музи”, “Ой не ходи, Грицю...”, “Архітвір”, “Сфінкс”. Тут, як і в художньому дискурсі “Молодої Польщі”, відчутне позитивне трактування пустки гір, її корисності¹⁷. Саме з *гори*, побувши *далеко* від людей, персонаж повісті “Блискавиці” Юр Криса йде *шукати себе* (487) – просторові образи сприймаються в екзистенційній проекції. Далі в тексті протиставлено два образи:

гори як місця для рефлексій та відкриттів, духової *активності*;

долини, опанованої *пасивністю*, сном.

Рух угору в цьому творі опозиційний безрухові в долині, що помітно на рівні лексем, і саме за ним – перевага: “*Спить село в долині, за мною не йде ніхто*”.

Зітхнув і *пішов* далі *вгору*” (493).

Пошуки героїв, спрямовані на трансцендент і самих себе, відтінено авторським зображенням *неба*:

як утілення (на асоціативному рівні) очікувань *вічності*, наприклад, в оповіданні “На діброві” (140);

як *глибини*, що відбиває глибину душі під час молитви – “Блискавиці” (487);

як особистої констатації *відсутності Бога*, що відбиває епітет “холодне” в новелах “Що ж робити?..”, “Біла квітка” (50; 75).

Заслуговує на увагу ще одна деталь, пов’язана з побудовою вертикалі та горизонталі у просторі персонажа М. Яцкова: його погляд у *вікно* (“Дівчина на чорнім коні”, “Скам’яніла країна”). Він спрямований униз, і те, що відкривається героєві, має негативне забарвлення: велика вулиця, що з неї “вимела смерть все життя” (208), “Рідна земля [...] під *чужим іменем*” (271). Тропи відбивають ситуацію відчуження самотнього індивіда від інших людей, неприйняття дійсності, на яку він приречений.

¹⁶ Іванов Вяч. Символика эстетических начал // Лик и личины России: Эстетика и литературная теория / Вступ. ст. С. С. Аверинцева. – М., 1995. – С. 60.

¹⁷ Див.: Podraza-Kwiatkowska M. Pustka – otchłań – pełnia... – S. 58.

У такому контексті наявний топос *гір-порятунку*, коли *природа* стає сховком перед метафізичним страхом існування, як-от: “[...] була би опинилася на краю одчаю, але поет встав, взяв її в обійми і повів у *високі гори*” (273). Зауважмо, що природа виконує роль персонального порятунку, здійснюваного, знов-таки, завдяки активності героя, котрий іде до відомої йому мети. В мотиві сходження вгору відбито модерністську тугу за силою, потугою; гори в цьому дискурсі – край волі, необмеженої свободи. На цей аспект семантики гір звертає увагу, слідом за Г. Башляром, М. Подраза-Квятковська, називаючи їх простір волею¹⁸.

Зі щойно аналізованими текстами на образному рівні пов’язана новела М.Яцкова “Тайна жрекині” (надрук. 1917 р.). Тут розгорнено просторову опозицію *стіна / далечінь*, причому з малярського полотна вона переходить у текстовий вимір, набуваючи функцій лейтмотиву, а отже, й більшої сугестивності: “Перед дівчиною підіймалася легкою мрією *стіна* цвітів і корчів, за ними самотна, *голуба далечінь*, як містична поезія Новаліса”¹⁹; “[...] впав на думку, що *поза видимим світом* криється лиш пекельний гріх, – він викроїв образ з рам – за ним була сіра *стіна*”²⁰. Ці дві цитати, мовби змикаючись (*стіна* → *голуба далечінь* [*поза видимим світом*] → *стіна*), наштовхують на думку, що картина виконує роль *вікна*, відкриваючи *горизонтальну глибину*, тобто перспективу²¹. Вікно – це певною мірою привілейоване місце: воно здатне визначати межі, відкидати або пропонувати відкрити суміжний простір чи пройти до нього. Персонаж, який відкидає можливість виходу за межі тутешнього, видимого світу, опиняється перед загрозою замкненості не лише зовнішнього, а й свого внутрішнього простору. Для героя, що, споглядаючи полотно, поринає в нього, *блакитний* колір виражає звабу пошуку безконечності, асоційованої з ідеальним місцем символістів.

Узагальнюючи функцію образу *вікна* в модерністських текстах М. Яцкова, варто наголосити на його властивості відкривати глибини позареального (того, що перебуває поза звичною для персонажа та реципієнта дійсністю); через вікно герої зазвичай бачать приховане в житті, другий його бік.

Варто наголосити на тому, що навіть семантичні опозиції *слово / тиша*, *слово / мовчання* прочитувані у творах модерніста насамперед через протиставлення концептів *верх / низ* у широкому значенні. Це, зокрема, стосується новели “Доля молоденької музи”, в якій актуалізовано риси, притаманні *просторові ритуалу переходу* (шлях у гори, “гора між небом і землею”). В ньому реалізовано два семантичні ряди: *верх (гора) – дівчина – мовчанка – душа*; *низ (долини) – хлопець – голос – тіло*, в контексті яких відбувається процес “сакралізації гір”, пов’язаний зі значенням їх як простору, здатного звільняти відчуття, що межують із містицизмом.

Гора у творах М. Яцкова – місце усамітнення, паломництва, відчуження від світу та водночас – одкровення, епіфанії, розп’яття. Творячи рельєф, письменник мовби намагається організувати хаос душі. Приміром, персонаж новели “Щире слово” відкриває для себе те, що, подорожуючи Швейцарськими Альпами, схопив Пітер Брейгель Старший²²: гори – химерні собори – входять у його свідомість як утілення величі, могутності, вічності.

¹⁸ Див.: *Ibid.* – С. 59.

¹⁹ Яцків М. Тайна жрекині // Укр. слово. – 1917. – Ч. 133 (633). – С. 2.

²⁰ Там само.

²¹ Див.: *Forestier L. Symbolist imagery ...* – P. 111.

²² Сам М. Яцків не згадує цього художника в переліку митців, котрі вплинули на витворення його “поетичної концепції з музичним і малярським тлом”, тож це порівняння ґрунтується на наших спостереженнях та аналізі образності.

Модерністські пейзажі М. Яцкова досить часто характеризує погляд згори, безконечно далекий овид; задній план — знак безконечного — долає тілесно відчутний передній план. Це частина топосу мандрівника, який, піднявшись на вершину гори, наче озирається навколо. Автора притягує просторова трансцендентальність, усе змагає до глибинної психологізації перспективи. Цей момент особливо виразний у новелі “Готуріди”, а саме: “*Безкрай вічної темряви ділить вона струями світил, прозору пропасть неба облаками, розлогі землі горами, морями, лісами, селитьбами*” (65). Ба більше, піддано сумніву вагу візуального — і зменшення оптичних подразників надає очам позапросторових привілеїв: “Перейшла світ, станула на краю і відвернулася від нього... [...] Її очі видять цілий Всесвіт” (65).

Окремий предмет стає засобом, символізоване у просторі світовідчуття — справжнім сюжетом замальовок. Саме такому враженню сприяють “безконечні” блакитні (сині) й зелені тони, які виконували роль співтворчого просторового елементу протягом усієї історії перспективного олійного малярства²³. Згадані кольори — це барви неба, моря, рівнини, тіней, вечора та віддалених гір, отже, долучаючись до розмірковувань О. Шпенглера, — насамперед барви атмосфери, а не предметів. Приклади цього явища наявні в повісті “Блискавиці”, новелі “Поворотний акорд”, а саме: “Лишив за собою передмістя, окрутив парк і опинився на горі. [...] перед ним рисувалася з-поза дерев сіть вулиць в долині і зелені береги на краю овуда” (490); “Його хатина [...] високо на горі, край неї дороги в’ються та й збігають долом-долинами в світ, у синю далечінь” (291). “Вони (кольори. — О.М.) холодні; вони, — наголошує філософ, — знищують тілесність і викликають враження ширини, далечі й безмежності”²⁴. Блакитний (синій) у М.Яцкова зазвичай поєднаний із чимось віддаленим, незбагненим (далечінь), аж до безодні. Колір виконує тут радше сугестивну, ніж зображальну функцію, а те, що найпошлюбніше митець послуговується саме блакитною барвою, — один з аргументів на користь його співтворчої ролі щодо поетики символізму. Інший, не менш вагомий, містить застосовне до модерністського спадку М.Яцкова спостереження Ф. Мельцер: “Колір веде до самого серця того, чим є символізм, це парадигматичний вираз загальної духової кризи — кризи епістемології”²⁵.

Отже, переживання в “я” особистому “я” вічного підштовхує персонажів до осягнення пейзажів як пейзажів *внутрішніх*. Зазвичай це частина топосу мандрівника, який опановує вертикальну дорогу. Символіка руху та простору набуває при цьому екзистенційних вимірів, адже підняття в гори, як і спуск у безодню, провалля, означають спуск до себе самого, роздуми на вершині — очищення. Спостерігаємо й певну градацію людського світу в М.Яцкова: якщо внизу, біля підніжжя, індивід зустрічається з юрбою або людиною, схильною до насильства (фізичного, духового), вгорі на нього чекають самотність і пошуки рівного духом, відповідного душею.

²³ Див.: Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. — М., 1998. — Т. 1. Образ и действительность. — С. 361.

²⁴ Там само.

²⁵ Цит. за: Jay M. Kryzys tradycyjnej władzy wzroku: Od impresjonistów do Bergsona // *Odkrywanie modernizmu: Przekłady i komentarze* / Pod red. i ze wstępem R. Nycza. — Kraków, 1998. — S. 315.