

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

**Кваліфікаційна робота**

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«МОТИВИ ТА ОБРАЗИ МАЛОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА ЯЦКОВА»**

Виконала: студентка 4-го року навчання  
спеціальності: *035.1 Філологія (українська  
мова та література)*

освітньої програми: *Мова, література та  
компаративістика*

Морозова Ганна Миколаївна

Керівник: Пашко О.В.

кандидат філологічних наук, ст. викладач

Рецензент: Кісельова Л. О.

кандидат філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

Київ – 2020

## ЗМІСТ

<i>ВСТУП</i> .....	3
<i>I. МОТИВНА СИСТЕМА МАЛОЇ ПРОЗИ М. ЯЦКОВА</i> .....	7
1.1 Структурні особливості збірки “Казка про перстень” як спроба творення власного Декалогу .....	7
1.2 Модифікація мотиву зустрічі у малі прозі М. Яцкова.....	10
1.3 Мотив смерті: між фізичним умертвінням та духовним безсмертям ....	15
1.4 Мотив мовчання .....	21
<i>II. ОБРАЗНА СИСТЕМА МАЛОЇ ПРОЗИ М. ЯЦКОВА</i> .....	25
2.1 Дівчина, мати, мачуха: образ жінки у прозі М. Яцкова .....	25
2.2 Образ дитини, що плаче .....	33
<i>ВИСНОВКИ</i> .....	37
<i>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТАРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ</i> .....	41

## ВСТУП

Злам XIX–XX століть ознаменований зміцненням і посиленням взаємодії української та європейської культур. Уповодж цього періоду відбувається цілковите переосмислення суб'єкта й об'єкта в літературі, починається відстоювання «права мистецтва на мистецтво». Одними з найраніших послідовників ідей модернізації українського мистецтва слід вважати представників угруповання «Молода Муза», що зародилось у Львові 1906 року. «Нова хвиля зайшла до буденних кімнат і з'явилися нові люди з новими загадками, тривогами, терпіннями і з новими потребами до успокоєння своїх мрій» [22, 34], — так описує літературний процес початку XX століття молодомузівець Остап Луцький у програмовій статті угруповання.

Серед тих, хто першими вловили своїм письмом «нову хвилю», був і Михайло Яцків, галицький новеліст, чи не найяскравіший представник «Молодої музи». Його творчість — це синтез естетичних тенденцій: неоромантичних, неореалістичних, натуралістичних, імпресіоністичних та навіть символістських. Попри все це, Михайло Яцків досі лишається одним з найбільш нечитаних письменників XX століття.

Феномен творчості Михайла Яцкова літературознавцям досі не вдалося охопити та описати повною мірою. Сучасники письменника, зокрема І. Франко, О. Луцький, Я. Дем'янчук, С. Єрфемов, М. Євшан, публікували у літературно-критичних журналах свої відгуки на нові твори Яцкова, і, частіше за все, ці рецензії були дуже критичними, а місцями й розгромними (особливо пера С. Єрфємова). Пізніше ґрунтовним дослідженням творчого доробку М. Яцкова зайнявся М. Ільницький, який 1973 р. захистив дисертацію на тему «Творчість Михайла Яцкова в контексті ідейно-естетичної боротьби в українській літературі XX століття». Серед досліджень останніх десятиліть можемо виокремити хіба що розвідку польської дослідниці Агнешки Матусяк «Химерний Яцків: модерністський дискурс у прозі М. Яцкова», компаративну дисертацію

О. Кривуляк «Трансформація естетики символізму в новелах М. Яцкова, О. Плюща, І. Липи», монографії Оксани Мельник «Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація» та Олександра Ткачука «Наративні принципи прози Михайла Яцкова». Звертаються до окремих топосів творчості М. Яцкова у своїх статтях і Л. Ожоган, Л. Демська-Бузуляк, Л. Мірошнеченко. Досліджуючи модерний дискурс, побіжно згадують письменника С. Павличко, Т. Гундорова та Я. Поліщук.

**Актуальність нашої роботи** зумовлена, насамперед, потребою детальніше та глибше дослідити корпус текстів Михайла Яцкова, а також необхідністю більш ґрунтовно й різнобічно описати мотиви та образи малої прози молодомузівця, простежити їхню модифікацію та трансформацію у взаємодії.

Зважаючи на інформацію, яку нам вдалося дізнатися з автобіографічних матеріалів (у тому числі з рукописів), можемо робити припущення про вплив на формування письменницької уяви М. Яцкова двох потужних релігійно-містичних течій: християнства та орфізму. З одного боку, у юнацькому віці М. Яцків кілька років провів у монастирі, звідки йому добре відомі не лише богословські тексти, а й, вочевидь, деякі сакральні практики. З іншого ж боку, маємо свідчення, що на посаді бібліотекаря, Яцків займався упорядкуванням розділу містичної літератури [1; 2], а крім того, працюючи в архіві Івана Франка, поділив каталог «на дві групи: книжки друковані кирилицею і латинкою; книжки грецькі» [1; 9]. Такими чином, і література, в оточенні якої перебував Михайло Яцків, не могла не справити впливу на його творчість.

Певні мотиви та образи малої прози Михайла Яцкова вже досліджувались літературознавцями, зокрема мотив смерті чи образ жінки. Проте раніше оповідання та новели (а для об'єктивності зазначимо, що й велика проза — повісті) галицького письменника не вивчалися комплексно, із застосуванням, наприклад, архетипного аналізу, міфокритичного методу та гендерної критики, а також в контексті синтезу християнського міфу та міфу про

Орфея. Разом з тим, у роботі аналізуватимемо досі лишені поза увагою мотив зустрічі, образ дитини що плаче. Виокремлення нових мотивів та комплексність нашого піходу підкреслює **новизну дослідження**.

**Об'єктом дослідження** стала мала проза Михайла Яцкова, зокрема вміщена у збірках «Казка про перстень» (1907), «Чорні крила» (1909) та «Adagio consolante» (1912), «Смерть бога» (19013), «Муза на чорному коні» (1989).

**Предмет дослідження** — мотиви й образи малої прози Михайла Яцкова.

**Мета нашої роботи** — дослідити особливості використання мотивів й образів малої прози Михайла Яцкова, їхню трансформацію і модифікацію через взаємодію одне з одним.

Окреслена нами мета передбачає реалізацію таких **завдань**:

- з'ясувати структурні особливості збірок Михайла Яцкова як спосіб додаткової семантизації текстів (на прикладі збірки «Казка про перстень» (1907));
- окреслити мотив зустрічі у прозі Михайла Яцкова, враховуючи особливості хронотопу конкретного твору;
- визначити основні підвиди мотиву зустрічі та протрактувати семантичні функції кожного з них;
- дослідити способи втілення мотиву смерті у новелах М. Яцкова, розмежовуючи поняття «палінгенесії» та «воскресіння» в контексті всієї творчості письменника;
- класифікувати жіночі образи прози Михайла Яцкова та з'ясувати конотацію кожного з них;
- простежити трансформацію образу жінки, враховуючи «праобразність» цього персонажа та модифікації у руслі модерної течії;
- визначити роль образу дитини у структурі творів Михайла Яцкова;
- протрактувати мотив плачу дитини і його вплив на ідилічну світобудову, описану у новелах Михайла Яцкова.

У своєму дослідженні будемо використовувати герменевтичний, структурно-семіотичний та культурно-історичний **методи**. Аналізуючи обраний масив текстів, також застосовуватимемо міфопоетичний, архетипний аналіз та частково задіюватимемо гендерну критику.

Робота складається зі вступу, двох розділів, що складаються з 4 та 2 підрозділів відповідно, висновків до дослідження та списку використаної літератури, який містить 57 позицій. Загальний обсяг роботи 50 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. МОТИВНА СИСТЕМА МАЛОЇ ПРОЗИ М. ЯЦКОВА

### 1.1 Структурні особливості збірки «Казка про перстень» як спроба творення власного Декалогу

Творчість Михайла Яцкова найвлучніше можна охарактеризувати терміном “поєднання” — у його прозі змішуються стилі, жанри, а часом навіть наратори. Більшість дослідників доробку Михайла Яцкова сходяться на думці, що його не можна досліджувати виключно у руслі модерністської течії, адже це письмо неоднорідне і поєднує в собі безліч тенденцій: неоромантичні, неореалістичні, натуралістичні, імпресіоністичні та навіть символістські. Зокрема польська дослідниця Агнешка Матусяк порівнює творчі пошуки Михайла Яцкова із прозою його західноєвропейських сучасників — Моріса Метерлінка, Станіслава Пшибишевського, Стефана Жеромського, Вацлава Бенета, — вбачаючи, перш за все, спільність у певній гетерогенності їхнього письма.

Така особливість художнього стилю Михайла Яцкова дає широке поле можливостей для різномірної інтерпретації не лише безпосередньо текстів письменника, але й, ширше, — загальної поетики заголовків чи структури організації збірок, упорядкованих самим автором. Справедливо буде зауважити, що питання додаткових сенсів тексту через їхнє найменування (сильну позицію твору) уже намагалась розглянути у своїй статті «Поетика заголовків прози М. Яцкова» А. Матусяк. Оскільки літературознавиця не враховувала у розвідці весь корпус текстів Михайла Яцкова й об’єктом дослідження стали лише суб’єктивно підібрані новели, то вивести певну авторську традицію й закономірності у найменуваннях не вдалось. Проте з одним висновком А. Матусяк важко не погодитися — Яцків у своїх творах не тільки через текст, а навіть через заголовки “задіює усю літературну традицію і або продовжує її, або намагається з нею полемізувати” [24, 24].

Намагаючись дещо розширити цю думку, висунемо припущення, що структура збірок, упорядкованих безпосередньо М. Яцковим, формувалась автором цілком свідомо. Йдеться зокрема про два найраніші, а разом з тим, найзнаковіші видання молодомузівця — “Казка про перстень” (1907 р.) та “Чорні крила” (1909 р.) Новели у цих збірках (наголосимо — упорядкованих самим М. Яцковим) розташовані ні за хронологічним, ні за алфавітним порядком. Проте хибно буде стверджувати, що таке розміщення позбавлене логіки, адже твори об’єднані спільним лейтмотивом, тут збірка виступає як додатковий текст, наділений власною семантикою.

У своїй монографії “Химерний Яцків: модерніський дискурс у прозі Михайла Яцкова” А. Матусяк підкреслює, що письменник часто звертається до “проблем та конфліктів екзистенційно-метафоричного характеру” [24, 47], але, разом з тим, символічне коло його прози здебільшого лежить на біблійному підґрунті. Власне, частково цю тезу підтримує й О. Мельник, яка умовно поділяє твори М. Яцкова на ті, що “оприявнюють дещо наївні уявлення персонажів про Бога” [24, 48], та ті, що “відбивають намагання модерного персонажа досягнути Трансцендент, переосмислюючи саме поняття Бога” [24, 49]. Враховуючи обидві точки зору, хочемо зауважити, що твори М. Яцкова — це всуціль синтез біблійної полеміки та творення власного міфу. На підтвердження цієї тези звернімося хоча б до першої збірки — “Казка про перстень” (1907 р.), яка є однією з найбільш об’ємних, виданих за життя автора і включає в себе 33 твори.

Навіть сама цифра 33, що наче “обрамлює” книжку, є своєрідним налаштуванням на сакральний код, закладений у збірці. У Біблії число 33 має особливе значення, здебільшого воно фігурує Старому Завіті, коли йдеться про роки правління царів. Наприклад: “Давид царював над Ізраїлем, сорок літ: у Хевроні царював він сім літ, а в Єрусалимі царював тридцять і три роки” (Пер. Кн. Цар. 2:11). У Новому Завіті, та і власне, найчастіше у християнському культурі, це число пов’язують з віком розп’яття Христа.



Перші 10 творів збірки “Казка про перстень”, на перший погляд, цілком різної тематики і навіть жанру (тут поєднана і поезія у прозі, і новели, і оповідання). Проте всі вони так чи інакше об’єднані спільним мотивом — мотивом гріха. На це вказує навіть умовна назва першого оповідання (хоч воно залишене без авторського заголовку), що починається зі слів: “Гріх не все вийде на яву” [51, 21]. Цей твір складається всього із 6 речень, але сюжетно містить чітку вказівку на дітовбивство. Яцків не уточнює (власне, як і зазвичай) деталей цього проступку, а лише підсумовує його результат у земному світі: “З часом забули про свій злочин, а згодом померли. Так затерся слід” [51, 21].

Друге оповідання — «Одна дівчина любила ліжко» викриває гріх перелюбу, який також, врешті-решт, покривається смертю: «...втікала вона до свого любка, горнулася до нього, трепетала, плакала, ба навіть сповідалась з гріхів. Минають роки, відколи та дівчина сама самісінька — у гробі» [51, 21].

У наступному оповіданні — «Приятель дому» — йдеться про подружню зраду і обман. Згідно з сюжетом, чоловік ілюзорно вважає, що його сімейне життя — «гейби ангели в раю» [51, 22] і навіть не здогадується, яким чином його «добрий друг розважає дружину потроху» [51, 22]. Як помітно вже зараз — мотив гріха у творчості М. Яцкова щоразу втаємничений — про нього або не знає ніхто, крім персонажів, або навіть не здогадуються самі персонажі-фігуранти. У Яцковій системі гріха немає місця комусь чужому, комусь не залученому в процес гріхопадіння — автор надає цьому мотиву цілком інтимного характеру. І єдиним «відпустителем» цього гріха може стати, ні — не Бог, не ближній, — а лише смерть.

Тріада, що відкриває збірку, базована на гріховності, пов’язаній із порушенням найголовнішого християнського концепту — любові. Наступні твори розкривають інші аспекти гріховності, у них йдеться про лицемірство, нарікання, черевоугодства, псевдобожжя і т. д.

Припускаємо, що таким чином М. Яцків намагається запропонувати своєму читачу власну морально-етичну догму, власні 10 Заповідей (повторює

біблійну традицію). І умовними «кам'яними таблицями», на яких передаються ці сакральні настанови читачу, стають сторінки збірки «Казка про перстень», а, точніше, — її зміст. Це навряд можна назвати “полемікою” із традиційним християнським каноном. М. Яцків не заперечує біблійні 10 заповідей, а лише продовжує цю традицію і формує в уявленні реципієнта власну етично-моральну систему.

Звісно, М. Яцків не береться відкрито моралізувати чи виховувати свого читача, але перманентне акцентування на гріховності, на виключно смертному її спокутуванні настановує нас на прийняття (саме прийняття) цих творів як своєрідного Декалогу. Виходить, що навіть просто розташовуючи новели в певному порядку, письменник утілював власну світоглядну концепцію і намагався вчергове маніфестувати свою ідеологію, своє бачення світу.

## **1.2 Модифікації мотиву зустрічі у малій прозі М. Яцкова**

Мотив зустрічі вважається найбільш поширеним та естетично значимим в літературній мотивіці як такий [37, 203]. Як зазначає М. Бахтін: «Мотив зустрічі — один з найбільш універсальних не лише у літературі, а й у інших галузях культури [...] У релігійній та міфологічній сфері мотив зустрічі, звісно, відіграє одну з провідних ролей [...] і співвідноситься з іншими мотивами, наприклад, “явлення” або “епіфанії» [4, 355]. Проте частотність використання цього мотивного елемента, а також його схильність вступати у взаємодію з іншими елементами тексту, якраз і провокує численні його модифікації.

Прозу М. Яцкова, згідно з запропонованим поділом О. Кривуляк, можна умовно розділити на дві групи — фабульна й безфабульна. Як пояснює науковиця, велика частина доробку молодомузівця — це твори, «в яких події не мають карколомних розв'язок, головне — передача почуття й переживань героя, а сюжет розгортається через зіставлення подробиць, фрагментарними деталями» [19]. Найбільш визначними творами з цієї категорії слід вважати «Дитяча груди у скрипці», «Готуріди», «3 циклу вічних поезій», «Щире слово», «Білий коник»,

«Мрія вірла», «Новітня основа», «Думка». Ці новели цілком позбавлені динаміки, вони статичні, навіть — описові, і, разом з тим, вони набувають глибокої символічності, нарощуючи все більше й більше мотивних рядів. Системи мотивів у безфабульних текстах часто залишаються непрописаними автором, але реципієнт може їх виокремити завдяки цій непроговореності, замовченості (мотив тиші і мовчання детальніше розбиратимемо в одному з наступних підрозділів).

Новела «Білий коник» містить авторську присвяту «Моїй дружині Галі» [51, 137], яка стає своєрідним ключем для розуміння цього тексту. Головний персонаж, від імені якого ведеться нарація, переповідає історію, як він на білому коні мав «їхати з іншими боронити чужої батьківщини» [51, 137]. З початку твору М. Яцків акцентує увагу на тому, що кінь — незвичний: «перекинулась моя жінка білим коником» [51, 137]. Письменник жодного разу в тексті не вживає лексему «кінь», натомість замінює її пестливими «коник», «білий товариш». До слова зазначимо, що у словнику «Українська міфологія. Символіка» О. Кононенка можна знайти два тлумачення символу коня — загальне та, відокремлено, тлумачення образу білого коня. Згідно з останнім, ця міфологічна істота з'являється на кладовищах, чим уособлює, з одного боку, смерть, а з іншого — порятунок. Як переповідає легенда, ці білі коні рятують на війні у битвах з ворогами (у М. Яцкова теж маємо позірну згадку про війну: «мав їхати з іншими боронити чужої батьківщини» [51, 137]). Але впродовж твору читач доходить висновку, що оповідач їде не у бій, а шукати зустрічі зі своєю коханою, яку, врешті-решт, він так і не знаходить: «Перейшов спокійно тисячу літ і не знайшов смерті мої жінки». Вочевидь, зустрітись із вже мертвою людиною можна лише одним шляхом — власною смертю. В такому випадку, центральний символ новели — білий кінь мав стати переправою у Царство мертвих.

Проте неправильно буде стверджувати, що мотив зустрічі у аналізованому творі просто переходить у **мотив шукання і не віднахоження**. Хоч «Білий коник» й безфабульна новела, але якщо ми спробуємо виокремити

певну смислову зав'язку у творі, то стається вона у момент виїзду героя зі «звалищ міста» у степ (свого роду перехід зі «свого» у «чужий» простір). Саме у цей час стається найголовніша зустріч — **зустріч героя з собою**: «...а коли я розглянувся, увидів лиш себе на розлогім самотнім степу» [51, 137].

Така модифікація мотиву зустрічі є повторюваною у малій прозі М. Яцкова. Візьмімо до уваги, наприклад, новелу «Хлоп'я купається», де описано ігри у річці безтурботного юнака, який зненацька починає відчувати страх до всього, що відбувається навколо. Точкою раптового повороту сюжету стає погляд хлопця, спрямований спершу у небо, а потім — воду: «глянув угору — голуба пропасть над ним, опустив очі на воду — та сама безконесність» [51, 26].

Вода стає своєрідним дзеркалом, що відобразило силует самого героя у безмірі небес. Відбулася зустріч із собою: «Світ обертався, хлопчина не видів на нім нічого й нікого — чув лиш себе» [51, 26]. Таким чином, не прописуючи самого моменту зустрічі М. Яцків усе ж задіює у своїй новелі і цей мотив.

Що стосується фабульної новелістики М. Яцкова, то тут мотив зустрічі оприявнюється дещо по-іншому. Передусім варто зазначити, що важливу роль у формуванні характерного для прози молодомузівця мотиву зустрічі відіграє вписування у часопростір. За твердженням відомого західного теоретика літератури, А. Темірболата, хронотоп є «одним з визначальних елементів побудови художнього світу письменника, який обумовлює жанрову своєрідність, особливості структурної організації та оповідної системи твору» [39]. Відповідно, аналізуючи мотив зустрічі, такий наскрізно важливий для всієї прози М. Яцкова, ми не можемо не брати до уваги просторово-часову організацію твору.

Як підкреслює М. Бахтін, «зустріч завжди повинна мати місце» [4, 355], тобто чітко окреслену у просторі та часі точку. До низки найхарактерніших «місць» зустрічі, якими маркує свої твори М. Яцків, можемо зарахувати ліс, степ, поле (умовно позначимо це маркерами «чужого», неосвоєного, профанного

простору), а також церкву, хату (власний будинок героїв) (останні два місця — втілення «свого», безпекового, навіть сакрального простору).

**Зустрічі з хтонічними істотами**, нечистими силами, духами підбувається переважно у ночі і у профанізованому просторі, просторі непідвладному для людського освоєння — у лісі, степу чи у полі. Наприклад, у новелі «Діточа тайна» дія відбувається посеред ночі «на краю лісу». Дитина (М. Яцків ніколи не дає дитячим персонажам імен) зустрічається спершу із хижим звіром — вовком, який відступається, врешті, від наміру загризти героя (чи героїню — ми не знаємо й статі дитини) через одну фразу: «Най, не дри льолю — мама бити буде» [51, 28]. Зробивши відступ у міфологію, отримаємо пояснення такій розв'язці сюжету: вовк завжди вважався демонічною силою, а у Фізіологу він обписаний як «...хитрий і злий звір» [42]. Проте О. Кононенко зауважує, що відповідно до християнських вірувань «тільки святі силою свого переконання можуть отримати владу над звіром» [18, 29]. Таким чином, М. Яцків наділяє невинну дитячу душу святістю, даючи їй можливість панувати над всім живим: «Дитина щебече, сміється, аж соловейко замовк — слухає» [51, 28]. Друга зустріч, що чекала на дитину — знайомство з русалками, які закружляли її в танці. Фінал новели — дитячий сміх, який у контексті цієї зустрічі набуває трагічного характеру (смерть від залоскотання).

Зіткнення абсолютних антагоністів — **зустріч чистої душі і нечистого духа** стається й у ряді інших новел М. Яцкова, зокрема: «Дитина», «Поєма долин», «Доля молоденької музи», «Тіні серед тіней». Хочемо акцентувати увагу на новелі «Дитина», що є яскравим репрезентантом утілення мотиву зустрічі у прозі молодомузівця. Хронотоп, який автор, як і зазвичай, описує в перших реченнях твору, є своєрідною антиципацією до зустрічі з позаземними силами: «Місячна ніч і тяжкий сон вкрили село, тільки за царинами під лісом сиділо кілька п'яних чортів» [51, 24]. І у цей профанний часово-просторовий континуум автор вводить ще одного «хиткого» персонажа — «дівчатко зі збанком». З одного боку, це маленька дитина, яку намагались обступити та роз'ятрити чорти. Та з

іншого боку, дівчатко несло у збанку щось таке, що до нестями налякало навіть демонічних персонажів: «глипнув у збанок і кинувся навіткача, а за ним тамті» [51, 25]. У протистоянні «невинної душі» [51, 25], як нарік у цій новелі її сам М. Яцків, та нечистого духа завжди перемогу отримує добро, святість, невинність.

Ми вже згадували, що на думку М. Бахтіна, у релігійній та міфологічній сфері мотив зустрічі «співвідноситься з іншими мотивами, наприклад, “явлення” або “епіфанії”» [4, 355]. Слушним буде навести тут одну з визначальних у творчості М. Яцкова новелу «Зерно гірчиці». Головний герой постає перед читачем в образі сліпого парубка, що навіть не має імені. Яцків майже не вимальовує ні образів, ні пейзажів, не описує детально обставин, в яких відбувається дія — лише штрихами вказує, що дія відбувалась «у старенькій церкві», коли «воскресає серце великого Мученика» [51, 83], тобто на весні, на Великдень. Життєвій історії сліпого парубка, котра лунає з його уст, приділено достатньо багато уваги. Власне, у новелі описано чи не вся життєва історія хлопця — від народження і аж до моменту оповіді (про вік нічого невідомо, не маємо навіть портрету героя). Його історія — це історія страждань, тортур з боку мачухи та її дітей, та попри те, парубок приймає усі прояви гніву до нього зі смиренням. Священик навіть виголошує: «Мученику, ти не знаєш гріха. Ти чистий, як сльоза Бога» [51, 85], наголошуючи тим самим на цілковитій святості парубка. Саме в цей момент відбувається **епіфанія і явлення** Господнього світла всім, хто перебував у церкві: «... парубок припав до землі, мужики обступили його, як святе світло» [51, 85]. Епіфанія якраз виявляється в тому, що раптом до людей приходить приголомшливе розуміння того, що перед ними святий. Подібна модифікація мотиву зустрічі у корпусі текстів М. Яцкова, трапляється доволі часто, адже письменник експериментує з переходами з однієї категорії екзистенції у іншу. І найчастіше, перехід відбувається саме в бік святості, сакральності.

Оскільки твори М. Яцкова великою мірою базуються на орфічному міфі, то одним з основоположних для всього корпусу текстів автора є **мотив зустрічі Митця та його Музи**. Традиційна фабула таких творів включає в себе двох персонажів — митця та його музу. І якщо перший образ змальовується Яцковим без безпосередньої прив'язки до культу Орфея, то образ Музи в прозі письменника якраз максимально наближений до класичної давньогрецької міфологеми, хоч і, звісно ж, не без можливостей до трансформації. М. Яцків не завжди йменує таких персонажів Музами («Доля молоденької музи», «Дівчина на чорному коні», «Новітня основа»), а часто використовує цей образ, співставний з міфологемою Музи, без безпосереднього оніма. В око впадає примітна закономірність: у кожному творі, де до Митця приходять (а згодом покидає його) Муза, кінцівка полягає у фізичній чи духовній смерті когось із них (переважно таки Митця). Герой-чоловік у Яцкова майже цілком статичний і пасивний. Його життя, життя Митця — це цілковите служіння Музі, тож коли йде Муза, приходять смерть («Дівчина на чорному коні», «Новітня основа», «Доля молоденької музи» тощо).

### **1.3 Мотив смерті: між фізичним умертвінням та духовним безсмертям**

Мотив смерті у творчості М. Яцкова — один з найбільш широко репрезентованих та модифікованих. Поняття “смерті” можна сприймати як виключно сюжетотвірний елемент або, більш широко, — як вияв художньої фантазії й репрезентації філософських догм автора. Модерністську антропологію смерті вже детально досліджувала українська науковиця Оксана Мельник. Крім того, на цю тему написано низку літературознавчих статей, як-от: «Страх відчай та смерть. Модуси художньої екзистенції у творчості “постекзистенціалістів”» С. Хопти, «Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців» Л. Демської-Будзуляк, «Доля молоденької музи» І. Ципердюк. Також вона розглядалася в складі монографічних праць Я. Дем'янчука

«Михайло Яцків» та І. Денисюк «Розвиток української малої прози ХІХ–поч. ХХ ст».

Наприклад, Я. Дем'янчук пише, що М. Яцків «намагається умертвити або якомога знещасливити свої героїв» [52, 28], підкреслюючи, що письменник вводить цей мотив без зайвої потреби. Л. Демська-Будзуляк натомість вважає, що смерть у Яцкова постає як «спосіб відчуття, який безпосередньо впливає на формування образного ландшафту тексту» [10, 30]. На думку ж О. Мельник, Яцкова цікавлять «стани “инакшости” персонажів, до яких провадять спів, обряд, танець, сходження вгору, самозаглиблення, сон, а найголовніше — смерть» [25, 107]. З цим твердженням можна погодитись, проте науковиця, все таки, ототожнює цей стан «инакшості» з мотивами «*memento mori*», якими наче б то мав надихнутись Яцків, живучи в юнацькі роки у монастирі. Припускаємо, що цей біографічний факт мав вплив на свідомість молодомузівця, проте його можна трактувати і під іншим кутом зору. Життя у монастирі могло дати Яцкову розуміння фундаментально для християнства догми — практик ісихазму, що згодом у його прозі трансформувалася в мотив мовчання (детальніше цій темі приділено увагу в підрозділі «Мотив мовчання»).

Якщо підсумувати думки вищезгаданих дослідників, то всі вони сходяться на одному — смерть у творах М. Яцкова має цілком негативну і песимістичну конотацію. Дозволимо собі не погодитись із такими висновком і висунути цілком протилежне припущення.

На наш погляд, досліджуючи письмо представників «Молодої Музи», зокрема М. Яцкова, літературознавці не звертали увагу на найголовніше — автор ніколи не ставить крапку, констатує факт смерті свого персонажа. Навіть якщо твір і закінчується фізичною смертю героя (хоча таких справді мало), то смислово реципієнт усе одно розуміє — воскресіння, а точніше палінгенесія — невідворотні. Як ми вже згадували, творчість М. Яцкова — це всуціль синтез. На відображенні мотиву смерті мали вплив, на наш погляд, дві потужні міфології — християнська та орфічна.



Відзначимо, що між воскресінням і палінгенесією існує дуже тонка, але доволі суттєва на рецептивному рівні межа. Якщо воскресіння — це відродження тілесне (або принаймні, матеріальне), то палінгенесія — відродження духовне. Фізична смерть персонажа у Яцкових творах передбачає або подальшу його особистісну духовну регенерацію, або, власне, колективне відродження (якраз це і є те, що С. Баланш назвав «соціальною палінгенесією» [13,86]). До слова, О. Мельник підходила до розрізнення триєдності людини у творах М. Яцкова і розрізняла концепти *дух* та *душа*, такі важливі для літератури модернізму і дешифрування коду творчості Яцкова: «Домінантним у тріаді *душа — тіло — дух* незмінно для Яцкова залишається поняття *душі* — як індикатор інспірації його текстів модерністським світосприйняттям та спрямованості насамперед на почуттєве самовираження» [15, 83]. Звідси якраз і робимо припущення, що для молодомузівця важливим було саме відновлення душі, навіть при умертвінні тіла.

На цьому тлі варто звернутися до новели Яцкова «Христос у гарнізоні» (1902), де змальовано життя в'язнів військової тюрми. В образі Марака, головного героя твору, одночасно поєднуються і елементи мученицького образу Христа, і орфічні філософські догмати. Наприклад, товариші Марака, переказуючи історію його життя, підсумовують так: «Достоту, як замучений Христос» [51, 117]. Ще однією важливою художньою деталлю є те, що дія новели розгортається навесні («земля пахла весною» [51, 116]), що, підкріплюючись ототожненням Марака із Христом, вже є своєрідною антиципацією кінцевого акту воскресіння. Все це можна було б пов'язати із класичним християнським міфом, але мученик Марак, рефлексуючи на тему смерті, акцентує на тих філософських проблемах, що були порушені ще античними орфіками. «Чим цікаво смерть? Тим, що її таємного царства живі у білий день не видят [...]. Кожен може *потішатися*, що досвід смерті мусить *хоч раз* в житті перебувати на собі [...]

Смерть для Марака (як для послідовників культу Орфея) — це втіха, бо вона передбачає подальшу «байдужість людей», але, водночас, не є остаточним кінцем існування. Смерть всього лише звільняє душу від оков тіла, «вкриває втому тіла, але кує дух» [51, 118].

Кінцевий акт «воскресіння» чи, радше, «палінгенесії» знову описано достатньо містично: коли Мараків «сон переходив у досвітні марення», а на його голову падало «ясне досвітнє зарево», здаля почувся спів «Хри-стос во-скре-се із ме-ертвих!» [51, 119]. Ми навіть достеменно не знаємо, чи відбувається фізична смерть, але кінцевий спів дає нам точно усвідомити, що герой, а разом з ним і світ, перероджується.

Орфічне уявлення про смерть як акт переродження душі і її можливе переселення в інший стан, втілено також у новелі «Молоде вино грониться»: після смерті головного героя Костя Громовика «пішла чутка, що він став упирем» [51, 184]. Але у цьому тексті наявний також і мотив палінгенесії й у іншому вимірі. Перед смертю Кость заповідає все своє майно нещасній сироті Палажці, котрій, до того ж, наповідає вийти заміж та народити дітей. Таким чином виходить, що смерть Громовика — це нове життя Палажки (хоч, може, це й доволі дивно звучить).

Сюжетна модель, де смерть одного персонажа стає спасінням для іншого, притаманна не одному твору Яцкова. Подібний сюжет маємо й у новелі «Благословення» (1903). Щоправда, героїня цього твору передає не матеріальне майно, а «благословення».

Та справжнім маніфестом, на наш погляд, творчих задумів Михайла Яцкова, де зібрана ціла низка орфічних підтекстів, у тому числі й палінгенесія як ключовий мотив твору, є новела «Митець». Головний персонаж — 18-літній митець-різьбяр, що осиротів ще дитиною. Хлопець хворів, а лікарі застерігали, що саме «мистецтво шкідливо впливає на його здоров'я» [51, 177]. Проте, як може зрозуміти читач, хлопець таки не покинув улюбленого заняття, адже лежати на смертному одрі йому доводиться «у розквіті сил і віку» [51, 188]. Тут

одразу нагадаємо, що мистецтво як найвища цінність і сенс життя людини було для послідовників орфічного культу чи не основною догмою і справді життєвим правилом.

У передсмертних мареннях хлопець виголошує: «Є чотири ясні, безсмертні сили [...] Перша сила — це шалений розмах і прогрес людства; друга — вічно молодечий запал митця; третя — це бистра творчість; четверта — сила гарячої любові» [51, 188]. Останнє бажання різьбяр — потримати глину, аби в нестримній пристрасі і поєднанні цих чотирьох сил зліпити найбільший витвір за все життя і — вмерти. Але палінгенесія і тут неминуха, адже твір цього митця «незадовго воскресне» [51, 189].

Не завжди мотив смерті у Яцкова передбачає фізичну смерть персонажа. На підтвердження цього наведемо вже аналізована нами новелу «Зерно гірчиці». Нагадаємо, що «Зерна гірчиці», як зазначено на початку твору, відбувається перед Великоднем, коли «воскресає серце великого мученика» [51, 85]. Вже наприкінці дії ми розуміємо, що сліпий парубок і є тим Великим Мучеником, особистісні життєві труднощі якого ототожнюються із суспільними і загальнодержавними (священик слухав хлопця і «в його очах станув поневолений український народ» [51, 86]). Так, тут немає фізичної смерті, але після сповіді вмирає дух парубка, щоб народитися заново і дарувати спасіння або, принаймні, надію на спасіння всьому народу. Ось як містично, з точки зору ритуалу, Яцків описує сюжет палінгенесії: «Голос священика дрижав серед церкви на полум'ю вітхненого жалю, парубок припав до землі, мужики обступили його, як святе світло» [51, 86].

«Зерно гірчиці» — типовий приклад «регенерації», воскресіння, що, насправді, трансформувалося у соціальну палінгенесію, де, до того ж, немає смерті як фізичного явища.

У пізній творчості Михайла Яцкова, що вирізняється виразно політичним забарвленням, теж присутні мотиви смерті. До християнського та

орфічного міфу на цьому етапі творчості письменника докладається ще й заангажованість, яка проте не позбавляє його новели модерної унікальності.

«Остання зміна Івана Завади» (1939) — твір, що розповідає про робітника заводу «Діана». Іван — передовик, щохвилини він виготовляє мінімум 2 (!) скляні пляшки, незважаючи на те, що туберкульоз з'їдає його зсередини. У кінці твору герой традиційно помирає. Цього разу — фізично, але його смерть — це, насправді, те, що В. Єрмоленко назвав «смертю смерті» [13, 87]. Останні слова твору вказують нам саме на орфічний характер смерті та особистісну палінгенесію героя: «він перенісся в інший світ, пішов у далеку дорогу шукати шматка неба, шукати щастя...» [51, 296].

У новелах «На світанку» (1945) та «Червоне яблучко» (1946) на першому плані героїчний образ Червоної Армії. Щоправда, в першій новелі, Червона Армія постає символом порятунку та надії на краще життя. Змальована тут українка зазнає жорстокості з боку німців, у зв'язку з чим, ніби переживає «духовну смерть», але з приходом «спасеника» [51, 302] дівчина переживає особисту палінгенесію: «Українка перший раз всміхнулася і пішла працювати в оперному театрі» [51, 302].

Події Другої світової війни зображені й у новелі «Червоне Яблучко». Саме так називали армійці свою бойову подругу, котра готова була піти на смерть заради «сонячної мрії людства — комунізму» [51, 303]. Врешті, Червоне Яблучко таки гине від ворожої кулі, але її смерть — це черговий приклад соціальної палінгенесії, бо ж у своїй прощальній записці дівчина говорить про мрію — комунізм, і свято вірить, що вона таки рано чи пізно здійсниться.

Аналізуючи новелу за новелою, приходимо до думки, що смерть для М. Яцкова — це **найвищий прояв свободи**. І найкраще мотив смерті як свободи виявлено у творі «Регіт трупа», де автор описує похорон незнайомого чоловіка, що на вигляд «міг мати яких тридцять літ» [51, 26] (знову очевидне покликання до віку Христа, віку переродження і змін). Процесію Яцків описує дуже детально, вимальовуючи певну приреченість її учасників: священників,

пересічних люди, коней. І коли мрець «реготав так жалібно, то многі вили з плачу»[51, 27]. Регіт, сміх мерця протиставляється плачу живих і возвишається над усім: «нікого не було так голосно чути, як мертвого анархіста». Не дарма, вочевидь, письменник вживає онім «анархіст», адже цим підкреслює остаточне зречення від людських і загальносуспільних умовностей.

Тож аксіома очевидна — навіть якщо іноді Яцків дає померти своєму герою, то він усе одно ніколи не залишає його мертвим. Принаймні, метафізично.

#### **1.4 Мотив мовчання**

Описуючи концепт мовчання, слід насамперед звернутися до історії цього феномену як такого та, зокрема, його впливу на літературу. Концепти тиші й мовчання тісно пов'язані з поняттям «сакральності». Як вважає Л. Невська, «тиша — це прояв дива, синонім таємниці, суть якої приваблива, але прихована від людського осягнення» [28, 56]. Крім того, мовчання — одна з основних категорій у християнській богословській традиції. Ісихазм у найбазовішому джерелі, у словнику літературознавчих понять, трактується як релігійно-містичне вчення і як один із видів «самопокути» [15]. Активно намагалися трактувати цей феномен ще з IV ст. н.е., починаючи з Василя Великого та Григорія Назіанзина, а пізніше — у XIV до усталення цього поняття у християнстві приклав зусиль і св. Григорій Палама. Вважається, що «людина спроможна сприймати божественну енергію безпосередньо органами свого чуття і що введення себе в містичне споглядання шляхом безмовної молитви та нерухомості уможлиблює сприйняття Божественного світла» [15].

Ліза Маккалоу, американська дослідниця модерної та постмодерної літератури, звертає увагу на те, що мова і мовчання — взаємопроникні і не існують без протиставлення одне одного: «Сам вибух багатослів'я є свідченням неспроможності мовлення правдиво говорити, — і означає новий тріумф мовчання у мовленні» [54, 57]. Один із видів мотиву, який реалізується у

новелістиці М. Яцкова, — мотив мовчання як неспроможність говорити (у власній класифікації ми надали йому назву «фізіологічного мовчання»).

Отож, мотив мовчання у творчості М. Яцкова також можна поділити на кілька видів:

- **фізіологічне мовчання** (німота, умертвіння): «Дитина» (1907), «У наймах» (1894), «Доля молоденької музи» (1906), «Красуня» (1907) «Портрет» (1904), «Повернення» (1903);

- **мовчання як розмова з Богом**: «Зерно гірчиці» (1906), «Благословення» (1903), «Христос у гарнізоні» (1908);

- **мовчання як відмова від слова**: «Смерть бога» (1905);

- **мовчання як самозаглиблення**: «Хлоп'я купається» (1902), «Звела з дороги» (1908).

У своїй статті «Слово, мовчання і тиша у комунікативній структурі текстів М. Яцкова» О. Мельник намагалася запропонувати власне трактування мотиву мовчання у прозі молодомузівця. Літературознавиця береться розрізнити концепти «тишини» та «мовчання» й доходить до висновку, що «тиша — це елемент стану буття, [...] мовчання — одиниця комунікації» [25, 151]. Проте її подальша класифікація місцями усе ж змішує ці поняття, зокрема ототожнюючи, наприклад, тишу і мовчання зі смертю персонажа.

Згідно із запропонованою нами класифікацією, більшість творів, у яких так чи інакше задіяний мотив мовчання, репрезентують категорію фізіологічного мовчання. У новелі «Портрет» (1904) сюжет дуже нагадує античний міф про грецького скульптора Пігмаліона та його найвище творіння — статую Галатеї.

Спочатку героїня постає, «як мармурова грецька статуя» [51, 86], позбавлена і живого фізичного тіла, і духовної оболонки. Та вже наприкінці реципієнт усвідомлює, що царівна — це таки не статуя, вона жива, щоправда «боги не дали їй ні слуху, ні мови» [51, 87]. Виходить, що саме ця німота вводить в оману співака, який через безмовність сприймає земну дівчину як грецьку царівну, породжуючи додатковий мотив — мотив невпізнання. Німота стає

маркером належності до іншого світу. Дізнаючись про любов царівни, співак і сам втрачає мову, бо «не годен спрмовити ні слова» [51, 27] і в такий спосіб долучається до її світу, світу вищого, не земного.

У новелах «Хлоп'я купається» (1902), «Звела з дороги» (1908) головні герої — чоловіки, залишені на одинці із собою та власними думками. У першому творі, що вже аналізувався нами раніше, присутній мотив зустрічі із собою: впізнаючи себе у відображенні води хлопчик жахається та втрачає мову. Німоту у цьому випадку можна прирівняти до катівського «уніщовіння Ніщо», адже, як пише Е. Кант: «Уніщовіння не випадкова подія, а те відштовхуюче відсилання до суцього в цілому, яке розкриває це суцце в його повній, до того прихованій дивовижності, як щось цілком інше» [17, 478]. Німота, описана М.Яцковим — це результат розкриття суцього, правдивого погляд на себе істинного.

Персонаж новели «Звела з дороги» (1908) залишається самотнім після розлуки зі своєю Музою, дівчиною чи то реальною, чи то з його ілюзій. Втрата частини власної душі (бо дівчина була «пуста і близька моїй душі» [51, 28]) змушує персона до цілковитого переосмислення і самозаглиблення. Разом з коханою М. Яцків забирає у свого персонажа й мову, не використовуючи більше прямої мови, лише підсумовує: «Він жде і нудьгує літа, а її нема й нема» [51, 29]. Цей сюжет ще раз підтверджує нашу тезу про те, що мовчання — це намагання осягнути сенс буття, заглибитись у природу істини.

До речі, примітною також є закономірність, що у всіх новелах М. Яцкова мовчання стає своєрідним маркером допусту до світу сакрального. Таким чином, молодомузівець піддає сумніву виражальні можливості слова (О. Мельник це пов'язує із намаганням наблизитися до літературного досвіду М. Метерлінка) й намагається наділити мотив мовчання у своїх текстах, передусім, семантичною функцією.

Природу мовчання у модерніському естетизмі також цікаво окреслив й польський літературознавець Ришард Нич. Він трактує безмовність (саме у модерній літературі) як «прихований лад утілений у (авто)ревеляторській формі

твору» [109, 222]. М. Яцків, як можемо переконалися хоча б з уже доведеного нами мотиву формування власного Декалого за допомогою структури збірки, прагне до семантизації кожного елементу своєї творчості. І те, що існує поза словом, теж має неабияке значення для молодомузівця. Тексти М. Яцкова — це Одкровення, глибоко в яких закладена його система переконань і цінностей. А мовчання, з такої точки зору, — це черговий елемент увиразнення сакральності новел, а заразом — нова опора для подальшого розгортання мотивів, образів, сенсів тощо.



## РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНА СИСТЕМА МАЛОЇ ПРОЗИ М. ЯЦКОВА

### 2.1 Дівчина, мати, мачуха: образ жінки у прозі М. Яцкова

Кін. ХІХ–поч. ХХ століття відзначився якісним переосмисленням суб'єкта і об'єкта в українській літературі. Епоха модернізму засвідчила себе не лише боротьбою за права «мистецтва на мистецтво» [23, 7], а й індивідуалістичним підходом до розуміння людини. Крім того, цей період у літературі ознаменований, як підкреслює українська науковиця Віра Агеєва, небувалим розширенням меж розуміння ролі жінки: «Жінка виходить за межі вузького ареалу, означеного домом, церквою й світським візитом. Несвобода, зокрема, трактується і як обмеженість простору, в якому може існувати індивід» [3, 1]. Переосмислення поняття «жінка» стосується не лише просторових ареалів її існування, а й суспільної ролі, фокусу на тілесності.

Мечеслав Валліс, польський дослідник семіотики художнього тексту, підкреслював, що у мистецтві сецесії — чи то художньому, чи то малярському, чи то літературному її проявах, — на перший план виходить постать жінки. Саме у жіночому образі “сходяться всі інтерпретаційні тропи мистецтва сецесії” [58, 154]. У такому випадку чоловіча постать або вилучається взагалі, або відходить на другий план. Зважаючи на специфіку малої прози М. Яцкова, справді, помічаємо, що у частині його текстів, де фігурує жінка, саме вона є опорним стовпом усієї сюжетної лінії твору.

Досліджуючи проблемні питання творчої поетики письменників «Молодої музи», А. Матусяк висуває припущення, що всі жіночі образи у поезії та прозі цих митців можна умовно поділити на три групи: *fame fragile*, *fame inspiratrice* та *famme fatale* [23]. Науковиця звертає увагу насамперед на зображення цих жіночих персонажів, їхню виразну тілесність та роль у житті героя-чоловіка. Попри це А. Матусяк не враховує, по-перше, корпус текстів М. Яцкова, де персонажами є виключно жінки, по-друге, не дивиться на жіночий образ ізольовано, без взаємодії з чоловічим.

На наш погляд, жіночі персонажі в літературі — це не лише відображення духу і настроїв епохи, а й квінтесенція праобразів минулого. Саме тому, розглядаючи образ жінки у прозі М. Яцкова, ми спробуємо поєднати гендерний аспект з архетипним аналізом.

Згідно з теорією К. Юнга, архетип — це первинний, незмінний образ, що є витвором колективного несвідомого. Як уточнює науковець, «це не будь-який міфологічний образ чи мотив [...], архетип є *первісним* уявленням, що може значно коливатися в деталях, не втрачаючи при цьому своєї базової схеми» [49, 227]. Як приклади науковець виділяє деякі основні архетипи, зокрема образи аніма, анімуса, особи, матері, тіні, мудреця, Бога. У своїй праці «Душа і міф: шість архетипів» К. Юнг зазначає, що в літературі найпоширенішим є архетип матері і його можна виділити чи не у кожному творі, але він, як і будь-який інший праобраз, зазвичай представлений «безмежною різноманітністю іпостасей» [49, 228].

Власне, у в цій «безмірності іпостасей» постають перед нами жіночі образи у творчості М. Яцкова. Якщо звернемося до всього корпусу малої прози письменника, то побачимо, що всіх персонажів-жінок можна умовно розділити за п'ятьма, скажімо, соціально-віковими групами, які автор розрізняє, використовуючи відповідні йменування: дівча, дівчина, дружина, мати (мачуха), баба. Першу групу ми не братимемо до уваги в цьому підрозділі, адже персонажі дитячого віку у М. Яцкова хоч зрідка і мають стать, але ніколи не мають гендеру. Навіть якщо автор маркує їх онімами «дівча» чи «хлоп'я», то все одно не надає їм гендерних ознак, а лише ототожнює з «невинною душею». Докладніше причини такого підходу до зображення дітей ми окреслили у підрозділі «Образ дитини, що плаче».

Образ **молодої дівчини** — чи не найпоширеніший у новелістиці М. Яцкова. Героїня дівчина фігурує у таких творах, як-от: «Одна дівчина любила ліжко», «Портрет», «Звела з дороги», «Лісовий дзвін», «Поема долин», «Доля молоденької музи», «Дівчина на чорнім коні», «Сонце западає», «Мрія вірла»,

«Поштиліон», «Орликівна» та інші. Образ дівчини у цих новелах може імплементуватися в текст у двох іпостасях: *земної жінки* («Одна дівчина любила ліжко», «Поштиліон», «Сонце западає») або неземного міфічного створіння («Портрет», «Звела з дороги», «Лісовий дзвін», «Поема долин», «Доля молоденької музи», «Дівчина на чорнім коні», «Мрія вірла», «Орликівна»). Спільною формальною рисою цих персонажів є їхня зовнішність: «Це рафіновані істоти, витончені, піднесені, дрібної будови тіла, що в загальній комплекції відсилає нас до народженої з ностальгії за красою ідеалістично-містичної візії жінки з архітворів Ботічеллі, картин Блейка та англійських прерафаелітів» [24, 289]. Основною відмінністю між зображенням земної та міфічної жінки можна вважати цілковиту профанізованість першої, на противагу сакральності другої.

Наприклад, у новелі «Одна дівчина любила ліжко» йдеться про героїню, яка «боялася дуже ночей, блискавки і смерти. Як від грому дзвеніли вікна і повня роздирала пітьму, втікала вона до свого любка, горнулася до нього, трепетала, ба навіть сповідалася з гріхів» [51, 21]. З одного боку, бачимо дівчину, цілком беззахисну, що шукає безпеки біля чоловіка. Та з іншого боку, вживаючи апелятив «любко» автор, водночас, акцентує і на гріховності зв'язку між персонажами.

Зовсім по-іншому М. Яцків підходить до зображення міфологічної жінки, жінки-музи (те, що А. Матусяк називає “*famme inspiratrice*”). Така жінка переносить персонажа-чоловіка зі сфери земного до позабуттєвого, обожествляє його сутність одним своїм існуванням. Виключно у взаємодії ці герої можуть «творити Дво-Єдине, аналог Бога, Ідеальної людини, що поєднує в собі всілякі суперечності» [23, 305]. Тож навіть якщо таке створіння Муза вступає в інтимний зв'язок (традиційно гріховний) зі своїм Митцем, то цей зв'язок позбавлений негативних конотацій і гріховності апріорі. Ба навпаки, як стверджує славістка Крісті Гробрерг, такий союз підкріплює концепцію Вічної Жіночності [53, 199].

Вертаючись до образу самої дівчини-Музи у творчості М. Яцкова, зробимо відступ до традиційної міфологеми у контексті античної культури та,

зокрема, орфічного культу. У Давній Греції прийнято було вважати, що Музи — мудрі цнотливі богині, що захоплюються лише поезією та музикою. Важливо також зауважити, що завдяки такій рецепції, античних поетів, музикантів та співців називали «сином Музи» (тут впевнено прослідковується вплив міфу про народження Орфея) [51, 228]. Як влучно підкреслював Ю. Шевчук, досліджуючи образ музи в ліриці Анни Ахматової: «Муза — створіння божественного походження, вона прийшла із вічності, не знаючи таких земних умовностей, як минуле, теперішнє й майбутнє» [51, 134]. Акцентування на такій собі «позачасовості» музи не випадкове, адже як покаже наш подальший текстовий аналіз, перебування одночасно в межах кількох часів (чи абсолютно поза ними) є однією з особливостей зображення образу Музи М. Яцковим.

Лише одна новела Михайла Яцкова містить вказівку на образ музи у своїй назві, сильній позиції тексту. Йдеться про невеликий твір — «Доля молоденької музи» (1906). Цікаво, що у самому творі автор жодного разу не називає головну героїню Музою, натомість іменує її виключно «дівчиною».

Згідно з сюжетом, закохана пара піднімається у гори, але під час прогулянки дівчина мовчить і майже не розмовляє з хлопцем, лише роздумує про любов і про Бога, а на зворотному шляху стежки та долі героїв розходяться.

Дівчина-муза у тексті представлена саме як невинне створіння, що має чисту душу, здатну бачити вищі сили: «Вона дивилась на небо і тонула в синіх глибинах. Там студено, бо нема гріха, ясно і тихо, бо там Бог пробуває і так любить. Не видно його оком, але видно душею в тій страшній ясній вічності. Забула про себе, про все, остала лиш душа і бажала вічного...» [51, 144]. Як бачимо, М. Яцків робить акцент на «чистій душі» дівчини, як і власне в класичній міфологемі.

В одному з небагатьох збережених і перекладених орфічних гімнів, зокрема в гімні до Муз зосереджена увага також на її ролі як провідниці: «Ви направляєте думку і шляхи укажете духу». У новелі М. Яцкова можемо бачити подібну тенденцію, адже дівчина вказує шлях своєму коханому, щоправда, не

лише у контексті духовному, а й фізичному, навіть, сказати б, «просторовому»: «Іди ти сим боком в долину, я помчу тим. Відтак кликнеш, як обізвуся, то буде значити, що близько до мене, як не обізвуся, то знай, що далеко навперед тебе» [51, 145].

Використання образу Музи як світлої провідниці на шляху Митця (на фабульному чи рецептивному рівнях) для малої прози М. Яцкова є достатньо частим явищем. Візьмімо до уваги, наприклад, новелу «Новітня основа» (1912), де молодий митець спочатку фізично йде за музою: «... і водив очима за дівчиною [...] взяв її за руку вище долоні» [51, 233]. Згодом, коли вони поєднують свої душі шлюбом, дистанційно віддаляючись одне від одного, Муза стає провідницею на творчому шляху героя: «І хоч ми від того часу ні разу не стрічались, хоч далеко від себе, зате ближчі, ніж всі інші люди. Я оглядаю тебе все і всюди, в моїх найкращих творах і виджу дзеркало моєї душі в твоїй поезії» [51, 234].

Щодо новели «Новітня основа», то важливо тут також звернути увагу на власні назви, що застосовуються для означення героїв. В тексті фігурують троє персонажів: дівчина, артист та старий митець (останній — сюжетотворчий, але епізодичний, безмовний). Так іменуються герої у першій частині твору, де немає жодної власної назви. Натомість у другій половині новели з'являються оніми, найбільше з яких на позначення дівчини: Муза, Анна, Псіхея. Якщо перший онім цілком законний, адже вся сюжетна лінія була збудована з антиципацією до міфологеми Музи, то останні два аж ніяк не виправдовують свого використання.

В давньогрецькій міфології Псіхея — донька одного царя, краса якої, як вважають, перевершила вроду Афродіти. Найбільше зацікавлення в літературі мала історію про Псіхею та Амура, яку за визначенням Проппа, можна зарахувати до так званих «казок про зниклого чоловіка» [32, 205]. Якщо ми звернемося до фабули новели М. Яцкова, то очевидним стане й схожість із

давньогрецьким міфом про Псіхею та Амура, адже одразу після того, як Муза та Артист відсвяткували «свою дружбу», вони розлучаються й не бачаться сім літ.

Щодо імені Анна, яким вкінці митець звертається до музи, то тут достатньо важко припустити, чому саме на нього падає вибір М. Яцкова. З одного боку, в християнстві Анна — мати Марії, жінки, що дала життя Христу. Можливо, таке йменування — це, свого роду, звернення до образу праматері чи архетипу Матері. З іншого ж боку, перше, що впадає в око реципієнту тексту — дзеркальність цього слова: АН — НА. Це може символізувати певну двоякість та роздвоєність героїні.

Зауважимо й те, що в новелі відбувається також і онімізація апелятивів. Іншими словами, загальні назви, зокрема Муза та Артист виступають у тексті не як загальні, а як власна назви, виписані з великої літери.

Чи не найголовнішим, на наш погляд, у творчості Михайла Яцкова є твір «Дівчина на чорному коні» (1909), де теж видимо-невидимо прочитується міфологема музи. Для початку зазначимо, що цей твір є, водночас, одним із найбільш складних для прочитання через оповідну манеру, використану письменником. Але, як зазначає Агнешка Матусяк, такий наратив покликаний не детально описати обставини та мотиви ситуації, а стан душі героїв, стан, який можна було не переказати, а лише «навіяти» реципієнту: «З цією метою творець послуговується не дискурсивним потоком, а опосередкованою експресією, що полягає в оперуванні системою неможливих для якісного вираження символічних еквівалентів: багатозначних образів, аналогій» [24, 34]. Звідси й кількашарова рецептивна організація малої прози М. Яцкова, прочитання якої водночас і неможливе без з'ясування так званого «хто говорить» [40,141], та разом з тим є невід'ємною частиною стратегії сприйняття та дешифрування тексту.

Напрочуд тонко такий прийом застосовано й у новелі «Дівчина на чорному коні» (1909). Більш детальний аналіз тексту дає змогу зрозуміти, що головного героя Даріана та дівчину, яка приходить до нього посеред ночі на

чорному коні, пов'язує щось більше, ніж спільна абсолютна самотність та туга (така притаманна персонажам М. Яцкова), хоч іноді й втрачається нитка: хто говорить, а хто помирає? Посеред тексту стає зрозумілим одне, що незнайома, описана, радше, як смерть: «В робітню ввійшла бліда постать [...] Напав її кашель, отирала очі і набирала духу» [51, 208], — це ніхто інший як Муза. «Вернися, моя найясніша Музо, дай мені раду, як урятувати тебе» [51, 210].

Образ безсмертної та такої, що існує поза часовим континуумом, Музи у М. Яцкова трансформується: дівчина помирає, але не без надії на відродження, а точніше, палінгенесію: «Лишаю тобі у завіті три творчості, і се вистане на твоє самотнє смутне життя на сій землі. І змиється погань мого життя — я стану знов твоїм чистим ангелом, провідною Музою» [51, 209]. Помирає неземне створіння цілком по-земному і в передсмертній агонії Муза бачить коня (як бачимо, автор навіть використовує фольклорні символи смерті).

Михайло Яцків не часто називає своїх жінок-героїнь Музами. Так чи інакше (маємо на увазі або сильну позицію — заголовок, або ж сам текст) цей апелятив використовується лише у трьох текстах, не враховуючи назву однієї з найбільших збірок М. Яцкова — «Муза на чорному коні». Натомість маємо чимало жіночих образів схожих за загальними рисами на божественних істот чи на Муз («Портрет», «Мрія вірла»).

Інший важливий для прози М. Яцкова образ — **жінки-дружини** — здебільшого набуває негативних конотацій — це жінка-зрадниця («Приятель дому», «Казка про перстень», «Гості»). Найкраще це проілюструє новела «Казка про перстень», де за сюжетом дружина, фактично, продається своєму пану. Проте правила не без винятків, і прикладом такого винятку може слугувати новела «Білий коник». Щоправда, сам жіночий персонаж у цьому творі зображено незвично, адже з тексту зрозуміло, що дружина оповідача — мертва. Її дуже регенерується у тіло тваринне — коня («аніمالізація» жінки). Проте така реінкарнація — чергова вказівка на синтез мотивів й, дозволимо собі трактувати це як підкреслення безсмертності, «позачасовості» героїні. Ця жінка об'єднує в

собі образи дружини та Музи. За такого трактування виходить, що пошук дружини героєм — це намагання вивести її з царства мертвих (суголосне із сюжетом сходження Орфея у царство Аїда).

Примітно, що тенденція до «демонізації» жінки-дружини спостерігається до тих пір, фактично, поки вона не народить дитину. Народження дитини стає своєрідним актом жертвоприношення і долучення жінки до світу сакрального.

**Образ жінки-матері** віднаходимо у новелах: «Прийшла з далекого села», «Діточа грудь у скрипці», «Віднова на порохні», «Біла квітка», «Сонце западає», «Зерно гірчиці». Цей образ часто віднаходить своє втілення у архетипі матері-сироти, тобто жінки, що втратила дітей. Ось наприклад, у першому з наведених творів героїня описується дуже нещасною: «Була малесенька, зажурена, стояла в куті присінка і втирала сльози» [51, 22]. Причина її горя — втрата сина.

В оповіданні «Зерно гірчиці» маємо архетип матері оприявнений типізованим образом мачухи. М. Яцків описує її як ту, що не повинна «навидіти» [51, 84] чи «добром благословити» [51, 84] свого пасерба, бо ж «мачоха не мати» [51, 84]. С. Кримський, зокрема, називає архетип матері/мачухи одним з ключових і в українській літературі та фольклорі. Як бачимо, в М. Яцкова архетипи часто набувають яскравих національних рис, а також на українському ґрунті вони набули й чіткої християнізованої спрямованості. Юнг підкреслював, що архетип обов'язково має бути наділений певною сакральністю, бо «якщо це лише образи, чия божественність ні разу не приживалася реципієнтом, то вони так і залишаться пустими і знеціненими» [48, 56]. Помітно, що в аналізованому оповіданні ці архетипи мають певні біблійні штампи і пов'язані вони з християнськими віруваннями. Але саме завдяки цій національній та сакральній забарвленості вони оживають і набувають сенсу.



Своєрідним продовженням архетипу матері можна частко вважати **образ баби**. У творах молодомузівця зустрічаємо цей образ усього двічі, зокрема у новелі «Благословення» та «Недоумна».

## 2.2 Образ дитини, що плаче

Образи дітей посідають чільне місце у художній літературі починаючи з епохи англійського романтизму, на якій позначились концепції формування особистості доби Просвітництва. Певний час у європейській культурі превалював міф про дитинство, що складався під впливом фольклорної традиції і біблійних текстів. Як підкреслює М. Рінкер, «в метафоричному значенні дитячі образи вказують на стан безпорадності і залежності, невідання і незрілості»[36, 234].

Разом з тим образ дитини асоціювався з самим Ісусом Христом, що втілює собою майбутнє людства, надію на порятунок, еталон моральної чистоти, що знаходить відображення у Євангелії від Матвія: «Якщо не навернетесь, і не станете, як діти, не ввійдете в царство Небесне »[Мт, 18: 3]. Так у літературі формується культ святих невинних дітей, зображення яких, відповідно до припущень американського дослідника Холла, сприймається як «символ людської душі» [44, 412]. Вочевидь, саме через це дитина часто змальовується без прив'язки до конкретної статі.

У новелах М. Яцкова дитячі образи зустрічаються не надто часто, проте вони настільки «хімерно» змальовані, що навіть при своїй формальній другорядності привертають до себе увагу реципієнта. Серед текстів, у яких відчитуються образи дітей, можемо назвати такі: «Гріх не все вийде на яву», «Хлоп'я купається в ріці», «Діточа грудь у скрипці», «Дитина», «Діточа тайна», «Adagio consontale». Помітною рисою, що об'єднує всі ці образи є їхня фактична безстатевість. Як ми вже зазначали, герої-діти у прозі М. Яцкова лише зрідка не позбавлені статі, але завжди позбавлені гендеру. Як відомо, стать — це ознака генетично-біологічна, натомість, гендер — соціально-культурне [55, 76]. Серед

масиву творів М. Яцкова розмежування «дівча»/«хлоп'я» є лише у двох новелах «Хлоп'я купається в ріці» та «Діточа тайна».

За нашим припущенням, позбавлення дитячого персонажа статі — свідомий прийом, що його застосовує М. Яцків, аби підкреслити невизначеність цієї істоти та її долученість до Абсолюту. У цьому контексті не можемо не згадати ідеї Ж-Ж. Руссо, згідно з якими «дитинство — це джерело моральної непорочності, ідеальний стан природності і безпосередності, до якого має прагнути людство» [56]. Момент «визначення» статі (чи тут, радше, гендеру?) мав би ставатись на етапі ініціації героя. Проте для М. Яцкова дитина — «недоторканий» персонаж, її образ статичний і не еволюціонує впродовж твору. Цим, власне, автор вкотре засвідчує, що дитина — вже Абсолют, сакральне створіння.

У новелах М. Яцкова «Дитина» та «Діточа тайна» відчитуємо сюжет про перемогу над «нечистю» виключно силою власної безгріховності. До прикладу, у першому з названих творів йдеться про зустріч чортів із незнайомкою (тут якраз дитина має визначену жіночу стать). Проте згряя цих п'яниць мусила відступити, злякавшись, — ні не якихось дій дівчинки, ритуалів чи замовлянь, — її чистоти: «Лише у дитині вчув я невинну душу» [51, 26].

«Діточа тайна» також акцентує увагу на всепереможності дитячої святості над силами природи. Йдеться у творі про зустріч дитини з вовком, який не може протистояти її безстрашності і, як ми вже зазначали раніше, ця всемогутність підкреслюється християнським віруванням про те, що тільки святі силою свого переконання можуть отримати владу над звіром [18, 29].

До речі, у новелі «Дитина» з'являється цікава художня деталь — збанок зі сльозами. Читач не знає ні їхнього походження, ні їхнього призначення, але одне очевидно — вони сприяють порятунку дитини від чортів. Взагалі, це не єдиний твір М. Яцкова, де з'являються сльози дитини і видається, що мотив плачу у взаємодії з образом дитини має для молодомузівця якесь особливе семантичне значення.

«Дитяча груди́ у скрипці» — новела, яка, буквально, обрамлює усю творчість М. Яцкова. Через відсутність фабули, зміну нараторів та раптові перефокусування сюжету з одного центрального героя (матері) на іншого (дитину), текст вважається складним для сприйняття, але, водночас, цікавим для дослідження, бо уможлиблює застосування різних концепцій та підходів до аналізу. У цій новелі дитячий плач стає поворотним моментом, що перефокусовує нас із одних діячів — матері й музикантів, на іншого — дитину, яка до того була непримітним героєм. Дуже влучно зауважує Н. Горбліс: «Важливо наголосити, що музичні регістри скрипки тонально суголосні із плачем дитини [...], такий акцент не лише переключає увагу на ще одного важливого героя твору — дитину, а й фіксує важливі зміни в зовнішніх і внутрішніх (переживальних) процесах героїв (і найперше — матері)» [8, 34]

М. Яцків вибудовує свій твір так, що рецептивно плач дитини виглядає на стільки ж природно, як і музика скрипаля. І це не «плач дітвака» порушує гармонію і загальну мелодику твору, а якраз нечутність цього плачу: «...і плаче, і зойкає на ціле горло, але сего ніхто не чує...» [51, 23]. Вимальовується моторошна картина з'єднання музики із плачем дитини, страху від гупоту танців, втрата загального балансу між головними персонажами твору — мамою і дитиною, суголосність твору М. Яцкова з картинами Е. Мунка, А. Матісса. На схожості творів М. Яцкова та картинах цих художників неодноразово наголошувала О. Мельник

Чомусь досі поза увагою дослідників тексту «Дитяча груди́ у скрипці» залишається суголосна і дуже мотивно близька новела — «Adagio consontale». Музикант-оповідач, блукаючи у пошуках найдосконаліших звуків, чує раптом дитячий плач, що наштовхує його на думку: «Пливають тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди́ скрипки — се груди́ дитини... Лине скарга з далекого світу... Сльози пермінились у діаманти і падають в глибіню, а на тій глибині струни арфи. Чим більше вони звисока падають, тим глибші тони, а чим нижче сльози падають, тим гомін ясніший» [51, 143]

Плач — це вияв істинної природи дитини і саме тому М. Яцків ототожнює його з музикою, найприроднішою і найчистішою — музикою скрипки. Дитячий плач для молодомузівця — це такий же небесний дар і благословення, як і можливість творити музику. Дар і талант.

## ВИСНОВКИ

Отже, мистецька уява Михайла Яцкова, його стилістичні, наративні та художньо-образні стратегії не могли розвиватися поза загально літературним контекстом, без впливу новаторів європейського модернізму. Проведене нами дослідження підтверджує висунену на початку роботи гіпотезу щодо трансформації та модифікації мотивів й образів малої прози М. Яцкова, які у своїй взаємодії формують авторську картину світу.

У роботі вдалося з'ясувати, що структури збірок Михайла Яцкова — не виключно формальне явище, адже вони вступають циклоутворювальні зв'язки, породжуючи нові смисли. На прикладі збірки «Казка про перстень» (1907) ми простежили, як молодомузівець спираючись на християнську традицію, намагається не полемізувати з нею, а навпаки — продовжити і розширити горизонт гріхотворення в контексті нових екзистенційних вимірів. У цьому Декалозі найбільшим проступком стає порушення базової концепції любові: дітовбивство, перелюб, зрада.

Серед мотивів, задіяних у прозі М. Яцкова, які ми виявили, найбільш поширеним стає мотив зустрічі, який має шість способів втілення:

- **мотив шукання і не віднахоження** («Білий коник»);
- **зустріч героя з собою** («Білий коник», «Хлоп'я купається»);
- **зустрічі з хтонічними істотами** («Дитина»);
- **зустріч чистої душі і нечистого духа** («Дитина», «Поєма долин», «Доля молоденької музи»);
- **зустріч Митця та Музи** («Новітня основа», «Дівчина на чорнім коні»);
- **епіфанія / явлення** («Зерно гірчиці»);

Ці мотиви не існують ізольовано, а можуть у межах однієї новели поєднуватись між собою, доповнюючи та видозмінюючи одне одного і формуючи авторську картину світу. Наприклад, як у новелі «Білий коник», де

мотив шукання і не віднаходження коханої спричиняє і породжує інший мотив — зустрічі з собою, істинним, справжнім.

Ще одним потужним мотивом новелістики М. Яцкова слід вважати мотив смерті («Регіт трупа», «Благословення», «Дівчина на чорнім коні», «Христос у гарнізоні» тощо). У своєму дослідженні ми розмежували поняття «палінгенесії» та «воскресіння», засновані на двох релігійно-містичних культурах, щоб докладніше простежити взаємопроникнення цих мотивів і, відповідно, їхню подальшу трансформацію. Проаналізувавши новели галицького письменника, нам вдалося помітити, що суттєва частина з них закінчується смертю героя — фізичною чи духовною. І хоч в образах персонажів Яцкова і відчитується велика туга, закинутість та самотність, їхня смерть, натомість, не набуває негативної конотації, а, радше, слугує чийось порятунком (не завжди в буквальному значенні). Таким чином, ми прийшли до висновку, що смерть для М. Яцкова — це **найвищий прояв свободи**.

Застосувавши теорію про соціальну палінгенесію П.-С. Баланша, нам вдалося довести, що герої Михайла Яцкова не помирають, а зазнають соціальної і особистісної палінгенесії, і їхня смерть є насправді переродженням або надією на регенерацію цілого народу чи суспільства («Червоне Яблучко»). Навіть якщо іноді Яцків дає померти своєму герою, то він усе одно ніколи не залишає його мертвим.

Досліджуючи образи малої прози Михайла Яцкова, ми розглянули двох найголовніших, на наш погляд, персонажів творчості молодомузівця: жінку та дитину.

Застосувавши архетипний аналіз та феміністичну критику, нам удалося класифікувати жіночі образи на п'ять типів їхнього втілення: дитина (позбавлене гендеру створіння), дівчина, жінка (дружина), мати та баба. Образ **молодої дівчини** — чи не найпоширеніший у новелістиці М. Яцкова й імплементується він у текст двома іпостасями: *земної жінки* («Одна дівчина любила ліжко», «Поштиліон», «Сонце западає») або *неземного міфічного створіння* («Портрет»,

«Звела з дороги», «Лісовий дзвін», «Поєма долин», «Доля молоденької музи», «Дівчина на чорнім коні», «Мрія вірла», «Орликівна»). Образ жінки-Музи в прозі письменника якраз максимально наближений до класичної давньогрецької міфологеми, хоч і, звісно ж, не без можливостей до трансформації. Така жінка, “*fame inspiratrice*” (визначення А. Матусяк), переносить персонажа-чоловіка зі сфери земного до позабуттєвого, обожествляє його сутність одним своїм існуванням. І у взаємодії ці герої можуть творити Дво-Єдине, Абсолют, наближуватися до Бога.

Намагаючись протрактувати інший, важливий для прози М. Яцкова образ — **жінки-дружини** — вдалося визначити, що в аналізованих новелах він набуває виключно негативних конотацій — це жінка-зрадниця («Приятель дому», «Казка про перстень», «Гості»). Щоправда, тенденція до «демонізації» жінки-дружини спостерігається у М. Яцкова до часу народження дитини. Дати нове життя ототожнюється з «очищенням» жінки, актом жертвопреношення і долучення до світу сакрального.

**Образ жінки-матері** («Прийшла з далекого села», «Діточа груди у скрипці», «Віднова на порохні», «Біла квітка», «Сонце западає», «Зерно гірчиці») передусім втілюється в архетипі матері-сироти, божевільної, що втратила дітей. Архетип матері втілюється тут ще у двох різновидах: мачухи та баби.

В останньому підрозділі ми намагались не лише ізольовано окреслити **образ дитини**, що у новелістиці М. Яцкова займає чільне місце, а, водночас, простежити, як мотив плачу й образ дитини взаємодіють та доповнюють одне одного семантичними значеннями. Обов'язковим елементом образу героя-дитини у аналізованих творах є його безстатевість. Ці персонажі лише зрідка (є два винятки — «Хлоп'я купається в ріці» та «Діточа тайна») не позбавлені статі, але *завжди позбавлені гендеру*. «Невинність» душі такого героя фактично уподібнює його до образу Ісуса Христа і надає безмірну силу, здатну перемагати будь-яку із земних чи інфернальних сил.

Щодо плачу дитини, то ми довели його вплив на глобальну світобудову «дорослого світу», описану в новелах Михайла Яцкова. Дитячі сльози здатні або цю світобудову зруйнувати («Діточа тайна»), або налагодити («Дитяча груди у скрипці»). Адже для Яцкова плач дитини — це такий же небесний дар і благословення, як і можливість творити музику.

Як підсумок, хочемо зазначити, що у межах цієї роботи нам вдалося оприятити та дослідити всі найбільш яскраві мотиви та образи малої прози М. Яцкова. Ми детально проаналізували, як трансформуються і видозмінюються мотивно-образні ряди, що формують картину світу автора. Цінність і унікальність прози М. Яцкова для читача та дослідника полягає саме в тому, що вона дає безмір можливостей для все нових й нових трактувань й дешифрування його текстів, з накладанням на них різних літературознавчих стратегій та методологій.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТАРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Яцків М. Автобіографічні матеріали. Відділ рукописів Ін-ту літ-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Ф. 98, од. зб. 243
2. Агеєва В. П. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. К. : Факт, 2008. 358 с.
3. Агеєва В.П. Жіночий простір // Магістеріум. Вип. 8, 2002. С. 1-7
4. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 421 с.
5. Войтович В.М. Українська міфологія. К. : Либідь, 2002. 664 с.
6. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука: Вост. лит., 1994. 303 с.
7. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л. : Сов. писатель, Ленинградское отд-ние, 1979. 220 с.
8. Горболіс Л. Про що танцює героїня "Дитячої груді у скрипці" // Слово і час. 2017. №7. С. 52-57
9. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму / [Вид. друге, перероб. та доп]. К. : Критика, 2009. 449 с.
10. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців // Слово і Час. К., 2008. № 1. С. 25-31
11. Євангеліє від Єви. URL: <http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-eva.shtml> (дата звернення: 08.05.2020)
12. Єрмоленко В. Орфей, Діоніс та мрії про регенерацію: філософсько-літературні сюжети XIX сторіччя. Філософська думка. 2011. № 1. С. 83-98
13. Єрмоленко В. Плинні ідеології: ідеї та політика в Європі XIX-XX століть / відп. ред. М. В. Попович. К. : Дух і літера, 2018. 471 с.
14. Загороднюк О. А. Мовчання як вираження онтологічного стану особистості (українська поезія другої половини XX століття) : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.06. Львів, 2018. 205 с.

15. Зема В. Ісихазм // Енциклопедія історії України: Т. 3 / Редкол.: В. А. Смолій та ін. НАН України К.: Наукова думка, 2005. 672 с. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Isyhazm> (дата звернення: 04.06.2020)
16. Ильницкий М. Творчество Михаила Яцкова в контексте идейно-эстетической борьбы в украинской литературе начала XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1973. 22 с.
17. Кант И. Критика чистого разума // Сочинения. в 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 521
18. Кононенко О. Українська міфологія. Символіка / Олексій Кононенко; худож.-оформлювач О. А. Гугалова. Харків : Фоліо, 2017. 217 с.
19. Кривуляк О. Поезія в прозі М. Яцківа: розкриття можливостей синкретичного жанру // Слово і час. 2002. № 6. С. 62-65. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20160713-poeziya-v-prozi-m-yackiva-rozkrittuya-mozhливостей-sinkretichnogo-zhanru> (дата звернення 13.04.2020)
20. Литературные архетипы и универсалии: сборник / под ред. Е. М. Мелетинского. М. : Рос. гос. гуманитар, ун, 2001. 437 с.
21. Лотман Ю. М. Семиосфера. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство СПб, 2000. 704 с.
22. Луцький О. Молода муза // Діло. 1907. №249 С. 34-45
23. Матусяк А. В колі української сецесії. Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи». Л. : ЛА «ПІРАМІДА», 2016. 404с.
24. Матусяк А. Химерний Яцків: Модерніський дискурс у прозі Михайла Яцкова. Вроцлав, Львів: Піраміда, 2010. 224 с.
25. Мельник О. Модерніський Феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. К.: Наукова думка, 2011. 296 с.
26. Мельник Я. Апокрифічний код українського письменства. Л. : Видавництво УКУ, 2017. 376 с.
27. Мечислав В. Знак. Текст. Семіоза. Антологія польської семіотики культури. Друга половина XX — початок XXI ст. Дрогобич: Коло, 2016. 387 с.

28. Невская Л. Г. Молчание как атрибут сферы смерти // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С. М. Толстая. М. : Индрик, 1999. С. 123–134.
29. Нич Р. "Вираження невимовного" в літературі модерного // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів / ред. Б. Бакула. К., 2008. 408 с.
30. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К. : Либідь, 1997. 357 с.
31. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії. І-Ф. : Лілея, 1998. 293 с.
32. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 364 с.
33. Просалова В. Літературно-малярські кореляції у новелістиці Михайла Яцкова. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. 2016. №24. С. 152-156
34. Ревакович М. Декадентські мотиви в українському романі *fin de siècle* // Slavica Wratislaviensia. Вроцлав, 2011. с. 21-34
35. Рисак О. Деякі проблеми поетики і стилю Михайла Яцківа // Найперше – музика у слові: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Луцьк, 1999. С. 345- 354.
36. Ринекер Ф., Майєр Г. Библиейская энциклопедия Брокгауза /пер. с нем. В.М. Иванова. Paderborn: Christliche Verlagsbuchhandlung, 1999. 1120 с. URL: <http://kodges.ru> (дата звернення 02.06.2020).
37. Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования : дис. ... док. фил. наук : 10.01.08. Новосибирск, 2001. 278 с.
38. Силард Л. Герметизм и герменевтика. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. 356 с.
39. Темирболат А. Б. Хронотоп в системе семиотики. URL: [http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/temirbolat\\_ab-kategoriya\\_hronotopa.pdf](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/temirbolat_ab-kategoriya_hronotopa.pdf) (дата звернення: 03.06.2019)

40. Ткачук О. Наративні принципи прози Михайла Яцківа : монографія. Т. : Медобори, 2013. 275 с.
41. Трессидер Д. Словарь символов. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/index.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php) (дата звернення: 01.06.2019)
42. Физиолог. Санкт-Петербург: Наука, 1991. 171 с.
43. Фрай Н. Великий код : Біблія і література / пер. Старовойт І. Л. : Літопис, 2010. 360с.
44. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Майкапара. М.: Крон-пресс, 1996. 656 с
45. Хопта С. Страх, відчай та смерть. Модуси художньої екзистенції у творчості «протоекзистенціалістів» – Михайла Яцкова, Валер'яна Підмогильного та Віктора Домонтовича : порівняльний аспект // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. XVII. Рівне : РДГУ, 2007. С. 43–48
46. Шанина Ю. А. Архетип ребенка в английской литературе второй половины XX века // Культура и текст. 2014. №1 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-rebenka-v-angliyskoj-literature-vtoroy-poloviny-hh-veka> (дата звернення: 12.05.2020).
47. Шюре Е. Великие посвященные: очерк эзотеризма религий / пер. с франц. Е. Писаревой. К. : Книга роду, 2008. 419 с.
48. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / з нім. пер. К. Котюк; наук. ред. О. Фешовець. Л. : Астролябія, 2013. 587 с.
49. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. С. 227
50. Яструбецька Г. Концепція збірки “палімпсести” В. Стуса. URL:<http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/142527/05Yastrubetska.pdf?sequence=1> (дата звернення: 01.06.2019)
51. Яцків М. Чорні крила /за ред. Грабора В. Львів: ЛА"Піраміда", 2016.192 с.

52. Demianczuk J. Mychajlo Jatskiv. Wroslav, 1948. p. 234
53. Groberg K. The Feminine Occult Sophia in the Russian Religious Renaissance: A Bibliographical Essay. Ithaca: Cornell University Press, 1997. p. 133
54. McCullough L. Silence // The Routledge Encyclopedia of Postmodernism / ed. by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. London: Routledge, 2001. p. 568
55. Richard J. The Nature of Gender // Demography volume 1994. №10 p. 39-67
56. Ridge G.R. The Hero in French Decadent Literature. Athens, 1961. 24. p.
57. Weir D. Decadence and the Making of Modernism. Amherst, 1995. p. 1–21
58. Wallis M. Secesja. Warszawa, 1984. 189 p.