

Микола Ільницький

УКРАЇНЬСЬКА СЕЦЕСІЯ: ЕТОС БОЛЮ (НОВЕЛА М. ЯЦКОВА “ДІТОЧА ГРУДЬ В СКРИПЦІ”)

На основі аналізу новели Михайла Яцкова “Діточа грудь в скрипці” розкрито філософські та естетичні засади раннього українського модернізму як мистецтва сецесії. Увага зосереджена на етосі болю і страждання, що виражає основні ідеї доби, та синтезі мистецтв.

Ключові слова: модернізм, етос, сецесія, містика, синтез.

Mykola Ilnytsky. Art nouveau in Ukraine: The ethos of pain (M. Yatskiv's short story "The Child's Breast in a Violin")

The paper sheds light on the philosophical and aesthetic foundations of early Ukrainian modernism (art nouveau) by way of scrutinizing Mykhaylo Yatskiv's short story “The Child's Breast in a Violin”. The author outlines the basic features of the ethos of pain and suffering which explicates the key ideas of the epoch, as well as of the synthesis of arts.

Key words: modernism, ethos, art nouveau, mysticism, synthesis.

Новела Михайла Яцкова “Діточа грудь в скрипці”, займаючи менш півсторінки друкованого книжкового тексту, сприймається як суцільна метафора, в якій закодовані основні прикмети філософії та естетики раннього українського модернізму, що його останнім часом дедалі частіше окреслюють поняттям сецесійність (Юрій Бірульов, Тамара Гундорова, Агнешка Матусяк, Ярослав Поліщук). Власне, таке окреслення з'явилося вже при зародженні угруповання “Молода Муза” як моделі модерністського дискурсу українського літературно-мистецького процесу в Галичині на рубежі XIX – XX ст. В одному з випусків журналу “Світ”, друкованого органу львівських модерністів, зазначалося, що група “Молода муза” репрезентує “відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, сецесійний, модерністичний, естетичний – і як там ще його називають” [6, 1]. І хоча поняття “сецесійність” як естетична категорія не знайшло тоді теоретичного обґрунтування і, за словами Я. Поліщука, “здебільшого про сецесійний складник поезики говорять, коли не вдається уникнути характеристики цього феномену” [5, 192], сам автор шукає прикмет цього феномену і здійснює його каталогізацію (естетизм, екзотизм, еkleктизм, еротизм тощо).

Однак візьмемо загальнішу засаду сецесійності, її, за Я. Поліщуком, “множинний”, за А. Матусяк – “комплексний” характер, тенденцію до взаємодії різних видів мистецтв – малярства, музики, танцю, що не вкладалося у традиційні канони естетики і творило стилістичну неоднорідність, екстравагантні, дивоглядні композиції. Михайло Яцків, один із лідерів раннього українського модернізму й засновників “Молодої Музи”, основну прикмету своїх новел визначив як “поетичну концепцію з музичним і малярським тлом” і так коментував цю естетичну доміную: “Синтеза природи, її життя в красках і звуках, се не забавка. Слово до опису природи заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації і руху, великого чуття малярства і музики, писане слово тут рвеса, тріскає – треба просто творити його, схоплювати

комплекси красок, komponувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю” [11, 56].

Що саме із “синтези” таких “комплексів” постає “поетична концепція” творів письменника, переконує його новела “Діточа груди в скрипці”. Наведемо її текст повністю:

“Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини. Дітвак сидів на постелі, жалі скрипки обіймалися з шумом ліса, з зойком вітру серед ночі та з маминою думкою.

В хаті п'ятика, співи і танець.

Чупринасті голови, зіпрілі лица й широкі зрібні рукави замелькали перед очима дітваку, зіллялися зі співом і тупотом в одно велике колесо, воно крутилося як у сні, а над тим дивом верховодила скрипка. Мати сперла голову на руку й всміхалася як би плакала.

Один з чужих взяв її до гурту, дітвак став неспокійний. Мати пішла в колесо, дітваку зняв страх. Кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо і смієся як би плакала, аж дітваку по серці ріже.

Він не може на се довше дивитися і плаче, зойкає на ціле горло, але сего ніхто не чує, бо його плач у скрипці” [10, 8].

Тут маємо переконливу реалізацію задекларованої письменником засади і стосовно “концепції”, і стосовно “тла”, хоча й “музичний” і “малювський” компоненти виходять за рамки “тла” і стають носіями власне самої “поетичної концепції”. У наведеній новелі є ще один – чи не найважливіший – складник “тла”, а саме танець, який постає ланкою переходу від зовнішніх життєвих реалій до внутрішніх відчуттів, у психологічний вимір. Не випадково теоретики мистецтва трактують танець як вид мистецтва, що поєднує просторовий характер пластичних мистецтв, з одного боку, і часовий – з другого, як проєкцію земного у сферу позареального, містичного, де розкривається справжній сенс буття.

Якщо розглядатимемо новелу “Діточа груди в скрипці” під кутом зору творчої еволюції письменника, то виявимо в ній як сліди попередньої практики митця, так і разючу відмінність від неї, а саме перехід від реалістичної школи до символізму. Якщо в реалістичних оповіданнях сцени танцю виступають як елемент сюжету, то в новелі “Діточа груди в скрипці” – це знаки, які треба розшифрувати, декодувати.

Характерно, що вже один з перших критиків Яцкова М. Данько (псевдонім Миколи Троцького) співвідношення між реалізмом і символізмом у творчості цього письменника трактував як співвідношення між арифметикою та алгеброю, як процес, що відбиває кристалізацію реальних величин у знаки ідей. “Символізм, на мій погляд, – зазначав він, – є неминучим ступенем у розвитку красного письменства. Символізм є [...] наслідком переходу людської думки від приватного і часткового в загальнолюдське” [2]. Мистецтво Яцкова-новеліста виявляється й у тому, що загальнолюдське виникає із приватного й часткового: “Від найбруднішої дійсності М. Яцків переходить до найвищих абстракцій. На трагічну загадку з дрібничковости щоденного життя шукає М. Яцків відповіді в життю великого космоса. Для М. Яцкова явища конкретного життя є лише перстеном ланцюга світового життя” [2].

Образ персня, вжитий автором для окреслення світоглядної домінанти символічного бачення письменника, його “поетичної концепції”, пов'язаний із символікою новели “Діточа груди в скрипці”.

Що образ танцю як “великого колеса”, що “крутилося як у сні”, не просто атрибут сільської забави, легко переконатися, порівнявши цей твір з іншими,

в яких теж змальовані сцени танців, приміром, із новелами “Поганство юрби” чи “За горою”, де танець функціонує як елемент структурної організації тексту. У мініатюрі ж “Діточа груди в скрипці” ситуація принципово інша. Перед нами розгорнута метафора, в якій образ танцю сягає рівня міфологеми. Танець постає тут як модель космічного колообігу, що виражає передусім коло людського існування в його постійних повтореннях, нескінченному танці, у нерозривності цього кола, що його ще середньовічна уява втілила в алегоріях змії (згадаймо Григорія Сковороду), персня тощо. Образ кола як світобудови глибоко закорінений у свідомості українського народу, що відбилося в найархаїчнішому жанрі нашої пісенності – колядках (“Ой колом, колом сонце іде”), у понятті Сварожого кола як зодіакального року, магічного кола, яким обводили житло для його захисту від нечистої сили [1, 236], нарешті, як танцю коломийки, аналог якої в інших слов’янських народів також має назви, близькі до “кола”, весняних хороводах із пісенним приспівом “Ми кривого танцю йдемо, кінця йому не знайдемо” тощо.

Михайло Яцків, за власним визнанням, спирався на “містику Сковороди”, “демонологічний світогляд народу, той п’ятий елемент підсоння і четвертий вимір людської душі” [12, 413]. Фольклорно-міфологічне джерело символізму М. Яцкова органічно поєднане з ідеями тогочасної філософії, передусім “філософії життя” Артура Шопенгауера. Етос болю в системі його поглядів має універсальний характер, проймає весь космос і здійснюється через повторення трагічних станів. Коло танцю й супровід його дитячим плачем у скрипці втілює єдність радості і страждання, творчого і руйнівного начал (“всміхалась як би плакала”, “смієся як би плакала”) у космічному вимірі, у “грандіознім сонцетанці, в космічній клетоті тортур” (І. Драч) [4, 82].

Тривога героїні М. Яцкова, яка, танцюючи, відчуває плач дитини у скрипці, уписується в шопенгауєрівську парадигму волі до життя, прагнення насолоди й водночас усвідомлює ілюзорність цього прагнення, бо воля непідвладна суб’єктові, вона іманентна. Навіть бажання задоволення і втіхи породжене бажанням притлумити в собі передчуття якоїсь катастрофи. Тому страждання, за А. Шопенгауером, – первинний, органічний стан людини, насолода ж – стан похідний, вторинний, бо “щастя є випадковістю лише на невідомий час і може зникнути наступної миті” [8, 91], а “будь-яке страждання – це ніщо інше як нездійснене й первинне прагнення” [8, 379]. Тому воля до життя виступає в А. Шопенгауера не так благом, як прокляттям, що визначає серед іншого песимістичний характер його філософії.

За А. Шопенгауером, суб’єкт бажання нагадує Іксіона, навічно прикутого до вогненного колеса, яке постійно обертається, Данаїд, що зачерпують решетом воду в бездонну бочку в підземному світі (Аїді), Тантала, який не може втамувати спрагу, стоячи по шию у воді, та страждає від голоду, хоч над ним висять достиглі плоди. А тому “кожне володіння чимось і кожне щастя дістається нам випадково й на короткий час і наступної миті може бути відібране” [8, 91].

Мотив тривоги в новелах М. Яцкова може настигнути людину, порушити її рівновагу в найнесподіванішу мить, викликати шоківий стан, як в оцьому етюді без назви: хлопчина купається в ріці, плюскає бурульками води, які стають веселками в сонячній промінні. Та раптом ніби ненароком він глянув угору, і – “голуба пропасть над ним, опустив очі на воду – та сама безконечна голуба пропасть під ним. Пирснув з води як опарений, припав до землі і скрив лице. Схопився обіруч, аби не злетіти ні в одну, ні в другу глибину. Підоймав боязко очі від землі, в голові шуміло, глядів спроквола на небо і все держався землі. Світ обертася, хлопчина не видів на нім нікого й нічого – чув лише себе” [10, 14].

Знову маємо те саме споконвічне космічне обертання (коло), яке доповнюється об'єднанням “гори” й “низу” (мимоволі згадується пізніше Тичинине “Не Зевс, не Пан”: “Над мною, підо мною горять світи, біжать світи / Музичною рікою”) [7, 37]. У цитованій мініатюрі етос страху сягає крайньої, екзистенційної межі. Змінюється просторовий вимір – від замкнутого кімнатного в новелі “Діточа грудь в скрипці” до космічної безмежності в безіменній мініатюрі, однак макросвіт мініатюри є, у суті справи, розширеним мікросвітом шопенгауерівського світу як уявлення, як психологічної сфери, як болісного потрясіння від уперше на рівні підсвідомості відчутого страху смерті.

Леся Демська-Будзуляк, порівнюючи вирішення теми смерті в реалістичних і модерністських творах письменника, зазначає: “У творах реалістичного типу М. Яцкова смерть – це переважно межева ситуація, що оголює етику героя, ціннісний зміст, натомість у творах символічного типу смерть – це передусім спосіб світовідчування, який безпосередньо впливає на формування образного ландшафту тексту, явище естетичного плану” [3, 30].

І все ж екзистенційний і естетичний плани постають не як іманентні категорії, а інтегруються у структурі модерністського тексту. Новела “Діточа грудь в скрипці” може слугувати зразком такої сполучності етосу й топосу – “ціннісного змісту” та “образного ландшафту”. Це демонструє вже початок новели: “Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини. Дітвак сидів на постелі, жалі скрипки обіймалися з шумом ліса, з зойком вітру серед ночі та з маминою думкою” [10, 8]. Зойк вітру переходить у кінці твору в “зойк” дитини, і цей перехід навряд чи можемо сприймати у прямому, змістовому значенні. Тут виявляється вищий рівень спорідненості. Дітвака на постелі в хаті, де точилися “пятика, співи і танець”, скоріш за все, не було. Він звучав в уявленні жінки, викликаний психологічною напругою як її внутрішній голос. Але письменникові потрібно було передати це уявлення як реальне, опредметнити й опластичнити його й у такий спосіб здійснити “перетікання” природи в мистецтво чи навпаки – передати мистецьке зворушення мовою “природи”, через конкретні реалії.

Скрипка в такому контексті виступає не тільки резонатором настроєвої гами, а й ланкою зв'язку між земною і космічною сферами, що сам письменник “розсекретив” пізніше в новелі “Adagio contolante”, яку можна сприймати як ключ до тексту новели “Діточа грудь в скрипці”: “Пливуть тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо грудь скрипки се грудь дитини... [...] Чую сміх дитини, сердечний, захватний сміх розбавленої дитини. Нараз тони вриваються, як би на розщеплених соловейків вдарили крила смерті...” [13, 30 – 31].

Сміх, який переходить у плач чи, радше, плач, що набирає образу сміху, – це ж той самий етос болю і страждання, в оприявленні якого взаємодіють слово, звук і жест. Найменш функціональним тут видається “малярське тло”, що Яцків вважав важливим компонентом “синтези” для реалізації “поетичної концепції”. Однак ощадність засобів має тут важливу художню мотивацію: не забудьмо, дія – хай умовна – відбувається вночі (“Зойк вітру серед ночі”), де барви зникають. Крім цього, що особливо важливо, ніч – пора, коли активізуються механізми підсвідомості. Згідно з архетипною теорією К. Г. Юнга, при нічному, або візіоністському, типі творчості (на відміну від денного, коли зміст укладається в межі життєвого досвіду) “ніщо зі сфери денного життя не знаходить тут відгомону, навзамін цього оживають сновидіння, нічні страхи й моторошні передчуття темних куточків душі” [9, 108].

Тому “малярський” складник стилю тут треба шукати не так у сфері колориту чи пластичності малюнка, як у сфері осягнення тогочасним образотворчим

мистецтвом тих настроїв, які таїлися в душі людини, тривоги і передчуттів, що їх виражали передусім слово, музика й жест тіла.

Та все ж письменник кинув і малярський мазок, тісно припасований у загальній поетикальній палітрі: “Чупринасті голови, зіпрілі лиця 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” [10, 8]. Це той експресивний (експресіоністський) мазок, що виводить малярство за рамки традиційної просторовості. Мелькання “чупринастих голів” та “зрібних рукавів” у колесі танцю, як уві сні, справді демонструє “синтезу” у творі як естетичного, так і філософсько-екзистенційного складників, уписує розмитий рухом мазок у коло з його космічним виміром.

Хоча можливі тут і конкретні аналогії. Польська дослідниця А. Матусяк припускає, що іконічною основою візії М. Яцкова в новелі “Діточа груди в скрипці” могла бути картина норвезького художника Едварда Мунха “Крик” (1893), сповнена трагічного світовідчуття, яка здобула широке визнання й була літографована. “У тексті українського письменника, – зазначає вона, – відчуваємо літературний відгомін тієї ж експресіоністської вразливості в передачі емоційної атмосфери, що й у творі норвезького художника, який у своєму найголовнішому полотні прагнув передати великий, нескінченний людський крик, його основний екзистенційний стан: біль і тривоги. В Яцкова, який візіоністським елементом викликає враження мунхівського крику, є розпачливий, резонансний плач-крик дитини” [14, 311]. Під таким кутом зору плач дитини в символічній атмосфері твору постає як уособлення невпорядкованого, хаотичного соціуму, ворожого людській особистості, як “танець смерті” (єдиний роман М. Яцкова має назву “Танець тіней”).

Новелістична творчість Михайла Яцкова – яскравий вираз сецесійного характеру раннього українського модернізму молодомузівської моделі, в якій була продемонстрована виразна тенденція до мистецького синтезу, здатного виразити світоглядні ідеї своєї доби.

Зосередження уваги на одному творі дає змогу схопити ті нюанси, які при оглядовому підході губляться і зливаються із загальним тлом. Мікроаналіз відкриває простір для інтерпретаційних “перекликань” на різних рівнях текстової структури. Новела Михайла Яцкова “Діточа груди в скрипці” – віконце, в якому увиразнюється таке мистецьке явище, як українська сецесія.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Войтович В.* Українська міфологія. – К., 2002. – 664 с.
2. *Данько М.* Символізм в творах М. Яцкова // *Діло*. – 1912. – 6 січ.
3. *Демська-Будзуляк Л.* Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців // *Слово і Час*. – 2008. – № 1. – С. 25 – 31.
4. *Драч І.* Вибрані твори: У 2 т. – К., 1986. – Т. 1. – 351 с.
5. *Поліщук Я.* Література як геокультурний проект. – К., 2008. – 299 с.
6. *Світ*. – 1907. – Ч. 1. – С. 1.
7. *Тичина П.* Зібрання творів: У 12 т. – К., 1983. – Т. 1. – 719 с.
8. *Шопенгауер А.* Мир как воля и представление. – СПб., 1880. – 431 с.
9. *Юнг К.Г.* Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991. – С. 103 – 124.
10. *Яцків М.* Казка про перстень. – Львів, 1907. – 125 с.
11. *Яцків М.* Смерть бога. – Львів, 1913. – 97 с.
12. *Яцків М.* Танець тіней. – К.–Ляйпциг, 1918. – 469 с.
13. *Яцків М.* Adagio contolante. – Львів, 1912. – 93 с.
14. *Matusiak A.* W kręgu secesji ukraińskiej. – Wrocław, 2006. – 393 s.

М. Львів

