

ПРО ЩО ТАНЦЮЄ ГЕРОЇНЯ “ДИТЯЧОЇ ГРУДІ У СКРИПЦІ”

У статті досліджуються модерністські засади одного з найкращих творів українського письменника кінця XIX – початку XX ст. М. Яцкова “Дитяча груди у скрипці”, з’ясовується синтез традицій і новаторства в художньому моделюванні образу жінки, роль танцю й музики в передачі складного корпусу переживань героїв.

Ключові слова: модернізм, літературна традиція, новаторство, психологізм, сюрреалізм.

Larysa Horbolis. Symbolical Dance of Character from “Child’s Breast in Violin”

The essay deals with modernist principles of the notable work by Ukrainian writer of the late 19th and early 20th century M. Yatskiv “Child’s Breast in Violin”. It considers synthesis of tradition and innovation in modelling woman image, the role of dance and music in rendering complicated characters’ feelings.

Keywords: modernism, literary tradition, innovation, psychologism, surrealism.

Українська література кінця XIX – початку XX ст. характеризується глибоким психологізмом, філософською зорієнтованістю, художнім переосмисленням ідей Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Шопенгауера та ін. Це література з виразним антропоцентричним складником, з акцентуванням на людині як цінності, особистості, котра в часи нестабільності й підвищеного відчуття самотності шукає душевного прихистку в складному й не завжди зрозумілому та комфортному світі. Почасти герой літератури цього періоду розгублений, самотній, не позбавлений внутрішньої конфліктності. До змалювання такого типу українські письменники підходили особливо відповідально, розширюючи тематику, урізноманітнюючи жанрово-видові форми, удосконалюючи техніку письма, заглиблюючись у психосвіт героя, у сутність речей, апелюючи до різних видів мистецтва тощо.

Одним із показових творів українського письменства початку XX ст. – мініатюра М. Яцкова “Дитяча груди у скрипці”, у якій письменник продемонстрував майстерність модерніста. Це один із тих творів-таємниць, де подієвість, образи, деталі, настроєвість із кожним рядком ускладнюють його розуміння. Підкреслює смислову багаторівневість, а почасти й певну несподіваність чи неясність поведінки героїв заголовок твору – виразна сюрреалістична конструкція.

Окремих акцентам аналізу цього твору були присвячені праці М. Ільницького, А. Матусяк, О. Мельник та ін. У нашій розвідці пропонуємо аналіз “Дитячої груді у скрипці” із залученням міждисциплінарного підходу, з акцентуванням на концепті танцю, не претендуючи на вичерпність наших суджень.

Умовно мініатюра М. Яцківа вибудовується на трьох важливих біномах: скрипаль/скрипка + жінка/танець + дитина/плач. Кожна з наведених одиниць реальна, тобто не візія чи складник оніричної картини, і продукує значеннєву для загальної концепції твору, моделювання центральної подієвості, формування композиції тощо триєдину дію: скрипаль творить музику, жінка танцює, дитина плаче. Показовою видається позиція наратора – людини, яка фіксує все, що відбувається в хаті, доволі емоційно і, на перший погляд, трохи споглядально, без коментарів та пояснень.

Одним з основних координаторів подієвості у творі – музика, який “строїв скрипку, у ній будився тихий плач дитини” [10, 185]. Так фіксується сигнально-комунікативна функція скрипки – посередника між музикою і скрипалем, який виконує роль психолога. Скрипаль уважно й обережно спочатку вловлює, а потім прикладає звук до певного стандарту, обирає найприємніше до ситуації. Він музичний інтерпретатор того, що відбувається в хаті, диригент подієвості у творі.

Зойки-репліки скрипки – як передсигнал – асоціюються з неспокоєм чи тривогою жінки (“жалі скрипки обіймалися <...> з маминою думкою” [10, 185]) і впливають на побудову ескізу стосунків героїв. Так продумано, не похапцем, виважено скрипаль готує сильну музичну композицію, такий фактурний матеріал, що, на переконання музики, має відображати емоційну атмосферу чоловіків та відповідати внутрішньому стану жінки. Скрипаль музикою вловлює зорово-слухові структури, уявляє й трохи передбачає розгортання подій. Він намагається створити доладну музику й сумлінно дбає про те, щоб зойки скрипки зникли і настала гармонія в оселі, в душі жінки та всіх присутніх. Він налаштовує інструмент на лад без фальші: лише так, на його переконання, жінка може довіритися музиці.

Скрипаль активно (за допомогою скрипки, що породжує музику) долучений до емоційної атмосфери, яка панує в хаті, визначає інтонаційний і смисловий лад подій. Його творча енергія і свідомість спроектовані на простір хати. Скрипаль працює на задану тему: просторові, інтер’єрні, емоційні, психологічні, сюжетні “показники” диктують скрипалеві музичну композицію. Регістри душі скрипалю – людини творчої, з тонкою душевною організацією – відчувають неспокій, розпач, тривогу, задоволення і радість водночас. Як бачимо, це різні стани, а отже, завдання героя – їх узгодити. Він відчуває, якою має бути музика за темпоритмом, настроєвістю, енергетикою. Його музика – органічний складник композиції тієї ситуації, що розгортається в оселі. Вона має свою силу й темброву характеристику: вибудовувалася спочатку стиха й уривчасто (адже, як було мовлено, скрипаль лагодив і випробовував інструмент), потім набувала сили, згодом до її звуків додалися спочатку шум лісу, зойк вітру, а потім співи й тупіт чоловічих ніг. І над цим усім “верховодила скрипка” [10, 185]. Важливо наголосити, що музичні регістри скрипки тонально суголосні із плачем дитини, яка “кличе матір зразу потихо, а потому голосніше” [10, 185]. Такий акцент не лише переключає увагу на ще одного важливого героя твору – дитину, а й фіксує важливі зміни в зовнішніх і внутрішніх (переживальних) процесах героїв (і найперше – матері).

Та чи не найбільше вже відлагоджена та згармонізована скрипалем музика скерована на жінку. “Музичний ритм, – зауважує В. Косяк, – завжди мав особливу владу над людьми” [3, 93]. Жанрова специфіка й модерністська зорієнтованість твору не передбачали детального опису ситуації вибору героїні (її вагань, сумнівів, конкретизації думок тощо). Драма її душі залишається “за кадром”. Спостерігаючи за танцем чоловіків, “мати сперла голову на руку й всміхалася, якби плакала” [10, 185], а потім її повели до танцю: “Один з чужих взяв її до гурту...”, і вона, що важливо, “пішла в колесо” з власної волі.

Спочатку констатуємо внутрішню самотність жінки серед присутніх. *Перебування у своїх думках, споглядання спочатку ситуації, а потім танцю, сприймання музики* – своєрідна платформа заглиблення в себе, формування рішення про вибір тощо. Тобто основою, рушієм вибору жінки стали естетика танцю, гармонія музики й рухів. Саме краса, якої бракує в щоденному житті, виповнювала неповноту буття героїні. Естетика музики, танцю, рухів тіл увиразнює філософію світосприймання героїні, яка прагне краси, вміє її розпізнавати і бути в ній. Біомеханіка танцю, особливості роботи тіла, лінії рухів танцівників були гармонійними. Дослідниця української хореографії Л. Роговик наголошує: “Простір танцю має внутрішню цілісність: рухи окремого танцюриста взаємозв’язані з положенням тіла кожного учасника групи в процесі танцювальної взаємодії” [8, 8]. Такі рухи в гармонії, у логічному сплетінні, власне, й привабили жінку. Позитивно вплинули на неї, інтуїтивно покликали до танцю: “Чупринаті голови, зіпрілі лиця й широкі зрібні рукави замелькали перед

очима <...>, зіллялися зі співом і тупотом в одно велике колесо, воно крутилося <...>, а над тим *дивом* [курсив наш. – Л. Г.] верховодила скрипка” [10, 185]. Дивом означена неперевершена гармонія музики й танцю. Вир танцю чоловіків, безперечно, захопив матір, вона зчитувала тілесні сигнали, споглядала запал, відчувала енергетику рухів, ритмічний тупіт ніг і всміхалася. Тут слушною є заувага В. Косяка: “Мова тіла, як і словесна мова, – найважливіший засіб самовираження..., вона створює образ людини, розкриваючи для досвідчених очей її сутність, і видає її самість через жест, міміку, манеру, ходу” [3, 223]. У рішенні жінки піти в танець спрацювало колективне несвідоме, уроджене прагнення краси й відчуття ритму. З огляду на сказане вище не можемо погодитися з думкою А. Матусяк про гармидер, який панує в оселі (див. про це: [5, 91]).

Під час залучення жінки до танцю коло на мить розімкнулося, проте ритм не втратився, малюнок танцю не змінився, інтерес до танцю не зник, бо з’явився новий учасник – жінка, внутрішньо готова до емоційної та естетичної співучасті в танцювальній композиції. Її поведінка, психічний стан регламентовані музикою, фігурами й ритмом танцю. Своїми рухами вона підтримує темп (“бігає з іншими в колесо” [10, 185]), тобто можна стверджувати, що героїня має достатній танцювальний досвід, що допомогло їй спіймати пульс і на мить стати іншою, виявити грані своєї індивідуальності, отримати задоволення, відчуття повноти життя. “Коли ми щось бачимо, ми обираємо те, що бачимо <...> через знання того, що бачимо <...>, через посередництво того, що ми вже знаємо про те, що бачимо. У цьому розумінні ми не бачимо <...> те, що нічого не варте для нас із погляду попереднього досвіду чи спогаду” [7, 16]. Свідомість, розум і тіло жінки знають рухи танцю, у якому реалізують себе чоловіки. Тобто вона побачила знайоме, значеннєве – і пішла в танець. Дотримання заданого темпу відбувається не лише завдяки збереженню ритму, структури й руховим характеристикам танцю (адже “головне в танці – це рух” [8, 10]), а найперше завдяки зацікавленості всіх учасників кола, зокрема й жінки. Доцільно говорити про *логіку* танцювальної поведінки учасників дійства.

Заданий темп танцю підтримується; шал танцю, “диво”, куди потрапляє мати, викликають у дитини страх. Інерція рухомих тіл сприяє підтримці темпу. Танець жінки – внутрішня потреба, екзистенційна терапія, спрямована на увиразнення суті й смислу життя, на самозбереження. Потреба самоствердження, як відомо, характерна для героїв української літератури початку ХХ ст. Але, що прикметно, героїня мініатюри М. Яцківа використовує тіло для унормування стосунків зі світом, адже “танцювати – означає здійснювати постійне перетворення. Поява моделі танцю в свідомості призводять до певних змін у ній” [8, 14]. Тілесно-орієнтована терапія, очевидно, конче потрібна утомленій життям героїні М. Яцкова для поновлення внутрішніх резервів, оптимізації життєвого потенціалу, щоб підвищити якість свого життя й виховувати дитину. Отже, це героїня з високою культурою відповідальності за своє життя й життя нащадка. Це надзвичайно мудра й поміркована жінка-мати (зауважмо, що в мініатюрі автор називає її лише матір’ю, і це принципово), яка максимально розуміє ситуацію і вміє не втратити себе в ній, здатна скористатися танцем для себе-розуміння та себе-збереження. Танець їй потрібен, щоб спрямувати досвід у майбутнє, переконатися у своїй важливості й потребності в цьому світі.

Контекст (інтер’єр) у творі не виписаний, що, як відомо, характерно для літератури початку ХХ ст. Із об’єктів хатнього інтер’єру заявлене лише ліжко, де перебуває дитина. Воно – незаперечний ідентифікатор жінки-матері. Дитиною вона презентована як мати. А танцем – як жінка, що в ній живе активне начало, прагнення радості. Рух і музика ефективно декорують простір і міжособистісні

стосунки. Свій/чужий простори тимчасово зміщуються: стабільно свій залишається своїм лише для дитини, а інший простір, скоординований танцем, стає своїм для матері. Зміна просторових локальностей (*вхід* матері в танець, зі свого простору в інший, що згодом також стає для неї своїм) помітно активізує роль дитини в психоплощині твору: дитина “не може на се довше дивитися і плаче, зойкає на ціле горло, але сього ніхто не чує, бо плач у скрипці” [10, 185]. Злиття музики із плачем дитини, страх від тупотіння ніг, порушення рівноваги між дитиною і матір’ю та суголосність твору М. Яцкова з картинами Е. Мунка, А. Матісса зауважувала О. Мельник (див. про це: [6]).

Образ дитини усутнює музичну фактуру твору: скрипаль творить музику, яка зливається з шумом лісу та зойком вітру, чоловіки цю музику підсилюють своєю енергетикою, мати осмислює в танці, а дитина намагається її коригувати, акцентуючи на головному. Скрипаль, мати, дитина утворюють чітку горизонталь, щільну голосову вісь, яка свідчить про актуалізацію у внутрішніх структурах кожного героя голосу як дії.

За допомогою танцю комунікація присутніх у хаті активізується. Обмежений простір хати допомагає М. Яцкову психологізувати героїв. Танець матері й чоловіків – це своєрідний аудіо-, відеоролик душевного стану героїв. “Затрачувані в танці зусилля у фізичному сенсі – це витрата енергії. Проте танець дає відчуття насолоди цією “витратою енергії”, тому що ця витрата супроводжується самоактуалізацією, самореалізацією, самоідентифікацією, зажаданням усіх сутнісних сил людини, із загостренням чуттєвої, у першу чергу кінестезійної сприйнятливості, що дає повноту відчуттів здоровому й сильному тілу” [3, 96]. Танець створює для героїні мініатюри М. Яцкова особливу реальність, у якій вона відшукує свою суть. Танець підкреслює, що жінка сповнена бажань жити й радіти життю. Жінка-мати промовляє і захищає свою територію й дитину танцем. Це психічно активна особистість, яка через зовнішнє (танець) показує своє внутрішнє (душу). Танець утримує психодинаміку героїні.

М. Яцків посутньо оновлює семантику образу жінки-матері за допомогою не вербальної, а перспективних для модерністської літератури хореографічної конструкції та звукової композиції. Героїня розповідає про себе танцем: дозовано, не вповні відкрито, як і належить жінці, проте аргументовано. Танець в українського письменника-модерніста постає як багаторівневий діалог, особливий тип комунікації, як вираження екзистенційних переживань. На тлі характерного для української літератури зміщення духовних і культурних цінностей образ матері з мініатюри “Дитяча груди у скрипці” був природним, хоч і з певним викликом побратимам-молодомузівцям, які у своїх поетичних творах асоціювали жінку з образами гієни, менади, вампіра, тобто руйнівної сили.

Як зауважує дослідник В. Косяк, “у магії танцю зовнішні організуючі прийоми (удари, тупання, гра на ударних музичних інструментах, людський голос-лемент) – це дії, що спонукають або змушують організм працювати в певному моторному режимі й проводячи його в такий стан, коли енергії танцюючих взаємовпливають, взаємопроникають, підсумовуються в єдиному тілесному екстатичному дійстві” [3, 96]. Тіла чоловіків із мініатюри М. Яцкова як семантично маркований конструкт реалізуються під впливом музики й презентують позитивну інформацію. Мати зчитала і прийняла цю інформацію, досвід її тіла природно відгукнувся на красу й гармонію. Танцем письменник прагнув вивести героїню з розпачу, з пасивно-споглядального стану, зробити її активною: вона допомагає собі танцем, музикою, шукає прийнятну для життя впорядкованість, прагне не втратити віру у свою силу; жінка танцем долучається до світопорядку.

Такий образ кардинально відрізняється від декадентської демонічної жінки, скажімо, В. Пачовського. Жінка у творі М. Яцкова не позбавлена вітальної енергії. Тобто активність – одна із прикметних ознак, що вирізняє його героїню з-поміж меланхолійних, безвольних, почасти пасивних героїв літератури декадентського спрямування. Життєствердна зорієнтованість героїні й твору в цілому, заявлена в мініатюрі (хоча, можливо, й не достатньо виразно), соціальна проблематика підкреслюють багатогранність і неоднорідність естетичної платформи “Молодої музи”, до якої належав М. Яцків.

Наголосимо, що присутньо увиразнює відлагоджену структуру й смислове наповнення танцю чоловіків (нарівні з ритмом) такий його показовий елемент, як колесо (“велике колесо, воно крутилося, як у сні”). Загальновідомо, що основу гуцульських танців становлять символи сонця. Гуцули практикували танцювання “в колесо”, “в один круг”. “Колові танці зазвичай починали чоловіки, згодом до них приєднувалися жінки” [4]. Відомо, що “основною побудовою гуцульських танців є колова закрита фігура, в якій виконавці тримають один одного за плечі або за руки” [9]. Коло символізує рух сонця, нескінченність (коли кінець стає початком), вічність і довершеність простору, употужнює вже існуючу енергію. “Гуцульські танці “коло”, “колесо”, “кругляк”, “кочело” виконуються в обрядовому варіанті... Вони наявні не тільки в календарних обрядах, а й у сімейних, пов’язаних із вірою в магію кола як оберега...” [1]. Тобто до сприйняття героїнею мініатюри М. Яцкова “Дитяча груди у скрипці” зовнішньо явленої гармонії (музики скрипки, ритму танцю тощо) додаються, по-перше, смислові характеристики музики (яка суголосна із внутрішнім станом героїні) і, по-друге, глибока філософія танцю, що осенсовлює культуру тіла танцюристів (спочатку чоловіків, а потім і жінки). Отже, танець – один із тих ефективних кодів, який означає в українській літературі початку ХХ ст. нові ракурси психологізації образу жінки, корпус морально-етичних питань, увиразнює контури аксіологічної площини твору тощо.

Коло як нова упорядкованість, яка захоплює жінку досконалістю, ще й залучає її до своєї стихії, до сакрального простору. Жінка пішла в танець не зненацька, а продумано: відбувся її контакт із колесом (чоловіками) на емоційному, енергетичному, духовному, фізичному, психологічному, культурному рівнях. Її внутрішні реєстри виявилися суголосними зі слуховими (звуки скрипки, тупіт ніг чоловіків, шум лісу, зойк вітру) і хореографічними (танець) показниками. Зауважмо, що дитина ще не обізнана зі значеннєвістю цього сакрального колеса, тому й плаче.

Тобто М. Яцків не відриває героїню від традиції, усутнює її життя й бажання злитися зі світопорядком, робить її цілісною і, що прикметно, національно маркованою. Щодо останньої означеності героїні, то вона суперечить тезі А. Матусяк про те, що “письменник відкидає суспільну й побутову означеність персонажа на користь універсалістських, позасуспільних і понад часових параметрів” [5, 20]. Героїня стає національно маркованою саме завдяки танцю з обрядово-обереговим підґрунтям.

Тіло жінки у творі – продукт її внутрішньої культури. Додамо, що за характером руху танці гуцулів швидкі, жваві, веселі, темпераментні, що й засвідчує мініатюра М. Яцкова. Вони – вияв гедонізму, проте не занепадницького, адже ґрунтуються на національних культурних традиціях. Така героїня у творчості М. Яцкова періоду “Молодої музи” – доволі рішуче та вповні виважене художнє рішення письменника, який, на переконання П. Карманського, “випереджав нас [“молодомузівців”. – Л. Г.] на кілька десятків років. <...> Був наскрізь оригінальний і брата у творчості не мав ні одного. Ішов одинцем” [2, 64-66].

Мініатюра М. Яцкова “Дитяча груди у скрипці” – промовистий літературний зразок модерністської епохи, у якому ефектно залучені музика й хореографія, що виконують настроєву, інформативну, характерозображальну, психотерапевтичну функції. Образ жінки в цьому творі по-новому переформатований у звуково-руховій площині, але водночас констатує тривання української літературної традиції в художньому відтворенні образу матері. Це свідчення високої майстерності письменника, який на початку ХХ ст. орієнтувався на модерністські тенденції, проте по-новаторськи оперує традицією. Танцем, настроєм, думками, переживаннями, тілом мати з мініатюри М. Яцкова доволі повно розповіла про себе, засвідчила готовність перебувати в культурі, заявила про свій потенціал жінки-матері. Це сильна й рішуче зорієнтована в майбутнє особистість, яка протистоїть героїням декадентських творів початку ХХ ст. Танець її духовно оновлює, стимулює волю, допомагає їй бути психічно зрівноваженою та спрямованою в майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гуцули*. Народні танці [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hutsulshyna.com/hutsulshyna/211-narodni-tantsi.html>
2. *Карманський П.* Українська Богема. – Львів: Лірарт, 1996. – 144 с.
3. *Косяк В.* Людина та її тілесність у різних формах культури : навч. посібник. – Суми : Університетська книга, 2010. – 318 с.
4. *Мафусик Н.* Символіка гуцульських форм танцю в дослідженнях Романа Герасимчука [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.stattionline.org.ua>
5. *Матусяк А.* Химерний Яцків : модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. – Wrocław; Львів : ЛА “Піраміда”, 2010. – 224 с.
6. *Мельник О.* Топос танцю у прозі Михайла Яцкова : модерністська трансформація літературності // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Вип. 44, Ч. 2. – С. 189-199.
7. *Подорога В.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992-1994 годов). – Москва. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.
8. *Роговик Л.* Психология танцю. – Київ: Главник. – 304 с.
9. *Танці* західного регіону України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tanec-wiki.com>
10. *Яцків М.* Муза на чорному коні. – Київ : Дніпро, 1989. – 846 с.

Отримано 16 вересня 2016 р.

м. Суми