

їх з долями найвідоміших митців. Це, на його думку, капітуляція чи, за П.Одарченком, “компроміс з дияволом” П.Тичини; безкомпромісність, нескореність і самогубство як протест проти тиранії і терору, продемонстровані М.Хвильовим; нескореність і “шлях на Голгофу” М.Куліша; і, врешті, слабкість як остання зброя. Цей вихід – симуляцію божевілья – обрав Т.Осьмачка<sup>28</sup>. Варіанта, обраного Зеровим, у запропонованій схемі немає. У неокласика свій вихід, свій “шлях на Голгофу”, який проліг через відсторонення від дріб’язковості побуту й метушні реального життя (у “Присвяті” є образ-дистанціювання від “торгу життєвого”, що відсилає читача до теккерейського “Ярмарку суєти”) до цілковитого занурення у творчість і царину високої класики. Слідом за Г.Сковородою, глибоко шанованим усіма київськими неокласиками, Зеров міг би сказати: утеча від оголошених світом “великих ловів” йому вдалася, і на просторах поезії він недосяжний, натхненний і вільний.

<sup>28</sup> Лаврінченко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен, 1971.

## Агнешка Матусяк

### МОЛОДОМУЗІВСЬКА FEMME FATALE

Незаперечною володаркою мистецького світу, панівним стилем якого був сецесіонізм, а також художньої літератури кінця XIX – початку XX століття була жінка. Можна визначити дві головні тенденції у створенні тогочасного жіночого образу. Згідно з першою жінка постає ідеалізованою, недосяжною, сповненою релігійних почуттів, чистою та цнотливою. У цьому разі маємо справу з делікатною, стрункою, схожою на стрілу жінкою; вона невеличка на зріст, гарної постави. Можна сказати, що цей жіночий тип зроджений ностальгією за ідеалістично-містичним баченням жінки, як на полотнах Боттічеллі, Блейка й англійських прерафаелітів, що їхній жіночий ідеал пов’язаний із Данте Габріелем Россетті, який захоплювався ранньою італійською поезією, сицилійською школою, течією *in dolce stil nuovo* й лірикою Данте, а також творчістю Джона Кітса, в якій “Істина – це Краса, а Краса – Істина”<sup>1</sup>. Інша тенденція періоду зламу сторіч пов’язана з філософією Ніцше, Вайнінгера та Шопенгауера, зокрема з концепцією, за якою коханця ототожнюється із залежністю від іншої статі. У межах цієї концепції жінка постає фатальною, нечистою, перверзійною істотою, яка не тільки спокушає чоловіка, а й приводить його до згуби. Це холодна, жорстока жінка, наділена рафінованою, штучною вродою, тобто жінка, яку у “Квітах зла” виплекала уява Бодлера, — божество, предмет захоплення й ідолопоклонства, вона збуджує страх і завдає страждань. Такий негативний варіант вічної жіночності втілено в модифікованих образах Саломеї, Гелени, Сфінкса, Медузи, “вільних жінок” і т.ін. У літературі на зламі сторіч найславетніші інтерпретації цих образів створили Ремі де Гурмон, Генрік Ібсен, Август Стріндберг, Станіслав Пшибишевський, а в образотворчому мистецтві — Обрей Бірдслі, Фернанд Кнопфф, Густав Моро, Фелісієн Ропс, Густав Клімт, а також Едвард Мунк зі своєю блюзнірською Мадонною: нагою, сповитою в сувої власного волосся, в оточенні сперматозоїдів та ембріонів — апофеозом життєдайної сили. У цій статті на підставі текстів письменників із кола “Молодої Музи” ми зробимо спробу розглянути саме другий варіант жіночності<sup>2</sup>, оскільки досі ця проблема ґрунтовно не розглядалася.

<sup>1</sup> *Konopacki A. Ikonoграфия malarstwa prerafaelitów // Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu / Pod red. J. Białostockiego. – Warszawa, 1981. – S.175.*

<sup>2</sup> Позитивний аспект молодомузівської *feminy* широко розглядається автором у статті “Український сецесіонізм: “Молода Муза”.

Чимало дослідників зауважували, що у творах молодомузівців жінка зазвичай пов'язана з водяною стихією й місячним сяйвом. У цьому реалізується триада улюблених когерентних сецесійних мотивів: місяць — вода — жінка. Саме з цієї причини жінки так легко можуть перетворюватися на прекрасних і небезпечних русалок, мавок, а також на інші водяні божества<sup>3</sup>, наприклад:

Від ліса йде шум над ручаєм,  
А мавка купається в нім,  
І перли падають водограєм  
Та й міняться в тілі сніжнім —  
А місяць уповні так світить,  
А мавка купається в нім!<sup>4</sup>

Глумлюся над жінками я,  
І знов до них вертаю,  
Що кращій кличу: Ти моя!  
І знов мід співаю...  
Так сім русалок стає у танок  
А я на гусли граю...

Як шумовини морських филь  
Ідуть вони повз мене,  
Із піни творю кілька хвиль —  
І море б'є зелене —  
Аж сім русалок виводить танок  
На radoщах круг мене [...]

(Пачовський В. Глумлюся над жінками я... — С.288).

Вони свідомі того, що завдяки надзвичайній звабливості перетворюються не на прихисток, а на підступну пастку для ліричного героя чоловічої статі:

Козак схилився з човна  
До неї в шалі дум,  
Лиш торкнулася човна  
І засміявся шум...  
А голову згорнула  
В лелійні рамена  
І в тоню потягнула  
Русалка чарівна...

(Пачовський В. Сміх філі. — С.215).

У цьому аспекті Пачовський звертається, з одного боку, до європейської традиції, а саме: до відомої балади Гайне “Лорелай” із “Книги пісень”, у якій лиховісна русалка неземної краси чеше золоту косу і своїм чарівним співом заманює веслярів, аби звести їх зі світу (їхні човни розбиваються об скелі); з другого — до власної культурно-літературної традиції<sup>5</sup>, що засновується на

<sup>3</sup> Див.: Czabanowska A. Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski // *Pamiętnik Literacki*. — 1987. — Z.3. — S.115–118.

<sup>4</sup> Пачовський В. У сумерку літньої тиші... // Пачовський В. На стоці гір. — Л., 1907. — С.200. Решта цит. за: Жертва штуки. — Л., 1906; Пачовський В. Ладі й Марені — терновий огонь мій... — Л., 1912; Яцків М. Муза на чорному коні. — К., 1989.

<sup>5</sup> Нагадаємо, що мотив Лорелай ввела до української літератури тих часів шанована молодомузівцями Ольга Кобилянська в повісті “Царівна” (1895). У вступі до альманаху “За красою”, що присвячувався письменниці, Остап Луцький наголосив, що саме її творчість надихала молодих творців. Поет писав: “Ви вказували на забутий шлях, що провадить далеко поза тоті буденні межі; в прекрасних симфоніях слова, повних таємного чару, лучили те, що не дається поняти змислом, з тим, що можна тільки відчутти”; і далі: “відхиляється звільна широка заслона, з незнаних далей долітає якась дивна пісня — в задуманих душах людських родиться віра, що там далеко, “за дев'ятою горою, за дев'ятим морем синім” — кінчиться не життя і світ, лиш межа; за нею інший, кращий світ” (*За красою*. — Чернівці, 1905. — С.3.).

поширеному у праслов'янському фольклорі переконанні, начебто русалки виходять на берег і починають танцювати, водячи кривий танець, розсипаючи довкола срібний сміх, щойно на небі з'явиться місяць — вони співають манливо чарівними голосами своїх пісень, а той, хто їх почує й наблизиться до них, одразу ж потрапить їм до рук, вони його залоскочуть і затагнуть на дно річки<sup>6</sup>. Варто звернути особливу увагу на не випадкове зіставлення співу й танцю, що сприймається як динамічний обряд, у якому втілюється одвічна стихійна енергія, що символізує магичний ритуал, котрий збігається з космічним актом творення й наділяє русалку тією магичною силою, завдяки якій вона заволодіває душею людини<sup>7</sup>. Це завдання не надто складне, оскільки з першого погляду ці водяні богині практично нічим не відрізняються від “звабливих коханок”: у них таке ж чудове, наче вирізьблене з алебастру тіло, довге аж до колін волосся, розпущене чи заплетене в косу, яку русалки символічно розплітають і розчісують перед своїм коханим — на знак згоди, так, наче причаровують свого обранця<sup>8</sup>. Цю тезу найкраще ілюструє “Пісня гір”:

... Місяць світить, шумить річка,  
Срібну косу чеше Нічка,  
А берези шелестять...  
Аж се із беріз блисли на гилках  
Срібні співи дивним чаром,  
Гойдаються понад яром  
В срібнозорих сорочках —  
І розсипався сребристий спів...  
Що з берізок поскакало?  
Сім лебедів заспівало,  
Сім дівочих голосів [...]  
І летів співець у шумі дивних трель,  
Мліло серце, пили слези [...]  
Руку простягнув — покотився сміх:  
Всі на нього сіли пали —  
Рученьками злоскотали,  
Оксамитними як сніг —  
З жаху закричав і упав у хлань...

(Пачовський В. Пісня гір. — С.216-217).

Подані вище образи русалок і мавок — це другий варіант сецесійно-символічного візуального образу жінки. Декадентська *femme fatale* у праслов'янському трактуванні<sup>9</sup>, — це переможна сила статі, яка заволоділа думку й душу чоловіка, позбавляючи його власної самототожності, енергії, волі, нарешті — це втілення самої долі, що знищує чоловіка. У такому контексті русалки та інші споріднені з ними створіння мають певну дотичність до міфологічних богинь долі (мойри, парки), влада яких унаочнюється у процесі прядіння і ткацтва. У цьому образі втілюється ідея божественної сили у справі формування природи<sup>10</sup>. Такий широкий

<sup>6</sup> Див.: Гнатюк В. Нарис української міфології. — А., 2000. — С.120-129.

<sup>7</sup> Див.: Cirlot J.E. Słownik symboli. Tłum. I.Kania. — Kraków, 2000. — S.414.

<sup>8</sup> Див.: Войтович В. Українська міфологія. — К., 2002. — С.248.

<sup>9</sup> Таке розуміння формувалося не тільки на основі власне фольклорних вірувань, а й на підставі дуже популярних у Європі на зламі XIX–XX ст. полотен Арнольда Бекліна, на яких таємничий світ природи густо заселений русалками, наядами, німфами, водянниками тощо. Загалом, починаючи від 80-х рр. XIX і до кінця XX століття, ряд міфологічно-казкових мотивів перегукується із творчістю цього швейцарського митця. Триумф фавнів, тритонів, nereїд, які весь час з'являються в європейському мистецтві й літературі цього періоду, критики пов'язували саме з Бекліном, саме у його творчості критика знаходила витоки цієї тенденції. Див.: Nowakowski A. Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie. — Kraków, 1994.

<sup>10</sup> Див.: Eliade M. Mity, sny, misteria. / Tłum. K.Kocjan. — Warszawa, 1999. — S.259.

символізм притаманний і поетичним русалкам В.Пачовського, які прядуть ніжну тканину, що так нагадує майже невидиму заслону Маї: “І тче срібну ткань білоручка / І стелить на ліс ковірцем, / До місяця блисне обручка, / В волоссю горить дядем, / А звізди від зависти гаснуть / потусклим огнем!” (“У сумерку літньої тиші...”).

Паралелі із символікою такого типу ускладнюються переконаністю поета, що, по-перше, у всесвіті, що нагадує велику сітку, як і в житті людини, усе взаємопоєднане невидимими зв'язками, по-друге, окремі божества-причини тримають у своїх руках ті нитки, завдяки яким й утворюються масштабні космічні зв'язки. А сам процес ткання-плетіння має виразне значення магічних дій (чарувати означає пов'язувати за допомогою магії)<sup>11</sup>.

У цьому контексті важливим образом-символом поетичного світу автора “Розсипаних перел” виступає Лада — праслов'янська богиня краси, любові, всесвітньої гармонії, подружжя та плодючості. Власне, саме в її образі Пачовський висловив знаменну для свого часу думку про архетипну двополюсність жіночої природи, в якій творча здатність (продовження роду) поєднується з деструктивними елементами. Тому не випадково в поетичній збірці 1912 року (“Ладі й Марені — терновий огонь мій...”)<sup>12</sup> поряд із Ладюю існує ще один ключовий образ-символ — Марена, праслов'янська богиня смерті. Цим Пачовський наче хотів сказати сучасникові, що лише в коханні, символом якого є Лада, людина може порятуватися від смерті — “Марени блідої”:

Ось блиска чар залятий в дорогі камені —  
З краси і крові і терпінь,  
Їх пише золотом в пурпурнім пергаміні  
Огонь терновий поколінь.  
Ликуй, богине Ладю, хоча й Марена з мряки  
Очима смерті промовля:  
“Не вернеться завітчана в червоні маки  
Гаряча молодість твоя!”  
Та Ладі й Марені терновий огонь мій горів.  
А танець ішов наоколо огнів:  
Благослави ж, Ладю мати, ой Ладю мати  
Весну зустрічати!

(Пачовський В. Не вернеться завітчана в червоні маки... — С. 245).

Хоча тут можлива й інша інтерпретація. Справді, життя, як і кохання, — це “казка над казками”, воно прекрасне та облудне водночас. Адже “Красуня біленька, як сніг”, що так нагадує ангела, насправді може виявитися ангелом смерті:

... А цвіт горить, а ліс шумить,  
А сова гукає,  
Хтось тихо куці розхилає —  
Красуня біленька як сніг:  
А во цвіт! Що за цвіт? чароцвіт!...  
[...]  
Що се, хто се тне покоси?  
Ох! — і заридало,  
Сяйво цвіту задрожало —  
Прис! — і згасло, прошептало:  
Ангел смерті — тихо ша...  
Спить озарена душа!

(Пачовський В. Папоротин цвіт. — С.218-219)

<sup>11</sup> Див.: *Eliade M. Obrazy i symbole /* Tłum. M. i P. Rodakowie. — Warszawa, 1998. — S.134.

<sup>12</sup> Див.: *Hofstätter H. Symbolizm /* Tłum. S. Błaut. — Warszawa, 1980. — S.215.

Щойно розглянутий нами жіночий образ переконливо свідчить про те, що молодомузівці зазнавали впливу сецесійної іконографії<sup>12</sup> і прерафаелітів: їхніх афродит із мармуровою шкірою, із загадковими, меланхолійними очима, із утомленим виразом обличчя, з тілом, позбавленим життя, що застигло без руху, від якого вас огортає настрій кінця світу. Саме такі образи змальовує Михайло Яцків у новелі “Готуріди”:

“А сьома богиня сама-саміська. Перейшла світ, станула на краю і відвернула від нього... Як статуя. Її очі видять цілий всесвіт [...]

Виджу одну дівчину. Простерта, як земля. Здається, цілу землю вкрила собою. Подих мертвоти пересуваєсь по скостенілих сугавах, по розбитих хвилях сплетів, по лиці німім, застиглим, по чертах стягнених. Зціпеніли безрадно заламані руки...” (Яцків М. Готуріди. — С.65).

Або в “Дівчині на чорному коні”:

“Лежала на веранді у відкритій домовині, біліла, як лілея на чорнім коврі [...]

Даріан притулив уста до її личка легенько, аби не збудити. [...] він учув легесенький шепіт, як в своїй душі.

“Я не вмерла, але не маю сили підвестися, ні втворити очей. Не рухай мене, не буди смерті, мені так добре” (Яцків М. Дівчина на чорнім коні. — С.210).

Жіночі персоніфікації смерті, які значною мірою мотивуються характерним для модернізму гедоністичним захопленням усім, що викликає подив, прагненням досягнути інтенсивніших вражень, а також нових сильних відчуттів, часто пов’язаних із садо-мозохістськими збоченнями, у творах молодомузівців поєднуються з інспірованим філософією Шопенгауера<sup>13</sup> мотивом жінки-привида, жінки-вампіра й текстами Бодлера (напр., “Упир”), а також ліричними картинами митців сецесіонізму. Вже від самого вигляду жінки-вампіра вас огортає жах, вона накидається на чоловіка — об’єкт її бажання, висмоктуючи з нього кров і душу. Подібне бачення стимулювала змордована творча фантазія, особливо Ропса (“Porokrates”), а також Мунка (“У чоловічому мозку”, “Вампір”, “Смерть Марата”, “Заздрість”). Здається, саме другий із названих митців особливо наголошує на жорсткій природі жінки. Бажаного ефекту він досягає завдяки контрасту між зображеними ним прекрасними тілами та бридкими рисами обличчя, роззявленими ротами, вираченими очима, в яких застиг страх і розпач, розкуйовдженим волоссям і руками, що відіграють роль знаряддя, яким коханка-п’явка підпорядковує своїй руйнівній тілесності чоловіка-жертву (напр., “Останки”, 1894). Мунк справив чималий вплив на творчість Пачовського, зокрема на те, як поет-молодомузівець реалізує мотив жінки-вампіра:

[...]

Горить земля, коли паде  
Мені на грудь щоночі,  
Як в’юн руками обведе  
І п’є устами очі,  
Огонь з душі мені краде  
Страшна царівна ночі.

(Пачовський В. Га, ще той раз... — С.276);

<sup>13</sup> У *Metaphysik der Liebe* Шопенгауер відокремив кохання від чуттєвості, звівши його до інстинкту продовження роду, який, на його думку, і притягує людей одне до одного. “Кохання, яким би піднесеним воно не видавалося, укорінене у статевому інстинкті, — констатує філософ, — тому завжди виявляється демоном знищення й руйнації”. *Schopenhauer A. Psychologia miłości.* — Warszawa, 1901. — S.10, 11. Оскільки жінка, на його переконання, під тиском природи більше керується інстинктом, аніж чоловік, саме вона є носієм деструктивного елемента в міжстатевих стосунках. У кінці XIX ст. такий підхід підтримував і пропагував на сторінках своїх популярних творів Ремі де Гурмон. У “Фізиці кохання” цей письменник й антрополог стверджував, що призначення чоловіка у праці, тоді як жінки — у продовженні роду. Саме тому, на його думку, жінку не варто засуджувати, адже вона не відповідає за власні дії. Див.: *R. de Gourmont. Fyzyka miłości. Rzecz o instynkcie płciowym* / Tłum. S. Michalski. — Warszawa, 1913. — S.63.

Пались в поцілунках кривавих  
І пий мою душу,  
Стисни мене в стисках лукавих,  
Тебе не нарушу —  
Я чую, за гріх той для тебе  
Я згинуть мушу [...]

(Пачовський В. Пались в поцілунках кривавих. — С. 272);

[...]

Кривава розкіш наша, гей!  
Дівчино впейся в мене,  
Нехай горить з твоїх очей  
Пожарище шалене,  
Шалене, гей шалене!

Хто розкіш випивав до дна,  
Не варт уже пощади,  
Горім, горім, ще мить одна  
І прийде день заглади;  
Заглади, всім заглади!

(Пачовський В. Кривава розкіш наша. — С.273).

“Закрив очі руками і пав на камінь як бур’ян підкошений [...] Шо се? То жінка така ясна та біла тягне його до себе серед срібної піни та шуму! Притягає до грудей, обіймає його обома раменами до свого тіла білого як сніг, обкручується коло нього як вуж і лоскоче сміючись, [...] вп’ялась в уста гарячими устами як п’явка і несе його, несе кудись під воду! [...]

Він покривавлений виривається, термоситься, б’ється з її обіймів, та жінка держить його цілою силою... Ослаб і знівечений, побитий, поломаний кісточками опустив руки і вже пливе безсильно в її раменах в безодне море. Темне — як ніч, незглибиме — як світ, зимне — як могила [...]

Прокинувся, був цілий у воді, зірвався, протер очі — було темно!”

(Пачовський В. Жертва штуки. — С.24-25).

Навіть остання з поданих тут цитат свідчить, що стимульована сецесіонізмом еротична літературна уява молодомузівців створила переконливі образи, які збуджують страх і відразу до експансивного жіночого начала, тобто до жінки-самки й жінки-бестії, Бодлерівського “прекрасного і хижого звіра”. Створюючи образи еротичних бестій, письменники “Молодої Музи” використовують тваринну символіку, яка *nota bene* вже сама по собі збуджувала негативні асоціації (у період модернізму її почали використовувати у сфері інстинктів і пристрасті, а саме вони, на думку Шопенгауера, були джерелом страждання), отож однозначно негативно експонує лиху жіночу сутність. У Пачовського жорстокість жінки втілюється в широковживаному на той час образі тигриці (часто замість тигриці з’являлися інші хижаки з родини котячих, наприклад, гепард у Кнопффа — “Ласки” (1896) або ще раніше левиця в Бодлера — “Танець смерті”). Як і старожитні менади<sup>14</sup>, ці образи демонструють перверзійність і руйнівну силу жінки, а також кровожерність і хижість. Це споріднює їх із жінками Бірдслі та Ропса, яких Гюїсманс називав винуватицями усіх злочинів, які вкидають чоловіків у безодню “злиднів і ганьби”<sup>15</sup>:

Хто-небудь ти є, за тобою  
Проверну столицю наскрізь —  
Так тягнеш мене за собою,  
В очах маєш чари якісь.

Прошибла мене ти і стала  
Віч-на-віч — рум’янець зійшов —  
І дроз в твоїх ніздрях заграла  
Мов в тигра, що вчув свіжу кров.

(Пачовський В. Хто є ти, красуне чудова... — С.268)

<sup>14</sup> Як відомо, менади роздирали тіла звірів і з’їдали їх сирими. В епоху, про яку йдеться, жінка-менада з’являється в Ніцше, який визнає: “[...] мені не хочеться, щоб мене розтерзали: досконала жінка роздирає, коли кохає... Я знаю цих милих менад... Ох, які ж вони небезпечні [...] хиже звірятко! Але ж як поряд із ним приємно!” *Nietzsche F. Ecce homo.* — Kraków, 2004. — S.38.

<sup>15</sup> Див.: *Hofstätter H.* Цит вид. — S.257. Див. також цікаві зауваги про жорстокість жінок у статті *Подразни-Квятковської М.* *Młodopolska femina. Garść uwag // Teksty Drugie.* — 1993. — № 4-6. — S.36-53.

Споріднені асоціації викликає також образ гієни, який зустрічається в автора “Сну української ночі”. Крім згаданих вище рис, символіка цього звіра, який уміє заманити собак, щоб потім їх пожерти<sup>16</sup>, ще яскравіше акцентує бруталність жінки, мета якої — жорстокий розрахунок. Жінка старанно приховує свою бруталність — свідчення некрофільського характеру жіночої енергії:

Згубила за другим вінок і любов,  
Гієною стала душею,  
Під кожною парою нюхає кров  
І виє — сміявся я над нею  
[...]

І нині гієна посміла при всіх  
Пурпуром гріху окривавить  
Любов мою білу і чисту як сніг,  
Що я її хочу знеславить  
Як усіх!...

(Пачовський В. Згубила за другим вінок... — С.296).

Молодомузівці звернулися у своїй творчості й до мотиву вужа, не менш характерного для іконографії сецесіонізму. Образ вужа, скорельований з еротикою й жіночністю, прямо пов'язаний із символікою диявола — його силою та найхарактернішими рисами: підступністю, фальшем і зіпсутістю. Саме вуж спокусив першу жінку — біблійну Єву, котра втілює зло та гріх, які у стилі сецесіонізму ототожнюються з біологічною, нестримною стихійністю жінки. У цьому аспекті не можна оминати картину Франца ван Стука “Гріх”. Ця картина, що мала якнайменше п'ять варіантів (інші назви — “Чуттєвість”, “Вада”)<sup>17</sup>, збурила не тільки мюнхенську громадськість, а й усю Європу. Картина зображує прекрасну жінку з чорним, як ніч, хвилястим волоссям, біле тіло якої перверзійно контрастує з твердим тілом вужа, що лиховісно блищить, звиваючись довкола тулуба й шиї жінки. Отже, Стук у мистецтві, що виявило себе на зламі сторіч (пор. напр., “Ворожі сили” (1902) Клімта, “Три кохані” (1893) Туропа, літографії Редона, “Сплін та ідеал” (1896) Карлоса Шваба, “Саламбо” (1894) Карла Стретманна та ін.), утвердив образ жінки, яка неначе завжди залишається нагою й випромінює зваблिवе сяйво, жінки, що є первотвором, доісторичним, спорідненим із вужем, звіром.

Саме такий семантичний зв'язок між жінкою й вужем використав Василь Пачовський у кількох своїх ліричних творах зі збірки “На стоці гір” (напр., “На море з гондолю злетіла...”, “Камінний голос”, “Жіночий храм”), де кохана (хоча в одному з віршів її й названо Євою, проте вона більше нагадує Лілі, героїню популярного на зламі ХІХ — ХХ сторіч одноіменного твору (1891—1892) Ремі де Гурмона)<sup>18</sup> показана з перспективи метафоричного плотського бажання небезпечної, отруйної гедоністки-спокусниці-руйнівниці, вужа-потвори, від якого треба захищатися й визволятися, щоб позбутися залежності:

— Рвонусь я з рук розпроміненій Єві,  
Впилась як вуж і шептіла в нетямі:  
“Ти куди? Шлюб наш і мрії рожеві?!...”  
“Йди геть, не можу дихнути в тій ямі!”

[...]

— Скочила, ймила за крила руками,  
Вирвала з пліч і з їдким лементінням  
Звилась на шиї мені раменами —  
А з уст слизила нудким лебедінням.  
— Скинув, стоптав я її у досаді,  
Кров її бризгала на мої ризи [...]

(Пачовський В. Жіночий храм. — С.202).

<sup>16</sup> Див.: Cooper J.C. Zwierzęta symboliczne i mityczne / Tłum. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś. — Poznań, 1998. — S.74-75.

<sup>17</sup> Див.: Fabr-Becker G. Secesja / Tłum. B. Ostrowska. — Warszawa, 2000. — S.223.

<sup>18</sup> Див.: Rudwin M. Diabeł w legendzie i literaturze / Tłum. J. Ilg. — Kraków, 1999. — S.112-122.

Дещо інше значення має образ вужа в новелі Яцкова “Дівчина з XVIII віку”. У ній погляди автора перегукуються з поглядами Вістлера, який відкидав реалістичне переконання, що природа начебто завжди віддзеркалює досконалу красу. На думку творця “Білої симфонії”, маємо зворотний зв’язок: природа — це завжди дисонанс, жах<sup>19</sup>. Для Яцкова, який поділяє цей погляд, найдосконаліший приклад, що підтверджує такий дисонанс — жінка як одвічний носій прихованої правди про сутність буття, ту сутність, що поєднує в собі батьківську любов природи-“матері, яка годує все суще”<sup>20</sup> (*natura naturans*), із зажерливою жорстокістю природи-розбійниці (*natura devorans*, яка має чимало масок: Астарта, Іштар, Калі, Артеміда чи Сфінкс, також безіменної сліпої волі), що визнає єдину беззаперечну екзистенційну засаду — аморальний і абсурдний, садомазохістичний синтез насолоди-страждання. Письменник доводить цю істину, використовуючи перверсійний конфлікт між меланхолійною красою, ніжною зовнішністю своєї героїні<sup>21</sup>, в якій протагоніст пізнає наступницю жінки з вужем на грудях із портрета Вістлера, про який уже йшлося, і її жорстокими діями — наприклад, вона годує пса малими ластів’ятами:

“Дівчина вийшла до пустої обори, за нею пес. На грегари ластів’яче гніздо. Дівчина була не своя. По хвилі несамовитого поведення приступила крадки до гнізда, виймила двоє ластів’ят і тримала їх на долоні. Пушки засіялися на крильцях, дрібні створіння з жовтими заїдами притулилися до долоні і дрижали. Одно зачало рухатися і випало на землю. Дівчина взяла тамте в ліву руку, правою підоймила те, що випало, і наставила псові. Пес згорнув його писком з долоні. Студеним ясно-блакитним оком виділа ще дівчина ту мигову хвилину, як ластів’я сиділо в червоній пащеці, притулилося до язика — чорняві пишки — пес махнув вгору головою, потер зубами і проковтнув його. Друге ластів’я було врятоване, панна покляла його назад в гніздо і вийшла з обори.

По виразі личка за той час відкрив я, що дівчина з вужем при грудях на образі в долішнім залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозилася смертю, була для мене ясна, як на долоні” (*Яцків М.* Дівчина з XVIII віку. — С. 239-240).

Інша метафора жінки-риби, до якої часто звертаються творці сецесіонізму, зумовлена особливим ставленням сецесійного мистецтва до води. Ця тенденція виразно прослідковується у працях Густава Клімта, який у таких творах, як “Вода, що тече” (1898), “Кров риби” (1898), “Німфи (Срібна рибка)” [бл. 1899], “Золота рибка” (1901–1902), “Водяні вужі I”, “Водяні вужі II” (1904–1907) та ін., звертався до символіки жінки з води (водяної жінки), жінки як води тощо. На його думку, вода, в якій сфокусовані всі можливі прояви життя, — це стихія, що цілковито належить жінці. Під впливом таємничо-сонної провокації чуттів жінка поринає в цю стихію, тягнучи за собою у глибину вод, наче зачарувавши, чоловіка-обсерватора. У цих водяних маревах водорості стають волоссям на

<sup>19</sup> “Напевно, у кольорі й формі природи криється зміст усіх живих картин, як у музичному ключі — музика. Але покликання митця полягає в тому, щоб, удавшись до розуму, віднайти цей зміст, він визбирує, поєднує й таким чином створює красу — як музикант з нот створює акорди, а з дисонансу видобуває гармонію”. Н. Hofstätter. Цит. вид. — S.104.

<sup>20</sup> *Eliade M.* Traktat o historii religii / Tłum. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posł. S. Tokarski. — Warszawa, 1993. — S.235.

<sup>21</sup> Меланхолія — це одна з найтипівіших рис образу “шляхетної краси” як атрибута сецесійної жіночності. Саме до неї зверталися митці, знаходячи в ній прихисток для власної безпорадності перед дійсністю. Саме тому митці так часто вводили красу такого типу (переважно молоді, делікатні жінки, загорнуті в м’яку матерію, що вражає простотою, у них легка хода й витончені риси обличчя, на якому вимальовується “неочікувана усмішка, що збуджує несказанно сумну чуттєвість”) до пейзажу, що відзначається настроєм неокресленої туги за давно минулим (напр., образи померлої жінки Россетті чи “Танець літньої ночі” Мунка). Див.: *H. Hofstätter*. Цит. вид. — S.59, 61, 62. Характеристика героїні Яцкова чудово вписується в такий канон: “В містечку панувала тишина. [...] міфічні статуї на вежі стали віддихати, через містечко повіяв дух минувшини. Здалека широким пустим шляхом ішла панна. Жовтий пастирський капелюх, рясні довгі льоки, обтислий корсетик, хвиляста суконка і шовкові черевики. Ішла свobodно, ясно-голубі очі губилися в дрібнім меланхолійнім личку, як на портреті з давнього віку” (*Яцків М.* Дівчина з XVIII віку. — С.238).



голови й лоні, а хтиві жінки виставляють напоказ свої непогамовані тіла. Мистецька уява Пачовського, палкого коханця й шанувальника Ероса, не могла не зазнати впливу праць віденського творця. Унаслідок цього і в його поезії з'являється відгук захоплення мотивом гібрида жінки з рибою. Поет, уводячи образ в'юна — створіння з довгим, гнучким тілом і хвилеподібними, характерними для Art Nouveau рухами, який обплітає своїм тілом партнера, — не лише показує перверсійний бік еротики, а й інтенсивно шукає можливість для втечі — позитивної свободи від обов'язкових моральних норм і традиційної поведінки, власне, рятунку, який відчайдушно ідентифікує кохання із сексуальною жагою, запаморочливою чуттєвою насолодою, що дезінтегрує “я”, жбурляючи його в хаос тваринності. Цей хаос у тексті позначено як метафорикою вогню, так і замулених водойм — відповідно до середовища, в якому живе в'юн:

[...]

Пали мене, в'яли огнями,  
У сплетах в'юна з тіла збав —  
Жаліється мій дух без тямі,  
Аби я вільний став

(Пачовський В. Цілуй мене... — С.279).

Для більшості еротичних віршів Пачовського характерно, що сексуальністю жінки керує не вона сама, а чоловік, еротизм якого оспівується з такою силою, що він перетворюється на витончену мистецьку інсценізацію огляду жінок чоловіками. Зазначимо, ця риса була також притаманна і творчості Клімта, який, напр., у “Любові” (1895), у відомому “Поцілунку” (1907—1908) та в численних начерках, в яких зображені окремі жінки, групи жінок у хтивих позах, завжди демонстрував, що він “явно підглядає”<sup>22</sup>, обсервує, бо його цікавить жінка як істота, що керується потягом, “здетермінованим виключно власною сексуальністю, яка є її суттю”<sup>23</sup> (пор. хоча б “Данаю”, 1907-1908). Таке поводження з жіночністю призводить до того, що насправді в любовному акті активна позиція належить саме чоловікові, тим часом як жінка пасивно віддається йому, підкоряється, тобто стає такою, якою намагався показати її Отто Вейнінгер<sup>24</sup> або Фрідріх Ніцше, який проголошував у “Заратустрі”: “Щастя чоловіка звучить: я хочу. Щастя жінки: він хоче”. Отож у Пачовського, як і в Клімта, кохана жінка показана не партнеркою, а “корелятом” чоловіка, сексуальним елементом, який ідеально вписується до його потреб і жадань, який викликає в партнера почуття найвищого щастя, тобто як інструмент насолоди<sup>25</sup>. Такий підхід, з одного боку, свідчив про небажання чоловіків визнавати жінку за суб'єкт, а з другого — про акцептацію тілесності жінки, якою чоловіки прагнули заволодіти. Безперечно, саме в цьому виявлялося домінування чоловіка, який усвідомлював свою владу над душею й тілом жінки<sup>26</sup>:

<sup>22</sup> Тема жінки поглинає всього Клімта. Він малоє її нагою й розкішно зодягнуеною, коли вона ходить, сидить, лежить у різних позах і з різними жестами. Його жінки завжди хочуть цілувати й жадають, щоб цілували їх, вони перебувають в екстазі, у чуттєвому очікуванні. Як і в Родена, з яким Клімта поєднувала “пристрасть” зображувати жінок у різних настроях, в ательє митця завжди було кілька оголених натурниць, навіть якщо він їх у даний момент і не малював. Як пише Жіль Нере, Клімт “схоплював жінку в позах, які його збуджували, у рухах, які заторкали його лібідо. Коли ми оглядаємо наслідок його праці, тіло жінки [...] з усією властивою їй чуттєвістю й таємничими діями, ми також підглядаємо разом із ним — він і нас перетворює на співучасників”.

<sup>23</sup> *Partsch S. Gustav Klimt. Życie i twórczość / Tłum. Kozak A. — Warszawa, 2004. — S.263.*

<sup>24</sup> За Вейнінгером, кожній жінці властиві риси проститутки і звідниці. Для нього ці риси становлять своєрідну ідею “нищості матерії, яка повсякчас і різними способами намагається спокусити форму, щоб та злилася з нею”. *Weininger O. Pleć i charakter / Цит. вид. — S.393.*

<sup>25</sup> Такий підхід до жінки наслідував також думку Ніцше, який у філіпії “Про стару й молоду жінку” устами Заратустри називає жінку найнебезпечнішою іграшкою серед тих, що ними прагне володіти чоловік. Див.: *Nietzsche F. Tako rzecze Zaratustra / Tłum. Berent W. — Poznań, 1995. — S.57.*

<sup>26</sup> Див.: *Matuszek G. Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle'u // W kręgu Młodej Polski. — Kraków, 2001. — S.55.*

[...]  
І будеш в моїх поцілунках  
П'яніти від шалу кохання –  
Аж зорі затремтять...

І будеш як вуж піді мною  
Звиватися з розкоши тіла,  
І буду рай пити на лоні, –  
Аж схляне душа оп'яніла –  
І зорі затремтять...

(Пачовський В. Над річку візьму тебе... – С.270);

[...]  
Обгорнувши білий бюст,  
Буду пити з твоїх уст  
Чар гарячих трунків.

[...]  
Очі, шию, волос твій,  
Грудь, сповиту з двох лелій,  
Буду пий до щаду

Буду цілувати сміх  
Твого тіла у моїх  
Обіймах – ніч по ночі,

Сонне сяєво сміху –  
Поки в згарищах гріху  
Без сил не упаду.

(Пачовський В. Смійся, мила, кращій сміх... – С.272);

[...]  
Хай леж на білому тілі,  
Гашишом до впаду уп'юсь,  
Крізь смуги огнем погорілі  
В обличчю на смерть засміюсь!

(Пачовський В. В обіймах твоїх... – С.281).

Тому нас не повинні дивувати образи парадоксальної жіночності, які були популярні в сецесійному мистецтві й у європейській літературі цього періоду. Ці образи конкурували як з образом жінки з християнської традиції (маріологія), так і з романтичною ідеалізацією жінки. Ідеться про мотив анти-Мадонни, який із запалом популяризував автор “Квітів зла” (назвемо хоча б такі його ліричні вірші, як “До Мадонни”, “Передвечірня пісня”, “Осінній сонет”, “Балкон” тощо) і який Лу Андре-Саломе (як відомо, вона була вірною ученицею Фрейда, приятелькою Рільке та об'єктом захоплення Ніцше без взаємності) сформулювала такими словами: “Її тіло, як Божа святиня, як арена й помешкання, яке винаймає поклик статі, перетворюється на тілесну картину, що є символом її пасивності, яка начебто наділяє її здатністю перетворювати сексуальну стихію на деградацію або навпаки одухотворювати її”<sup>27</sup>. Пачовський, цілком у дусі *fin de siècle*, створює власний образ анти-Мадонни, стираючи межу між еротикою та літургією<sup>28</sup>, внаслідок чого кохана його ліричного “я” виявляється “хворою дівцею”, “продажною дівкою”, яка кожному пропонує свої непристойні ласки-послуги; вона виявляється прихильницею регресивної оргіастичної еротоманії (аморфна метафорика розпусти, слизоти, відрази й розкладу)<sup>29</sup>, яка виступає синонімом пропонованого нею життя:

[...]  
– З храму втікаю, там діва чудова  
Вхід заступила мені з того храму!

<sup>27</sup> Цит. за: Hofstätter H. Цит. вид. – S.258.

<sup>28</sup> Див.: Makowiecki A.Z. Ten wyuzdany “fin de siecle” // *Wokół modernizmu*. – Warszawa, 1985. – S.177.

<sup>29</sup> Жіноче тіло, яке в сецесійному мистецтві позначається крихкістю, а у традиційному — потребою здобути усталену форму (власне цим пояснюється його невагомість і схильність до тваринних і флоральних трансгресій), дуже часто ототожнювали із субстанцією без структури, м'якою, недиференційованою формою, що складається із крові й людської маси. У цьому сенсі його протиставляли чоловічому тілу, яке вважалося компактным, оформленим, міцним. Див.: Nead L. Akt kobiety. Sztuka, obscena, seksualność. – Poznań, 1998. – S.38.

[...]

– Храм сей освячений всіми попами,  
Критий багнетами, злитий кервою,  
Повен наложниць, набитий рабами  
Ослимачіння, їди і застою!

В чаді перфуми, напоїв, наркози  
Воняла старість їх душ позіханням;  
Тіла без крові, а очі без сльози  
Чахли в зануді розпусним коханням.

Бог на престолі там – тіло жіноче,  
Нагістю, снігом безстыду горіло  
В дурі кадила колов мені очі  
Напис їх псалми: Хвала Тобі, Тіло! [...]

(Пачовський В. Жіночий храм. – С.202).

В інших текстах поет подає квінтесенцію жіночності в контексті інфантильного божого прометейсько-люциферського покликання жінки, в якій поєдналася святість, що ґрунтується на природній вітальності (паралельно вона позначається елементами, наближеними до сфери світла, ангелів, до сфери дня), і профанність, тісно пов'язана з темною стороною природи, ніччю<sup>30</sup>. Іншими словами, бачення жінки як святої і грішниці водночас, яке так тонко передав на своєму полотні “Дві дівчини” (1906–1907) Едвард Мунк<sup>31</sup>. У цьому аспекті Пачовський засуджує потяг до жінки, а захоплення красою жіночого тіла поєднується в нього зі зневагою до його тваринності та згубних насолод, які воно обіцяє. Ці насолоди позірні й нагадують сон, що оманує своєю чарівною красою, це ідилічні насолоди чуттєвої спокуси, наслідок не магічно-гіпнотичних заходів, а самого існування жінки, відтак і її небезпечної “магії”:

Сам Бог позбирав роси чисті  
З чар-зілля і сонця і ночі,  
Брильянти вложив тобі в очі  
Як зорі вічисті,  
Як сон променисті,  
Як сон!

<sup>30</sup> Таке бачення жінки характерне для міфологічних “течій” сецесійного мистецтва, для яких материнство жінки свідчило про її святість. Водночас залежність жінки від природних сил наближала її до іншого полюсу буття (ніч, смерть, зло і т.ін.).

<sup>31</sup> На цій картині Мунк намалював дві жіночі постаті, що стоять поряд. Одна з жінок має довге, світле хвилясте волосся, вона одягнена в білу сукню, що підкреслює її ніжність, чистоту, непорочність. Її руки сором'язливо опущені та сплетені за спиною, а друга має зухвалий вигляд. Коротке рудаве волосся підкручене, яскраво червона сукня увиразнює її чуттєвість. Дівчина сміливо демонструє свою звабливість, поклавши руку на підкреслено тонку талію. Певне значення має і той факт, що першу з жінок намальовано у профіль. Здається, що, відвертаючись від своєї приятельки, вона дає зрозуміти, що хоче “відвернутися” від майбутнього, та їй його не уникнути. Це майбутнє персоніфіковане в образі жінки, одягненої в червоне, яка сміливо дивиться вам у вічі. Натомість відсутність виразно відмінних рис в обличчях обох жінок і те, як вони “торкаються” одна одній плечима в центральній частині композиції, красномовно свідчить, що митець мав намір створити універсальний портрет двоїстої жіночої природи, в якій цнотливість переплітається з розв'язністю. У Пачовського такий експліцитний поетичний образ “жінки в червоному” знаходимо у віршах: “Гориш ціла, горю і я / Від тебе, *и у р н у-р о в а!* / Яка страшна душа твоя, / Хоч солоденька мова” (“Гориш ціла, горю і я...” – С.278 – курсив наш), також у вірші “Душа біла стала багрова, / Що зависть обривкала в кров. / Багрова любов силпе ладан / Бездушному тілу жени” (“Я в зорях, в красунях, в природі...” – С.326).

[...]

А хто тобі дав гнучкість вужа,  
І серце як твердь діаманту,  
Уста як огонь амаранту,  
І погляд як стужа,  
І гріх чорний вужа —  
І гріх?...

З жадоби гріху ти аж в'єшся,  
А глянеш ув очі півсонна,  
Мов зроджена з шуму мадонна —  
Як ангел сміється!  
А як відізвешся —  
Ти чорт!

(Пачовський В. Сам Бог позбирав роси чисті. — С. 320);

[...]

Мала очі ангеличні,  
А солодкість змії.  
Земля і сонце, небо і пекло  
Грались в її тілі —  
А в душі гей сатаніли  
Архангели білі. [...]

(Пачовський В. У любистку купалася... — С.310).

Подані в цьому начерку варіанти візуалізованої молодомузівської *femme fatale* не вичерпують теми, оскільки вона надто широка, щоб у визначених нами межах подати її вичерпно, урахувавши всі проблеми і приклади. Одначе ми сподіваємося, що ця стаття, в якій розглядаються різні способи функціонування аналізованого мотиву, дозволяє визнати жінку важливим чинником мистецької уяви творців із кола “Молодої Музи”.

*З польської переклала Роксана Харчук*

## Наші презентації

**Письма Л.Н.Вышеславского И.Т.Куприянову.** —  
Запоріжжя: Поліграф, 2005. — 36 с.

До видання ввійшли листи поета Л.Вишеславського (1914–2002) до критика, літературознавця І.Купріянова (їх особиста і творча дружба тривала впродовж третини віку, з 1968 р.). Також уміщено дарчі написи Л.Вишеславського на своїх книжках, подарованих І.Купріянову, перелік публікацій критика про життя і творчість Л.Вишеславського.

