

11. Sherekh Yu. Kolir nestrumkovoho palakhtyna («Vertep» Arkadiya Lyubchenka). Porohy i Zaporizhzhya. Literatura. Tayemnytsya. Ideolohiyi. U 3 tomakh. Kharkiv : Folio, 1998. Vyp. 1.

УДК 821.161.2'06-32.09:78

DOI <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2024-4-04>

Et qui audit: звукова палітра малої прози Аркадія Любченка

Et qui audit: The Sound Palette of Arkadii Liubchenko's Short Prose

Деркачова Ольга Сергіївна,

*доктор філологічних наук,
професор кафедри української літератури
Факультету філології
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
orcid.org/0000-0001-8698-3498*

Анотація. Стаття висвітлює властивості звукової палітри малої прози Аркадія Любченка. Симфонічність, поліфонія, протиставлення тиші та шуму є характерними особливостями його оповідань та новел, що композиційно та структурно нагадують музичні симфонії. Проаналізовано звуковий лад новел «Via dolorosa», «Чужі», «Зяма», «Кров», в яких звук отримує своє вираження у музиці, гомоні міста, людських голосах. Також шум стає маркером доби, в якій опиняються герої, вони його слухають, самі стають частиною цього шуму. Тиша і галас постійно присутні в житті персонажів. При чому тиша – це або минуле, або смерть, галас – життя. Шум завжди перемагає тишу, але герой не завжди відчувається комфортно у цій перемозі або й сам гине. Перепади звуків, втручання їх у тишу стають визначальним у зміні настрою та подій твору.

Ключові слова: звук, симфонія, музика, шум, поліфонія, мала проза.

Abstract. This article explores the characteristics of the sound palette in Arkadii Liubchenko's short prose. Symphonic structure, polyphony, and the contrast between silence and noise are distinctive features of his short stories, which are compositionally and structurally akin to musical symphonies. The analysis focuses on the soundscapes of the short stories "Via Dolorosa," "Strangers," "Winter," and "Blood," where sound is expressed through music, the hum of the city, and human voices. Noise also becomes a marker of the era in which the characters find themselves: they listen to it and become part of it. Silence and noise are constantly present in the characters' lives, with silence representing the past or death, and noise symbolizing life. Noise always overpowers silence, but the protagonist does not always feel comfortable in this victory and may even die as a result. The fluctuations in sound and their intrusion into silence play a key role in shifting the mood and events of the narrative.

Keywords: sound, symphony, music, noise, polyphony, short prose.

Постановка проблеми. У передмові до збірки Аркадія Любченка «Вертеп» (1943 рік) Юрій Гаморак назве його одним із найкращих новелістів, видатним спадкоємцем «цього в нас уже в минулому міцно розробленого літературного жанру», письменником «невеликої розміром, але зате дуже вибагливої літературної продукції». Однією з найприкметніших ознак його творів стане інтермедіальність, здатність на кількох сторінках не написати, а вималювати історію, яка звучить кольоровою симфонією. «І через свою мимовільну приємну схвильованість, через своє мимовільне піднесення ви ще гостріше й повніше сприймаєте довколишні фарби, довколишні звуки» [5, с. 42]. Художня лабораторія авангарду, «що акумулювала в собі образно-асоціативну та логічну моделі мислення, синтезувала живопис, скульптуру, архітектуру, літературу, музику та кіно» [3, с. 133]. Романтика вітаїзму з «багатющою палітрою» та «невловимо тонкої многострунної гармонії, коли «Перед вами злива найрозмаїтіших кольорів та відтінків. Перед вами, як бачите, грандіозний калейдоскоп. Перед вами сліпучий екран відблисків, зворушлива

симфонія удару і ласки. Перед вами (без перебільшень) – саме життя!» [5, с. 27]. Захоплення вірою у радість нового життя: «Втішайтеся й болюйте всі, хто прийшов і хто може! Насичуйтеся цим нескінченним натовпом фарб і відтінків, звуків і півтонів, що мінливо зринають і гаснуть на нашому панно, де над усе панує тільки один найістотніший колір – удару і ласки, болю і радості».

Колір і звук стануть невід’ємною частиною малої прози Аркадія Любченка, його герої торкатимуться звуків та барв, самі ставатимуть кольором та звуком, вичаковуватимуть тишу кімнати, темну тишу, немов на полотні Анатолія Петрицького «За столом», щоб за мить ширше прочинити вікно для голосу вулиці і заміського галасу, так схожу яскравістю барв на пейзажі того ж таки Петрицького.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На музичну специфіку творів Аркадія Любченка вказували ще Ю. Гаморак, Я. Полфьоров та Ю. Шерех. У новітніх дослідженнях творчості цього автора на музичний фон його малих форм вказуватимуть В. Агєєва, Т. Белімова, С. Журба, Н. Кудря, Ю. Мариненко, І. Михайлин, Л. Пізнюк.

Я. Полфьоров звукову тканину творів А. Любченка поділив на такі категорії: музичні явища (згадка про музику, композиторів, музичні звуки, музичні елементи); звукові явища (постріли, дзвони, дзенькіт, спів птахів, побутові звуки); моменти слухової уваги і звуки, пов’язані з нею; звук як частина поетикального оформлення твору (епітети, метафори із залученням звукових явищ) [9, с. 16].

Ю. Гаморак зауважував, що основною стихією таланту Аркадія Любченка «є ліризм. Він не любить надто брутальних людей ні умисне гострих ситуацій, його атмосфера... це – сутінки природи і ніжні, ледве помітні порухи людської душі. Він перед усім мистець, що дивиться на життя *sub specie aeternitatis* і шукає в ньому не вічно змінливих форм, тільки рівноваги і понадчасового змісту. І саме оця філософська задумка, якась лірична свідомість скороминучості життя, накидає серпанок романтики на всі його твори, навіть на ті фрагменти, де він дає образ сильної вольової людини» [2, с. 8–9]. І цей

романтичний підхід до дійсності знаходить вияв у бажанні омузичнити, надати особливого звучання як добі, так і межовим станам головного героя, для якого важливі усі звуки: природи, побуту, людських розмов, бо звук є життям. Це не формальна символіка чи фон, а особливість авторського стилю, певна синопсія. Шлях такого Любченкового відкриття Палфьоров вбачає у такій послідовності: сповнене звуками оточення, звук як мова оточення, внутрішнє значення звука, звукове значення слова, музичний характер слова [9, с. 33]. «Музику твору автор увиразнює кольоровою семантикою. Звукова домінанта передана рухом, виражена кольором та зливою розмаїтих тонів і напівтонів, що створюють калейдоскоп відтінків, звуків...» [3, с. 156].

Досі актуальним залишається питання змістоутворюючої ролі звука та його вплив на перекадрування всередині оповідання чи новели, оприявлення іншого, що і зумовило **мету нашого дослідження** – простежити звуковий супровід подій, явищ, емоцій, настроїв всередині малої прози Аркадія Любченка та вплив їх на розвиток дії всередині твору. Предметом нашого аналізу стали твори «Чужі», «Кров», «Via Dolorosa», «Зяма». Незважаючи на свій невеличкий обсяг, кожен із них структурно-композиційно наближений до симфонії як жанру оркестрової музики, і такий лад твору забезпечує певний комплекс звуків, різних за настроєм, швидкістю та гучністю. Доречними тут видаються слова Ю. Шереха щодо «Вертепу»: «варіаційна кількочленність виправдана музичною структурою розділів. Як тема в музичному творі нормально переходить кілька варіацій, так тут кожний образ словесно варіюється відповідно до вимог ритму даного місця даного розділу» [10, с. 457]. І така структура забезпечує творам певну організацію та впорядкованість, незважаючи на емоційну розбурханість та внутрішній неспокій, якими автор намагається передати голос доби, на яку він (його герої?) покладав великі сподівання.

Виклад основного матеріалу. До найвищих здобутків української малої прози 1920-х років зараховують новелу «Via dolorosa» – і не через особливість сюжету, а специфіку його втілення з неймовірною палітрою емоцій, вражень та

звуків [4, с. 97]. З латини назва перекладається як шлях скорботи. Це також вулиця в Єрусалимі, на якій знаходяться дев'ять з чотирнадцяти стацій Хресної дороги Ісуса Христа. Фактично у своєму творі автор спрофанізовує цей образ, адже його шлях скорботи – це про інше, земне, і цей шлях немає нічого спільного зі стражданнями Христа. Н. Кудря припускає, що цей заголовок може бути частиною цитати з гімну, наприклад, «Stabat Mater dolorosa» [4]. Не факт, що письменник знав цей римо-католицький гімн VIII ст., хоча міг чути і знати його у пізніших версіях XIX ст. Зрештою, новела побачила світ у 1926 році, одночасно зі «Stabat mater» польського композитора Кароля Шимановського, що народився на Київщині і тривалий час мешкав у Києві. Втім, змальовані страждання жінки у цій новелі мало що мають спільного з біблійною страждальною Матір'ю.

Герой новели увечері сидить у парку і спостерігає за життям міста немов осторонь: «З крутого узгір'я було видно, як переможено схилявся день – у далечині, над їжастим горбом димарів, перекинувся надщерблений казан, вихлюпнув розтоплену гущу, і вона ліниво текла вздовж обрію»; «Унизу – невтомна гонитва міста. Там сновигала рухлива, гомінка комашня, а над нею верещали сирени й мужньо погейкували здаля паровози, немов підбадьорюючи, підганяючи: швидше! швидше!»; «І довкола був спокій – тільки з трепетних, як лампади, красень-кленів капало й капало тічне золото. Своєрідна краса: якась урочистість в падінні листочків, стареча мудрість в задумі дерев»; «День згасав, і верховіття парку ставало легшим, ніби підносилося д'горі. З густого натовпу дерев обережно здіймалася сутінь і м'яко павутинила людські постаті, що загрузали в падалишній бронзі»; «Мені здавалося, що в жінки зажура. І мені здавалось, що я розумію її – може, і несвідомо, але правдиво, як розумію музику міста, задуму дерев, повноту життя в його великих і дрібних контрастах». З численних тонів, напівтонів, звуків та напівзвуків погляд героя зупиняється на скорботній постаті жінки. За кілька секунд він здогадується, на кого вона чекає, як і те, що вона повія. І парковий вечір розривають гучні звуки: «Вона засміялась. Десь закричала сирена, мов ранений звір, і над парком

промчав завчасний смарагдовий метеор»; «Я гостро вп'явся очима в цю постать, я крикнув очима. Оглянулась» [5, с. 103]. Це перша та друга частина симфонії.

Третя частина – спогад героя про інше передніччя, «вечірній спогад, коли в м'яких обіймах втоми, в обіймах тиші, в мереживі примхливих арабесок – і минула боротьба, і минула юність». Найяскравіший звуковий спомин – је т'єппіє, що його весь час повторює дівчина Сюзен, дзвін її сміху, музика, яку вона грала, танець, який вони так і не станцювали.

Четверта частина симфонії – зустріч із Сюзен у парку тепер. Герой прокидається від її голосного: «Monsieur!» знову звучить її сміх: «і свій подив, і своє хвилювання вона раптом заглушила терпким, хрипуватим, розгонистим реготом».

Образ скорботної жінки у тихій зажурі, створений героєм годину-дві тому, розбивається об цей регіт: «Ще недавно, глянувши на цю самотню, замислену жінку, приголублену вечірнім промінням, хто сказав би, що вона може так реготати? Невже чорний скромний одяг був тільки захистом цинізму, а зажура – тільки насмішкою?» [5, с. 109].

Наступна сцена – перепади від шепоту до крику: «І якимсь притишеним, низьким, таємничим голосом вона зачастила:

– Ходімо, ходімо, ходімо, мій хлопчику... Не бійся... Я ж знаю, чого ти тут сидиш. Ходімо до мене, не бійся...

Я вишарпнув рукав, і тоді мені вчувся тихий безнадійний стогін:

– ...цілі сутки не їла...

Я вийняв три карбованці, дав їй, сам поспішаючи геть.

– Merci... але чекай, дурачок, ходімо зо мною... ходімо! Через хвилину навздогін мені лунко розкотився моторошний регіт:

– Ах-ха-ха! От свол-л-л...

І до ніг осіннього парку в грудному, сардонічному захлині упало:

– Си-фо-ну зля-кав-ся!.. Ха-ха!..

Над брамою спалахнули люкси. Обличчя менестреля хворобливо сіпнулось і одразу ж стало ще холоднішим, суворішим.

Я вийшов. Мені назустріч верещала сирена, що завтра знову буде день» [5, с. 109–110].

Музичний спектр новели – фольклор (сарабанда, купальські пісні), класична музика, використання музичної лексики в описах. Звуковий додатковий спектр – гучний голос міста, людські голоси – від шепоту до крику. І крик зринає тоді, коли конфлікт у творі загострюється.

Персонаж із однойменної новели (1924) Зяма – музикант, перша скрипка в оркестрі, тихий та нерішучий, раптом здійснює відчайдушний вчинок: «Бо ж кому на думку спало б, що Зяма, тихенький, худорлявий музикант, Зяма-боягуз, попавши з агітками до рук городовика, міг вихопити в цього городовика нагана й стріляти в нього?» [5, с. 112].

Перша частина цієї симфонії – роздуми автора про тих, кого розкидало у часі і хто навряд чи повернеться. Друга частина – розповідь про дружбу із Зямою. Третя частина – арешт Зяма. Четверта – зустріч під час бою, коли «вогненна нитка пришила його до землі».

Зміна звуків, людських голосів визначає і зміну частин твору, і самих персонажів. Так, тихенький Зяма, який «пустивши очі долі, тихо сказав:

– Нічого... Нічого...», в останній частині постає абсолютно іншим: відважним, рішучим, що передається і через звучання його голосу:

«Потім раптово здригнувся, повернувся до мене й рішуче сказав:

– Слухай! Будьмо завжди вкупі.

Я стиснув йому руку.

Курявою знялися дні... Чи дні, чи ночі – все шкереберть, не розбереш.

Нас, п'яних від радості, від повстанського чаду, закрутило в червоному вирі, потаскало бистрою повіддю. Ген тріщали корчі в берегах, розмивало, розкидало береги, трощило перепони, греблі, гребельки – з дороги, під ноги!..

– Симфонію, ух, яку симфонію пишуть! – усміхався захоплено Зяма»;

«І в цей час раптом шаснули двері, а на порозі виріс блідий Зяма.

– Ти? – крикнув він несамовито і, націляючись просто на мене, скомандував:

– Кинь зброю!

Я розгубився... Бахнув постріл. Посипалась штукатурка, і я мимохіть підніс руки д'горі.

– Ти! – визвірився він, переступаючи через зомлілу сторожиху, але, глянувши на мою ногу, винувато заморгав очима»;

«А він обхопив мої коліна, і в серце гостро впинався уже несвідомий, дикий хрип агонії:

– Убий мене... Убий мене...

Тоді я рішуче стиснув курок.

– Так!»

Перед нами постає не боягуз-музика, а хтось абсолютно інший із «неспокійними вогниками завзяття». Отой, інший, і говорить інакше: впевнено, рішуче, голосно.

Окремо у цьому буревії-симфонії звучить ще один голос – тихий і чутний саме завдяки своїй тихості. Голос мами Зями, що збожеволіла від горя, коли її сина заарештували, вона не просто говорить, вона виспівує:

«І коли на дворі осіння моква, а над будинками промерзло тріпочуться прапори, я чомусь так ясно бачу це далеке місто, бачу, як по смітниках бродить з патичком у руках стара Рухеле й тоненьким голоском одноманітно виспівує:

– Ти же, моя Зя-а-мочка ... Ти же, моя лю-у-бочка...

Так вона заспівала другого дня після арешту Зями, і з того часу ніхто від неї нічого іншого не чув»;

«І тоді на задвір'ях я бачив Зямину матір. Вона бабралась патичком у калюжі й тихенько виспівувала:

– Ти ж, моя Зя-а-мочка... Ти ж, моя лю-у-бочка...

Я підійшов, спитав, але на мій голос вона й головою не хитнула».

Це зовсім інший голос, поза епохою, поза часом, поза місцем, поза людьми. Голос матері, яка втратила сина у буремній симфонії.

Якщо «Via dolorosa» завершується гучним криком сирени, що символізує початок дня нового, то у фіналі цього твору постріли, названі вогненною ниткою («І вогненна нитка пришила його до землі»). Про тишу, яка прийде після, автор скаже на початку твору, як і в попередній новелі. Саме в цю тишу приходять голоси з минулого і спогади про те, як «Летіли вогненною завірюхою дні і ночі, дні і ночі – спотикалися, перекидалися, падали й знову летіли ...

Стогоном земля...

Була ніч, якої не забути...

Земля гула, хиталася під ногами, а над нашими головами та над містом невпинно й розлютовано ухало» [5, с. 115].

У новелі «Чужі» (1923) крик та голосні звуки боротьби теж є завершальними, проте дія відбувається не на полі бою, а в колись тихому підвальному куточку. Структурно вона поділена на три частини: *allegro moderato*, *allegro*, *allegro assai*. Кожна з них про стосунки батька і сина, про стосунки старої епохи та нової. У першій частині – історія конфлікту та відчуження найближчих людей, а також опис випадкової зустрічі батька-жебрака та сина, робітника заводу: «Потім хапко пошарив у кишені і, ткнувши копійку, прошепотів:

– У бляшанку, в сундучок...

«Ах, ти ж...» – майнуло старому в голові, і сині губи роз'їхалися від несподіванки – Михась... Ач, хлюст який! Рідному батькові подав... В бляшанку, в сундучок... Погань...

Але поза думками, поза лайкою, в саме ніжне вп'явся гострий біль і тоненько-тоненько заквилив.

– Погань, – сказав хтось на вухо, а тоненький біль тоненькими ниточками обмотував груди. І цілу ніч снівся Михась» [5, с. 3].

Тиша довкола самотнього батька, тихі репліки сина, мовчання Кіндрата. Син, якого автор лагідно називає Михасем, знову з'являється у другій частині разом з гуркотом нових часів та змін:

«Коли бахнуло могутнім розмахом, коли розбіглися на схід густі ешелони,
– з’явився й Михась.

У гущавині переплутаних днів закрутилося життя.

Бадьоро вигукували, палали дні. І полохливо тремтіли, згасали дні...

Плюнуло на мозолі рук, ухнуло й розсипалося сміхом мільйонів сердець...»
[5, с. 6].

Особливим драматизмом сповнений діалог-крик батька і сина, який показує прірву відчуження і як наслідок: «Перед ним скорчилося щось маленьке, сухе – його батько. Плакало червоними в зморшках очима – його батько. Тремтячи, проклинали за бога, за царя, за кощунство, проклинали й відрікалося – його батько.

І в цей момент він почув величезну безодню між ними, і такими далекими, чужими стали вони. Більш ніж чужими. Один – сильний, молодий, що розмахнувся викликом над перетертими шляхами, другий – старий, непотрібний будяк при шляху» [5, с. 7].

Голос батька тихий, несміливий, наляканий, голос сина гучний та рішучий. Якщо Михась чується впевнено серед цих голосних часів, то батько відчуває тривогу та страх: «Темно й страшно.

Здавалося – хтось вискочив на всесвіт, свиснув так, що вуха залякли, і дзвонить. В повітрі висить величезний дзвін, а він божевільно гойдає його і дзвонить.

Бум! Бам!

Від кожного удару стискується серце й потріскує череп.

Бум! Бам!»;

«Закутав руками голову, тихенько сів долі й раптом почав швидко хреститися.

– Господи Сусе... Помилуй, помилуй, – облизував слъози й стукався чолом у підлогу» [5, с. 7–8].

Третя частина – найдраматичніша: син-комуніст наважується на вбивство батька. Поліфонія звуків та криків, суміш страху та завзяття, і жодного шансу на тишу: «Бігали люди, і, взявшись у боки, реготали над ними гармати»;

«Відблиски вогневих заграва запалили очі Михасеві. В них, у цих очах, було все: пожежа, кулемети, червоне, страшне, смерть – тільки не каяття»;

«Гулко й нерівно стукало три серця, три пари очей фосфорично поблискували, і кожний звук хапав за горло і придушував так міцно, що стискалися курки й котилася по горлі слина.

Шарудів напружений шепіт...»

Знову діалог між батьком і сином, але голос батька вже рішучий та добре чутний:

«Очі в Кіндрата звузилися, заховалися в щілини, сам він присів хижакom.

– Ну?

– Вон!

Михась шарпнув тапчаном і обхопив руками сундучка.

– У-а-а-а!.. – безтямний вереск розіп'явся над ним.

Скочив – у Кіндрата в руках сокира.

– Покиньте!

– Вон!

– Покинь!

Свиснуло над вухом і сіло на плече щось важке, болюче...

Тоді Михась кинувся, затулив рота батькові й почав трясти.

– Мовчи! Мовчи! Все одно візьму. Мовчи...

Стогнали, сопіли, качалися по підлозі.

Втомилися...

Кіндрат поволеньки ізсунувся на підлогу й усміхнувся кров'ю...» [5, с. 10].

Звукове оформлення твору чудово передає хаос буремного міста у війні, де нехтуються Божі заповіді: «Шануй батька й матір», «Не вбивай», «Не кради», «Не пожадай нічого, що є власністю ближнього твого», які, як і сам Бог, вважаються атавізмами епохи, що відходить і згорає у вогні революції та воєн.

Голоси людей стають суголосними голосу доби, в якій вони опиняються, вони скоряються її шуму, навіть якщо чинять опір їй чи не розуміють її. Кіндрат гине від рук свого сина, а стара епоха не просто відходить, її вбивають, знищують, бо нищення стає одним із лейтмотивів нового часу. І в цьому хаосі лише смерть є тишею.

У новелі «Кров» (1929), яку Ю. Гаморак назвав «вершиною т.зв. тваринної тематики в літературі», де на перший план виходять нехтування соціальною тематикою та психологічна допитливість, представлено не звукову гаму людей чи міста, а зимового лісу, в якому чатують на жертву вовки, також тиша рівнозначна смерті, а звуки життю:

«Стала надзвичайна тиша. Позаду вовків здіймалась висока суцільна стіна лісу, попереду лежала чимала кручена балка. Вщерть налиту снігом і взяту обабіч лісовими стінами балку неначе охопили дві величезні волохаті лапи величезного й мовчазного звіра. Якби цей невідомий звір лише трохи ворухнувся тією чи тією або послабив ту чи другу, то з-під лап, волохатих і хижих, мусив би вихопитись бодай маленький звук»;

«Вовкові дуже хотілося почути який-будь звук. Так хотілося, що він мимоволі сам ворухнувся лапою»;

«І знову була тиша. Була ніч, кріпка ніч»;

«Ця убивча тиша весь час, скільки не йшли вовки, незмінно їх супроводила. Ніби все довкола зупинилось, завмерло перед жорстоким холодом. І ніби під цим небом не було анічогісінько живого, крім їхньої стомленої зграї»;

«А вовки хотіли звуків. Вовки дуже хотіли життєвих, хвилюючих звуків. Того особливого шурхоту, що від нього одразу захоплює віддих. Загадкового шурхоту, що своїм наближенням бере всю істоту в солодкий і моторошний полон. Скрадливого шурхоту, що викриває наявність іншого живого створіння. Трепетного шурхоту, що від нього перекочується в горлі слина й хочеться облизатися. Шурхоту, що пахне кров'ю».

Саме кров асоціюється з голосом-життям. «Основна дія новели не виходить за рамки чорного/червоного/білого кольорів. Їхній спектр має діаметральну протилежність, де вершинною, піковою, сфокусованою точкою (так званою горішньою межею) є червоний колір, який символізує кров» [11, с. 168].

Контраст поглиблює мінливість ночі та дня, чорного та білого, таких різних у кольорі, але таких однакових у тиші, в якій вовкам мариться «гаряче, ще трепетне м'ясо, гаряча, ще терпкава кров. Ці марення були такі сильні, так правдоподібно пахла кров, що прискорювався віддих і пристрасно роздувалися ніздрі. Їм уявлялись хижі гонитви, бистрі переслідування, лоскотна близькість жертв, лоскотне щастя жерти й жерти» [5, с. 13]. Виходом із цієї чорно-білої неминучості є червоний колір. І саме кров стає таким виходом. Єдиний прикметник, який Любченко використовує безпосередньо на означення кольору, – білий: «Несамовита злість на тихий, дуже тихий, білий, дуже білий, і ніби насмішкуватий, обережний, безнадійний для них день»; «Останньої доби щось трохи змінилося: повітря ніби пом'якшало, а потім, наче клапті з білого зайця, почав падати рясний, пухнастий сніг», «Вітряга підхопив білу порохняву, жбурнув нею д'горі, закружляв, заскавчав, заслонив небо й верховіття пінястими звивами хуртечі»; «Це була скажена гонитва. Мчали, як вітер. Здіймали білу куряву. Балка ця здавалася великим озером, що його біла гладінь одразу ж мусила викривати появу першого-ліпшого створіння». Кров-шум (у творі нема згадки про червоне на білому чи щось дотичне) розриває це замкнене коло, проте не рятує ватажка зграї, навпаки несе йому смерть: «Встиг іще подумати, що треба знову сіпнутись, але не знав, що вже простягається в болючому екстазі, в мертвому похваті» [5, с. 24].

У протистоянні вовка зграї відчитується протистояння людини й натовпу, лідера і того, хто за ним іде, неминучість відповідальності і страх взяти на себе відповідальність, того, хто на межі, але боїться зупинитися: «Вовкові дуже хотілося лягти. Він аж ніяк не міг собі дозволити лягти. І він знав, що, кінець кінцем, не витримає, ляже – на смерть» [5, с. 16]. Кольорові та звукові критерії

допомагають розкрити саме цю глибину новели Аркадія Любченка, у традиційному для нього сприйнятті тиші як смерті, звуку як життя. Життям у творі виступає кров, але не як *рідка сполучна тканина, до складу якої входить плазма та формені елементи, не як червоний колір, а як звук, запах, що виводить із лабіринтів вовчу зграю, яка нищачи одне (тихе?) життя, стає іншим гучним життям, тому й жертва (лісова коза) тут показана тихою і знеособленою. Але є інша жертва – старий ватажок, серце якого не витримало шаленої гонитви і замовчало.*

Зрештою, серед поліфонії чи коли замовкають останні акорди симфонії, у тиші раптом постає питання, а хто насправді є жертвою? Чи не ті, хто так вдало, здається вписалися у гучну добу і чи справді вписалися? Хто є правдивою жертвою: Сюзен чи той, хто їй подає три карбованці, Кіндрат чи Михась, Зяма чи його товариш? Мабуть, друзі, бо все одно не можуть всеціло віддатися тому гамору і хаосу, в який опиняються затягнутими. І саме герой новели «Кров» є яскравим свідченням цього: він пробує відступити, пробує зупинитися, зрештою, зупиняється його серце.

Звукову палітру аналізованих нами оповідань схематично бачимо таким чином:

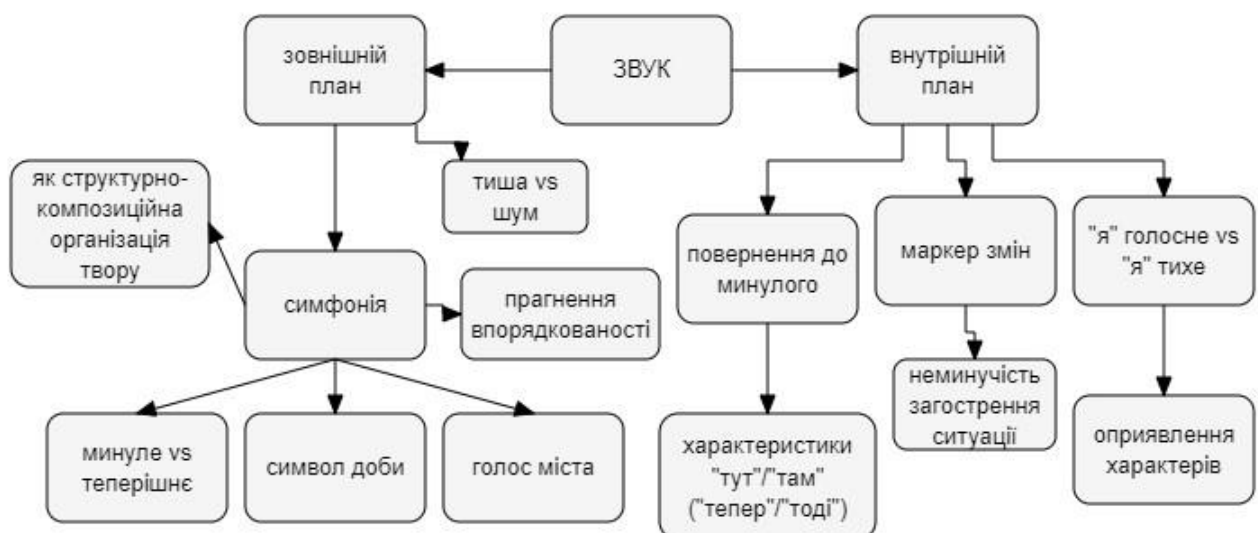


Рис. 1. «Звучання» малої прози Аркадія Любченка

Висновки. Звук, окрім не раз згадуваної дослідниками творчості Аркадія Любки музичності, відіграє важливу структурно-композиційну роль і поза музичним дискурсом, його зміна є маркером змін, що відбуватимуться з персонажами. Тихі звуки, тихі голоси належать до сфери спогадів героїв, голосні звуки, гучні голоси – це теперішнє. Вони не контрастують з епохою, а органічно вливаються в неї, стаючи її частиною. Водночас крик, регіт – служать додатковими негативними характеристиками персонажів, допомагають контрастно виписати героїв, показати їхню приховану сутність. «Я» тихе змінюється на «Я» гучне, бо такою є доба, і щоб тебе почуло гучне місто, сам мусиш бути гучним. Але часто герої поринають у спогадову тишу, роблячи для себе своєрідне інтермецо, де гамір міста ледь чутний або ховається за межами паркових дерев чи вікна помешкання. Зрештою, симфонічна побудова твору вимагає коливань та перепадів від алегро до рондо, від рондо до скерцо, від скерцо до рондо-сонати, такій організації підпорядковується не лише музика творів Аркадія Любченка, а й спектр не музичних звуків: явищ природи, побутових, людських голосів, – додаючи оповіданням та новелам оригінального та несподіваного звучання, створюючи власне авторський неповторний стиль.

Список використаних джерел:

1. Агеєва В. Шлях буремний і скорбний. Творчість Аркадія Любченка. *Березіль*. 1991. № 9. С. 39–4
2. Гаморак Ю. Аркадій Любченко. *Любченко А. Вертеп*. Краків : Українське Видавництво, 1943. С. 3–10.
3. Журба С. «Вертеп» Аркадія Любченка: музичний контекст. *Філологічні студії*. 2016. Вип. 155. С. 151–165.
4. Кудря Н. Новела А. Любченка «Via dolorosa»: семантика назви та музичний контекст. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2006. Серія : Філологія. Вип. 49. С. 97–100.
5. Любченко А. Проза. Київ, 2019. 118 с.
6. Мариненко Ю. «... І буде радісне осяйне воскресіння» : (штрихи до портрета Аркадія Любченка). *Дивослово*. 2001. № 4. С. 10–14.

7. Михайлин І. Скарби слова Аркадія Любченка. *Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник*. Харків : Основа, 2005. С. 3–24.
8. Пізнюк Л. Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка : від «романтики вітаїзму» до соцреалізму : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Київ, 2002. 17 с.
9. Полфьоров Я. Звукові й музичні елементи в творах українських прозаїків. Аркадій Любченко. Кн. перша. Звукове оточення, евфонія, фрагменти ритму, установка. Харків : Держвидав України, 1929. 84 с.
10. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка). *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології* : у 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. С. 443–477.
11. Шураєва Б. Символіка кольорів у новелі «Кров» А. Любченка. *Вісник ХНУ*. 2010. № 910. С. 166–171.

References:

1. Aheieva V. Shliakh buremnyi i skorbnyi. Tvorchist Arkadiia Liubchenka. Berezil. 1991. № 9. S. 39–46.
2. Hamorak Yu. Arkadii Liubchenko. Liubchenko A. Vertep. Krakiv : Ukrainske Vydavnytstvo, 1943. S. 3–10.
3. Zhurba S. «Vertep» Arkadiia Liubchenka: muzychnyi kontekst. *Filolohichni studii*. 2016. Vyp. 155. S. 151–165.
4. Kudria N. Novela A. Liubchenka «Via dolorosa»: semantyka nazvy ta muzychnyi kontekst. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V. N. Karazina*. 2006. Seriia : Filolohiia. Vyp. 49. S. 97–100.
5. Liubchenko A. Proza. Kyiv, 2019. 118 s.
6. Marynenko Yu. «... I bude radisne osiaine voskresinnia» : (shtrykhy do portreta Arkadiia Liubchenka). *Dyvoslovo*. 2001. № 4. S. 10–14.
7. Mykhailyn I. Skarby slova Arkadiia Liubchenka. Vertep (povist). *Opovidannia. Shchodennyk*. Kharkiv : Osнова, 2005. S. 3–24.