

МОДЕРНІСТ МИХАЙЛО ЯЦКІВ І ПЕРСОНАЖІ, ЩО НЕ/ТАНЦЮЮТЬ: ВІЗІЯ АВТОРА ТА РЕЦИПІЄНТА

У статті здійснено спробу проаналізувати мотив танцю у прозі Михайла Яцкова на рівні його візійної реалізації в текстах (задіяність або незадіяність персонажів, переплетення реальності й ірреальності, ступінь присутності руху тіл). Увагу зосереджено на елементах поетики синтезу мистецтв, зокрема на випадках переходу одного виду мистецтва (танцю) в інший (малярство) і навпаки.

The article gives a research of the motive of dance in M.Jatskiv's writings on the level of its vision in the texts (participation of characters, reality and irreality, the stage of presence of dancer's bodies). Accents are made on the elements of synthesis of arts poetics (first of all dance and painting).

Спільна позиція літературознавців та мистецтвознавців у стосунку до характеристики танцю як одного з найулюбленіших мотивів мистецтва зламу XIX-XX століть стала спонукуючою до написання цієї статті. Чи танцюють персонажі Михайла Яцкова? якщо так, то що вони виражають цим танцем? якщо ні, то чи можна говорити про цього письменника, як про модерніста? Ось неповний перелік запитань, що так чи інакше постали під час дослідження. На різному, проте знаному саме як модерністський або сецесійний, матеріалі подібним темам уже присвячено не одну наукову працю. Так, авторка дослідження “Мотив танцю як ритуал переходу (“Тіні забутих предків”)” Ірина Бестюк зосереджується на реалізації архетипної природи танцю в повісті Михайла Коцюбинського “Тіні забутих предків”, пропонуючи ритуально-міфологічне прочитання цього лейтмотиву [1]. Візуалізація феномену танцю у творчості письменників “Молодої Музи” видається настільки вагомою польському науковцеві Агнешці Матусяк, що третій розділ її монографії про українську літературну сецесію одержує назву “В колі танцю й танцювальності слова” (“W kręgu tańca i taneczności słowa”). Заголовок підкреслює висловлену тут-таки тезу про те, що молодомузівці роблять з танцю своєрідний мовний код [8, 152]. Назви

параграфів, своєю чергою, відбивають спробу дослідниці певним чином виокремити варіанти мотиву танцю в текстах молодомузівців (і Михайла Яцкова зокрема), а саме: 1. Танець словом; 2. Космічний пратанець; 3. Надлюдина, що танцює; 4. Діонісійський танець; 5. Танець – жінка – життя; 6. Танець маріонеток; 7. Танець “маскою в маску”. Ці заголовки, а головню, текст відбивають постійне корелювання мотиву танцю в модерністів із філософськими візіями Ф.Ніцше, Бергсона, А.Шопенгауера [8, 162; 175].

Мотив танцю в текстах Михайла Яцкова справді втілює пошуки нового мовного коду, що мав би володіти первісним синкретизмом. Прагнення до повноти вираження та розуміння підштовхує автора до експериментів, один із яких – взаємоперехід танцю та малярства. Чи не перша спроба – новела “Адонай і Бербера”, опублікована 1909 у збірці “Чорні крила”. Власне, реального танцю тут немає, це видіння, що передає вторгнення позасвідомого у психіку персонажа та домінування ірреального первня в тексті. Окрім того, епітет, що супроводжує лексему “танець”, посилює настроєву напругу, а отже, і сугестивність новели: “Галерія образів на стінах почала гарцювати, якби збиралася до скаженого танцю” [6, 78]. Поки що письменник орухомлює малюнки на стіні, до танцю вони лише збираються. Пізніше М.Яцків вдається до

мотиву танцю на межі з малярством у творах “Дівчина з XVIII віку” та “Вечерниці Романа Ничаснка” (обидва надруковані 1913).

У першому випадку танець присутній як давні ноти (символічний запис, що його потрібно втілити), а також зображення на картинах, при чому підкреслено асоціативний ланцюжок *ноти – танець – картини*: “Заглянув я до нот: були се твори забутих композиторів, з-перед доби французької романтики. Між мелодрамами, оперетами та салонними *suites* вибивалися на перший план химерні пастирські співанки, менуети в 3/4 такті, а головню звернули мою увагу старі *gavottes*, бадьорі танці в повних живих соках в такті *allabreve* з 2/4 відбиткою. <...> По нотах габотів слідно було, що ними найбільше розважав він [пан. – *О.М.*] тут своє серце, а те, що оглядав у ритмі сих танців, передав власною рукою в довгій галереї малюнків. Отсе стрункі панянки з кокетними усміхами брали в два пальчики хвилясті суконки, шуміли шовками і пересувалися довкола в косорних рухах” [5, 237]. Це все тісно пов’язане із психологією персонажів, адже вибір танців характеризує колишнього власника маєтку, так само як спосіб сприйняття побаченого – відвідувача. Цікаво, що в уяві гостя ноти залишаються лише візуальним подразником. Про домінування зорового сприйняття свідчать мовчання клавіцимбала, зосередження уваги на нотах та картинах, лексеми, що характеризують дії гостя та господаря, спрямовані на ноти (“заглянув я до нот”, “по нотах габотів *слідно* було”). Музика танців у цьому тексті не лунає, хоча персонаж і знає нотну грамоту; перший звуковий образ новели – шум суконь – пов’язаний із розгляданням господаревих малюнків, і виникає як наслідок сприйняття руху дівчат у танці на художньому полотні. Танець на малюнках та картинах – це спроба позбавити літературний твір статичності. Такі спроби сугестивності, мабуть не стільки мистецтвом XVIII століття, що його вимагав сюжет, скільки малярськими полотнами Едгара Дега, серед яких – “Блакитні танцівниці” (приблизно 1897, зберігається в Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О.С.Пушкіна в Москві). На цій картині невловимі зміни положення постатей балерин викликають ілюзію руху в часі.

Зображення танцю як руху двох тіл має в М.Яцкова негативне потрактування. Ідеться про повість “Огні горять” (1902) та оповідання “За горою” (1907): “Хтось заграв на фортеп’яно, від стола до стола перелітали голоси, один із молодих акторів пішов п’яний до Штангретовичевої і запросив її до танцю. Виглядала як гренадер супротив актора. По двох кроках гепнулись обоє на землю, їх група нагадувала мотилу на жирафі” [5, 370]; “<...> Фрей Хабаз зачмеричив голову, задер чоло і крутиться зі свахою, як жовнір з гвером. Тримає руки на її

плечах, а вона, груба і куца, тримається його в поясі. На чотирьох кутах хати відкидає він вбик головою остро, як рекрут перед старшим, аж патли відлітають, наступає на праву ногу дубаючи і валить в грагар долонею, як праником. Хата здригає, він присідає, а сваха за ним потрясає грубим задом” [5, 186]. Обидві цитати виразно акцентують на негармонійному поєднанні чоловічого та жіночого тіл, негативне враження посилюють військово-рекрутські асоціації та нетверезий стан чоловічих персонажів, дещо вульгарна лексика. Танець у цих випадках не можна назвати вдалим: у першому творі він складається лише з двох кроків, у другому – разом із нетанцювальними асоціаціями викликає осуд жінки Фрея Хабаса. Оповідання “За горою” містить і відмову йти в танець, що відбиває внутрішню незгоду молодої жінки із власним весіллям: “– Не піду, мамо, в танець, бо неволя в серці” [5, 186]. Важливо, що танцювати відмовляється молода, тобто, поряд із чоловіком, центральний герой дійства. Танець позначає тут перехід із одного статусу в інший, це своєрідний символ порогу між дівочим та замінним періодами в житті жіночого персонажа. Саме так може бути потрактована відповідь матері, яка, даючи настанови до танцю, мовби символічно говорить про все подальше життя: “– Іди, дитинко, бо з Іваном твоя доля. А на косичку уважай, аби хто не стягнув, бо за нею й твоя доля, як чічка на бистрій воді” [5, 186].

Проговорена відсутність танцю стає обрамленням новели “Душі кланяються” (уперше надрукованій 1905). Ось початок тексту, його експозиція: “Не на весілля гуляти і не на луг косити збирається парубоцтво. Весілля пройде без гомону – не буде кому танцю повести <...> буйне парубоцтво йде цісарю служити” [5, 97]. Лейтмотив весілля без танцю молодого зринає вдруге у віщому сні нареченої центрального персонажа, Марти, а саме: “Снилося мені, що <...> в тебе весілля і музики грають. <...> в хаті повно людей, танцюють, сміються, а ти сидиш на ослоні – марний та страшний, у розхристаній сорочці, та з грудей кров витираєш” [5, 101]. Весілля з елементу вступної формули трансформується у символічний образ смерті, побудований на протиставленні руху та статичності (*танцюють/сидиши*), що якраз і втілюють контраст життя і смерті, на акцентуванні незвичного вигляду хлопця та відсутності в нього пари: “Ба, де ж молода”? – питають одні. “Нема-нема”, – відповідають інші”. Той, хто не бере участі в танці, вже неживий: “Так писала вона до Василя Скоруха, та його вже не було на цьому світі” [5, 101].

“Вечерниці Романа Ничаснка” (1913) певним чином варіюють кілька попередніх мотивів. Тут і насмішкувате зображення (проте вже без гротесковості) танцю старших людей, як-от: “Старий газда, що сидів на лаві під коморою,

похилений на коліна, з люлькою в зубах, і дрімав досі, зісунувся нараз з лавки і пішов в присіди.

Груба сваха взялася під боки і подріботила навколо старого” [5, 244], – і танець, що миттю завмирає, змінюючи свої характеристики на малярські: “<...> дівчата і парубки розбилися на пари і вмить по обійстю як би вітер квітками посіяв рівно довкола” [5, 244]. Цей уривок виразно демонструє перехід від статичності до динаміки і навпаки, так мовби танець потрібен був для створення певної композиції, зміни в розташуванні персонажів. Цей-таки твір, чи не єдиний, змальовує танець як рух жіночого тіла, самого по собі, без негативних нашарувань, хоч за ним і спостерігають парубки: “Дрібно іде вона в танці, трохи похилена голова, а шия, личко і руки – як весняний цвіт.

Спідниця на ній пристає, тіло рухається і сипле вогонь у груди парубків” [5, 246]. Із персонажами, що танцюють, контрастує Ганнуся Стефанівна, і це ще більше посилює її відмінність від інших дівчат, хоч має сюжетне пояснення: “З дівчат одна лише не танцювала. Сиділа осторонь від гуртів, не мала на собі вишивок, звичайна біла сорочка, на шії синя стяжка, жалоба по братіку, що впав від жандармських багнетів на виборах” [5, 246-247]. Її безрух, хоча й не так, як непорушність чоловічого персонажа в новелі “Душі кланяються”, пов’язаний зі смертю, є маркером пам’яті про неї.

В іншому творі, “На струнах весни”, метафоричний образ танцю звуків сопілки та дівочого голосу як символ руху, життя контрастує з непорушністю жіночого персонажа, чия скульптурність асоціюється зі смертю (це враження посилюють епітети *бліда, студена*, своєрідна неприсутність між іншими персонажами, схрещені руки): “Ніхто не звертав на неї уваги. Струнка і бліда подала взад голову, схрестила за нею руки і стояла студена, без руху.

В селі обізвалася сопілка, її обіймав дівочий голос, обоє полинули гаєм і збудили пташачий хор” [3, 43]. Статичку порушує уявний рух, рух як метафора; це споріднює новелу з іншою – “Дитяча груди в скрипці”. Згаданий контраст важливий для автора, адже візуально його підкреслено абзацом.

Новела “Різдяний менует” (увійшла до збірки “Далекі шляхи”, 1916), як і роман “Танець тіней” (1916-1917), візуалізує мотив танцю вже в назві. Тут, авторемінісцентно, акцентовано на темі людини, що нею танцюють, а саме: “<...> несамовіта сила веде нас на ремінці доти, аж відтанцюємо свою комедію і впадемо на якісь жертвеннику” [3, 45]. Тема ця для М.Яцкова авторемінісцентна, він звертався до неї в ранній новелі “Поганство юрби” (1900). Агнешка Матусяк у своїй монографії про сецесійність Молодої Музи влучно трактує мотив танцю в цьому тексті

письменника як “танець маріонеток” [8, 212-213] і висловлює спостереження стосовно модернізму загалом. Йому, за словами дослідниці, властиве переконання, що людина в житті не є головним актором: не вона грає, а нею грають, у цьому випадку – танцюють [8, 222]. Авторське омовлення – “бал на якусь добродійну ціль” – звучить аж надто іронічно на тлі попередньої оповіді, лексема *бал* якнайменше пасує до обставин, зокрема часопросторових. Самих танців не візуалізовано, про них, а радше про супровідні звуки у просторі, ідеться *post factum*, а саме: “Музика утихла, танці та співи устали, обдерті стіни перестали скрипіти <...>” [5, 61]. Відразу персонажа до того, щоб самому бути “людиною танцьованою”, відбиває його сприйняття учасників *балу*: їх узагальнено й означено завжди негативним у М.Яцкова концептом *юрба*. Оповідач відверто зневажає цих людей: “Ціла та пестра юрба колотилася, віддихувалась, отирала піт і гаморила. <...> цілий нехарний вир став товпитися в долину і переходив з реготом через базники <...>” [5, 61]; “Я <...> чув, що ту всю юрбу висік би на мачку <...>” [5, 62].

Мотив *танцю* органічно пов’язаний із ритмом, є візуальним його втіленням. Часто натрапляємо в автора-модерніста на постать жінки, що танцює (свідомо або несвідомо, насправді чи уявно). Цей мотив мистецтва зламу століть присутній в описах Б.Лесьмяна, на полотнах Матісса та Дега. Танець виражає ту єдність тілесного та духового, якої прагне людина у повсякденному житті. Через те натрапляємо подекуди на порівняння ходи з танцем, як-от у новелі “Йонська колумна”: “<...> йде жєницина, як в легенькім танці. Рамена линуць, як верхи крил у горлиці” [7, 32]. Складовим танцю – ритмові й руху – надано неабиякої ваги у творах “Adagio consolante” та “Вечерниці Романа Ничаєнка”: “Ритм руху перейшов з тишини в різьбу. <...> Цілі роди можна пізнати, коли лиш вслухатися в ритм їх буденного голосу і руху”; “<...> в твоїй ході чув лиш я <...> ритм пісні, що тремтіла в твоїй безсмертній душі” [5, 217]; “Твій рух – <...> ритм молодості <...>” [5, 249].

Проте гармонія тіла та духу не завжди можлива. Дівчина з новели “Архитвір”, танцюючи, показує центральному персонажеві своє тіло: “– Я люблю своє тіло. Ти артист, то покажуся тобі. <...> Поклала руки на голові і поверталася в ритмі легкого танку, її ніжки пливли, як хвилі серед святого гаю. Відкинула буйне волосся, підоймила личко і протягала пальцями розплетені коси вгору. <...> Совала пальцями по нозі” [5, 220]. Продовження цього танцю – рух Даріана: він піднімається в гори¹ (так наче відповідає на запрошення, шукає пари): “Глянув рано по робітні, Ілони не було. Зібрався і вийшов в гори” [5, 222]. Далі з’являється натяк

¹ А.Матусяк зауважує, що одним із символів танцю в молодомузівці стає рух угору [8, 164].

на витіснення “пробудженого мармуру” (Ілони) воскреслими постатями з каменю (творами митця), адже цей – другий параграф тексту – минає без Ілони (“Даріан іде на край верхів, обіймає скелю за шию і дивиться в далекий світ у долини”): обрано танець на самоті. Наступний уривок новели – це танець у парі, проте відчутно, що персонаж намагається уникнути цього танцю, а разом з ним – і фатуму тілесності, що про нього пише А.Матусяк [5, 203]: “Даріан та Ілона блукали алеями. Горнулася до нього, дрижала і стискала його пальці. Мала дар в стисканню руки, виповідала пальцями ворухення, на які не було слів. Він висував руку, бо таємні вирази проймали його дрожжю упоєння і грозою божевілля” [5, 222]. Наприкінці твору, запрошений до танцю (“– Вийдім, – сказала Ілона” [5, 223]) персонаж виходить із пропонуваного, аби танцювати свій, розпочатий на вершині гори, що нагадує танець надлюдини Ф.Ніцше: він зрікається впливу тілесності, аби творити. Безсилля у спілкуванні з іншим індивідом змушує розірвати останній діалог, що ним є танець².

Новела “Поєма долин” оприявнює контамінацію семантики судного дня й танцю в образі “судного танцю”, що поєднує християнське поняття з язичницьким. Цей образ може бути алюзією і на гуцульські танці довкола мерця, і на середньовічний “танець смерти”: “<...> то-то ще раз *судний день*. Дзвони залунають – кров ріками – білі сорочки як би калиною – чорні димове сонце вкриють – ох, матінко, – *танець судний*...” [5, 93].

Новели “Поганство юрби”, “Різвятий менует”, роман “Танець тіней” об’єднує момент примусу в танці, приреченості на нього. В останньому творі він виявився чи не найсильніше. Вже у назві: тінь не здатна танцювати сама. Таке трактування увиразнюють інші варіанти заголовка – “В лабетах”, “Танець калік”. З одного боку, спадає на думку згадуваний мотив “танцю маріонеток”, з іншого, особливо з огляду на розгортання подій у тексті та лексему *каліка*, пригадується середньовічний *танець смерти*. Багато персонажів твору змушені працювати в умовах, через які вони згодом гинуть – *танець життя* поступово стає для них *танцем смерти*. Тут середньовічний мотив своєрідно корелює з картиною норвезького художника Едварда Мунка “Танець життя” (1900; Національна галерея, Осло³), що передає зміни життєвої настанови людини від юності до зрілого віку. Пари, що танцюють, на

полотні розмиті (як яцківські *тіні*), чітко прописані лише постаті й риси обличчя двох жінок зліва та справа од них. Кольоровий контраст – біла та чорна сукні персонажів – гармоніюють із їхніми настроями: вираз надії на обличчі молодої дівчини поступається місцем утомі й усвідомленню того, що танець (життя) має свій кінець.

Звернення до ситуації танцю як невербального символу міжлюдських стосунків спонукує М.Яцкова на витворення образу танцю-асоціації, що виникає під впливом музики в новелі “Дівоча грудь в скрипці” (1907): “В хаті пятака, співи і танець.

Чупринаті голови, зіпрілі лица й широкі, зрібні рукави замелькали перед очима дівка, зіллялися зі співом і тупотом в одно велике колесо, воно крутилося, як у сні, а над тим дивом верховодила скрипка. <...> оден з чужих взяв її [матір. – О.М.] до гурту, дівка став неспокійний. Мати пішла в колесо, дівка зняв страх. <...> вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо <...>” [4, 8]. Мені видається, що саме кольорова літографія “Мадонна” (1895) Е.Мунка, що перебуває в Музеї Мунка (Осло), найближча до новели М.Яцкова сюжетно й настроєво. Крім неї, А.Матусяк проводить паралель до поезії Шарля Бодлера “Танець смерти” й картини “Крик” (1893; Комунальний музей мистецтв, Осло) [8, 210; 211]. Цю настанову обґрунтовують принаймні два мотиви картини. Насамперед, присутність дитини у нижньому кутку: стривоженої, опанованої емоціями страху, що її американський мистецтвознавець Сюзанна Стерноу трактує як утробний плід [2; 80]. Подруге, подібно до того, як *колесо* танцю відокремлює дитину від матері в новелі М.Яцкова, довге розпущене волосся жінки, що повторює обриси фігури, замикає її в окрему цілісність і посилює відчуження між персонажами. Коло, тобто те, що не має початку й кінця, транспонується із простору в час (версії танцю у Яцкова, вагітності в Мунка), викликає відчай.

Отож мотив танцю втілює у текстах М.Яцкова можливість виходу за межі слова для повнішого вираження людських емоцій і водночас розширює можливості для експериментів у царині синтезу мистецтв. Взаємодія статичної й динамічної, звучання й безгоміння дозволяють відкривати якість особливе *між*, у якому автор зі своїми персонажами осягають явище синестезії, інтригуючи читача. Питання про здійснення танцю постає від тексту до тексту знову і знову.

² Подібним чином виходить з діалогу й дівчина в новелі “Доля молоденької музи” – на вершині гори, втративши надію на адекватність розуміння [4, 65].

³ Про цю картину згадано й у монографії А.Матусяк, проте у стосунку до аналізу іншого твору М.Яцкова – новели “Дівоча грудь в скрипці”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бестюк І. Мотив танцю як ритуал переходу (“Тіні забутих предків М.Коцюбинського”) // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Збірник наукових праць. – Випуск XV. – Рівне: Перспектива, 2005. – С. 28-38.
2. Стерноу Сюзанна А. Арт Нуво: Дух прекрасной эпохи. – Минск: Белфакс, 1997. – 128 с.
3. Яцків М. Далекі шляхи: Нариси і новелі. – Львів, 1917. – 98 с. – (Всесвітня бібліотека, № 9-10).
4. Яцків М. Казка про перстень. – Львів: Молода Муза, 1907. – 126 с.
5. Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., автор передм. та приміт. М.Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.
6. Яцків М. Чорні крила. – Львів: Молода Муза, 1909. – Ч. 10. – 106 с.
7. Яцків М. Adagio consolante / З портретом автора і вступ. словом про М.Яцкова. – Львів: Видання “Всесвітньої бібліотеки”, 1912. – 94 с.
8. Matusiak A. W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy “Młodej Muzy”. – Wrocław: Wyd-wo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – 396 s.