

“історизмом” мислення письменника, його начебто прив’язаністю до фактів та оцінок історичного минулого козацької України.

Однак сучасність спонукає до *постімперського, постколоніального* погляду на творчість Гоголя, зокрема на повість “Тарас Бульба”. Такий дискурс актуалізується в умовах незалежних держав слов’янських народів, котрі зображені у творі антагоністами (Польща, Україна, Росія). Прикметно, що постімперська рецепція Гоголя плідно використовує надбання діаспорної та опозиційної думки, що раніше не було доступним і не враховувалося в дискусіях вітчизняних критиків. Проте вона прагне зберегти критичну дистанцію як щодо імперських, так і щодо антиімперських інтерпретацій. Її завдання – виробити новий спосіб критичного читання Гоголя, звільнившись від однозначності оцінок та вчорашніх упереджень. Про актуальність і перспективність такої постановки проблеми Гоголя заявляють сучасні дослідники. Відрадно, що серед них – російські (М.Вайскопф, І.Єсаулов), українські (О.Луцький, О.Ільницький), польські (Я.Тазбір, Г.Пшебінда).

Дискусії про Гоголя в інверсивний спосіб виявляють також велич письменника, його безсумнівний авторитет. Очевидно, автор “Мертвих душ” не знайшов однозначної відповіді на складні питання, що було поставлено йому викликом долі. “Субстрат його мистецтва, мови і філософії, – як твердив Ю.Луцький, – був українським, але він домагався і домігся переплавити його в універсальну візію”⁵³. Проте, порушуючи болючі проблеми національного й імперського, Микола Гоголь знайшов вихід до загальнолюдських ідеалів, що й забезпечило йому високу позицію класика у світовій літературі.

м. Краків, Польща



⁵³ Луцький Ю. Страдництво Миколи Гоголя... – С. 84.

Оксана Мельник

РИТОРИКА ТІЛЕСНОСТІ У ПРОЗІ МИХАЙЛА ЯЦКОВА

Для модернізму властивий прорив концептів тіла й тілесності в мистецтво, ідеться навіть про витворення цілої “метафізики плоті”¹. Якою ж мірою письменник Михайло Яцків використовує образи людської тілесності у своїх текстах та для чого вони слугують, зокрема, у виразно модерністських творах? На сьогодні нам відома лише праця Л.Ожоган, що торкається проблеми тілесності в одній із повістей письменника².

Насамперед слід розмежувати концепти *тіло* та *тілесність*. Вони відрізняються вже за обсягом: *тіло* входить до *тілесності* як її ядро, проте остання займає більший простір³. Поняття *тілесності* не можна обмежити до уявлення про тіло як організм, адже, на думку дослідників, це ще і “світ символів, асимільований у тілі”⁴.

¹ Див.: Михель Д. Метафізика в пошуках своїх оснований // *Перспективи метафізики*. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы межд. конф. Санкт-Петербург, 28–29 октября 1997 г. – СПб., 1997.

² Ожоган Л. Модерні варіації гри тіла й мови душі у повісті М.Яцківа “Блискивиці” // <http://chudnov.sds.org.ua>.

³ Киященко Л. О границах телесности человека // *Телесность человека: междисциплинарные исследования*. – М., 1991. – С. 7.

⁴ Колоскова М. Онтогенез телесности и развитие общения: на пути к разделению Я – не Я // *Телесность человека: междисциплинарные исследования*. – С. 70.

Тілесність у текстах М.Яцкова часто оприсутнена не як об'єкт досвідчування, а як об'єкт контемплляції. Тому людське тіло постає на межі реальності. Власне, доки воно не бачене, не торкане, доти позитивне та бажане; тілесний контакт у цьому випадку ототожнено зі сном, мрією, як-от у новелі “Весняний захват”: “Нині обійме його і буде цілувати, голубити, пестити, як дитя. З такого гождою любка навіть царівна була би горда”⁵; “Чи я тебе, соколе, дійсно маю в своїх обіймах, чи се лиш сон?” (59; тут і далі курсив наш. — О.М.). Дії, спрямовані на тіло іншого, постають переважно в майбутньому часі, умовному способі, або ж у їх достовірності персонажі сумніваються. Створюється враження, що персонаж повісті “Огні горять” Остап лише таке тіло здатен сприймати, адже в його спогадах відсутні дотикові враження; тіло дівчини, віддалене у просторі, оприсутнюють погляд і запах, за загальниками реального, конкретного тіла немає: “Спокійний, любий погляд твоїх розумних оченят, твоє молоденьке, палке серце, розкішний запах і присутність твого ніжнього тіла вплинули би на мене цілущо, а так живу лише споминами, що наче павутина межі сном і пробудженням [...]” (407-408). Топос нереального тіла, тіла-оболонки окреслений і в повісті “Блискавиці”; саме тут авторові вдалося знайти образ, що в ньому відбито ефемерність людського тіла, а відтак — неможливість контакту з ним: “Упав зморений на ліжко і пригортав *тінь Альви* ніжно, як з'яву святої” (432). Такому враженню сприяє те, що тіло справжньої Альви вислизає, не бажає підкорятися Юрові Крисі. У цих випадках часо-просторова дистанція між тілами видається реальношою, ніж самі тіла. Очевидно, із топосом невинних, дитинних *обіймів-сну* споріднений інший — топос *тіла як витвору мистецтва*, що виявний, зокрема, на рівні тропіки в новелах “Готуріди”, “Портрет”, “Архітвір”: “[...] Обводила пальчиками по його лицю і раменах. Обводила з такою ніжністю, що по найціннішій різьбі” (64); “[...] Сяяла постать царівни, як мармурова грецька статуя” (87); “Ії стан нагадував лагідні обриси *йонських ваз* з прозорого халцедону [...] Рамена творили *старинну арфу зі слонової кості*, волосся — золоті струни. Бедро звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві арфи на собі. Збоку рисувалися також лінії грецької арфи. “Пробудження мрамору”, — думав артист” (220). Своєрідне поєднання обидвох цих топосів спостерігаємо у творі “Вечерниці Романа Ничасенка”: “Вона, як струнка берізка, він, як молодий явір. Обіймив її за шию, вона склонила голівку на його рам'я. [...] притулилися головами, як діти” (246). Фольклорна символіка, з одного боку, елімінує реальну тілесність, а з другого — сугерує сприйняття цілісного образу дівчини та хлопця як скульптурної композиції.

Повертаючись до новели “Архітвір”, варто наголосити на такому моменті: спочатку тіло, як і твір різьбляра, пробуджується з каменю (220, 222). Паралелізм метафор має глибший підтекст: персонаж мислить категорією *тіло-скульптура*, і саме в такому варіанті воно має безперечну тривкість і тривалість у часі. Згодом символіка змінюється: камінь витісняє рожа як знак дівочої тілесності (223, 224, 225) — і гине: вона-бо швидко в'яне.

І попередні, і пізніший твір “Афродіта з Кнідос” навіюють враження, наче йдеться про жіноче *тіло*, що його статус — *творіння, об'єкт*⁶. Враження стає переконанням. Аргументів декілька: по-перше, завдяки лексемам, котрі автор використовує у тропях, тіла описувано відповідно до естетичного, риторичного коду, а не анатомічного⁷, як-от у новелі “Афродіта з Кнідос”: “Стояла нерухома, як *жива статуя* краси і молодості [...]” (308); по-друге, тіло існує у формі розрізнених деталей, до того ж цілісність, начебто усім відома, насправді не функціонує реально: “Півколий діадем над чолом, прегарний вузол волосся, легке хвилявання грудей, струнка стать і божественні згиби, які рисувалися з-під багатих хвилястих драперій намітки, подавали видцям гармонійні *обриси класичної краси*” (308); “В півсумерку,

⁵ Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., автор передм. та приміт. М.Ільницький. — К., 1989. — С. 58. Далі зазначаємо в тексті сторінку.

⁶ Див.: Барт Р. Тело, собранное воедино // S/Z. — 2 изд. — М., 2001. — С. 117.

⁷ Дотримуємося розрізнення, що ним послуговується Р.Барт: *Цит. вид.* — С. 121.

який спадав зі стелі, ясна Фріне, [...] і коли видці протерли очі, щоб переконатися, чи це *привид*, чи *ява*, Фріне стояла знов в своїх шатах” (309). По-третє, твір мистецтва якоїсь миті починає відігравати зворотню роль щодо справжнього жіночого тіла, тепер він, очевидно, стає взірцем, джерелом певного коду, через який тлумачене й оцінюване тіло Фріне: “Нагість Фріне вдаряла, як *нагість її статуї* в святині [...]” (309). Однією з причин такого омовлення тіла в М.Яцкова може бути відсутність його тяглого словесного існування в попередників. Українські модерністи, зупинившись між опоетизовуванням краси жінки (лише зрідка тілесної) та спробами демонізування жіночої природи, не виробили тоді мови, яка б, перефразовуючи Р.Барта, не руйнувала тіла. Варіантом такої деструкції є й повернення його до стану фетиша⁸.

Отже, тіло взагалі й, зокрема, у його позитивному варіанті присутнє переважно як жіноче (дівоче). Жіночі тіла в М.Яцкова виписаніші, сповнені експресії, більш індивідуалізовані, що зумовлено специфікою чоловічого погляду на них. Позитивно “забарвлене” тіло — це тіло молодої дівчини (“Вечерниці Романа Ничаснка”, “Афродіта з Кнідос”) або молодої жінки (“Furia addormentata”). Воно, знов-таки, підпорядковане певним правилам — окрім моральних, це, наприклад, правила танцю, — що їх не порушують: “Поклала руки на голові і поверталася в ритмі легкого танку...” (220); “Дрібно іде вона в танці, трохи похилена голова, а шия, личко і руки — як весняний цвіт” (246); “[...] *Іде жінщина, як в легенькім танці*. Рамена линуть, як верхи крил у горлиці”⁹.

Із деяких текстів очевидно постає семантична опозиція *душа / тіло*, схильна робитися навіть змістово-образною домінантою твору. Так, у новелі “Боротьба з головою” тіло “заглушило душу” мачухи головного персонажа, воно домінує у сприйнятті мачушиного сина (на що спонукає його величезна голова). Саму “боротьбу з головою” в цьому творі можна розглядати як боротьбу з тілесністю, яка вийшла за свої рамки та намагається зайняти місце духового й душевного в людині.

Недаремно персонаж повісті “Блискавиці” Юр Криси наголошує, звертаючись до жінки, яку шанує й поважає: “У тебе більша *душа*, ніж *тіло*”¹⁰. Створюється враження, що яцківських персонажів відштовхує тілесність, позбавлена драперій, зате фальшиве тіло, невидиме за одягом (щось подібне до тіл ранньомодерністського театру), інтригує: “[...] Тепер плечі у неї були ширші від бедер, як у всіх розвідок, груди неприродно великі, обтисла суконка показувала її незгарний низький ріст, довгі руки і худі пальці [...]” (Б, 34). Нагота, сконструйована поглядом такого персонажа, загрозна, майже демонічна. Цей аспект зауважуємо в новелі “Дівчина з XVIII віку”: “[...] *Гола дівчина кормила груддю вужа [...]*” (237); він-таки виявний у процесі Крисового пізнання Ольги в повісті “Блискавиці”: “Ішла до него *гола [...]*, з *маскою усміхненого черепа на лиці*, з *кровопийними устами*, розхлювала рамена, як вампір крила [...]” (Б, 73).

Конструюючи образ демонічної жінки, автор змінює значення окремих частин тіла від тексту до тексту, а саме: коли *плечі* ідеальної або позитивно сприйнятої жінки асоційовано з крилами горлиці, у негативному ракурсі вони разом з *устами* окреслюють постать жінки-вампа. У позитивно трактованому образі тіла, наприклад, у творах “Вечерниці Романа Ничаснка”, “Furia addormentata” *жіночі груди* порівнювано з голубами: “Дівоча груди, як виточений білий голуб, мала в собі тепло молодої крові і цілющий холод лілеї [...]” (246); “Мигнула пара сніжних голубів, як зриваються до льоту [...]” (284). Груді, що ваблять, як-от у творах “Лісовий дзвін” (164), “Звела з дороги” (194), протиставлено іншим — грішним (“Боротьба з головою”, 146) та надмірно зрілим (“Блискавиці”; Б, 454). Героїня

⁸ Там само.

⁹ Яцків М. Йонська колюмна // Adagio consolante / З портретом автора і вступ. словом про М.Яцкова. — Л., 1912. — С. 32.

¹⁰ Яцків М. Блискавиці: Суспільна студія — К.; Л., 1913. — С. 47. Посилаючись далі на це видання, у тексті зазначаємо першу літеру назви і сторінку.

повісті “Блискавиці” Ольга надмірно піклується про власне тіло. Це провокує зміни у сприйнятті її чоловічим персонажем: частини її тіла, що характеризують протилежні статі, поступово витісняють не настільки розрізняване за гендерними ознаками обличчя.

Чи не найбільше уваги у своїх творах М.Яцків присвятив такому елементові людського тіла, як очі. Саме вони — своєрідне осердя іншої людини, через яке вона оприсутнена у спогадах персонажів новел “Весняний захват”, “Боротьба з головою”: “З кожного хрестика глядять на нього її *очі* і кругом-кругом нього її *погляд*, її непевний усміх крізь сльози” (60); “*З тіней минулого* дивляться її *очі* [...]” (146). Власне, у цьому випадку очі наче дематеріалізовано, трансформовано в погляд, якісь атрибутивні ознаки (колір, форму тощо) витісняє детермінанта, триваліша в часі.

Очі акцентовано й у постатях, котрі існують у художній реальності текстів тут-і-тепер. На думку М.Подрази-Квятковської, це прикметна ознака сомнамбулічно-прерафаелітського взірця постаті¹¹. Такий погляд актуальний щодо М. Яцкова, адже в його прозі через очі не раз простежувано контакт із іншим, ідеальним світом, як у творах “Біла квітка”, “Вечерниці Романа Ничаєнка”, а саме: “*Оченьта* були задумливими, з-поза сліз майорів *невідомий світ...*” (77); “[...] *очі* — дві фіалки на сталевій плиті, *задивлені понад людські голови* [...]” (247). З малярством прерафаелітів споріднює М. Яцкова й думка про тимчасовість утілення душі, тісно пов’язана з виразом очей його жіночих персонажів: “Була вона *тут* лише *тілом*, а душею (як і очима. — *О.М.*) мандрувала далеко, як туга по небі...” (247); “*Тіло* на ній, *се чужий одяг* — до часу. Як артист в чужу появу вкладає свою душу”¹².

Отже, очі стають своєрідним посередником між тілом і душею, що увиразнюють епітети “великодушні” (“*Diva*”, 55), “задумливі” (“Біла квітка”, 77), “глибокі” (“Де правда?”, “Сфінкс”, “Блискавиці”, 207; 258; Б, 38), “смутні” (“Ранок зільника”, 250).

Вираз очей здатен притягувати іншу особистість, а саме чоловіка, у жінці, позбавленій виразної тілесності. Ідеться про Альву, жіночий персонаж повісті “Блискавиці”: “непоказна, без життя”, вона “не мала принад краси, ні гріху” (Б, 9). Модерністська двоїстість у сприйнятті жінки виявна щодо неї у трактуванні виразу очей і прискіпливому ставленні до нього: “Тепер її очі мали зовсім інший, дивний вираз. Був в них скритий, солодко-квасний усміх, який притягав Крису, як зачарований напій” (Б, 22).

Наголосимо ще на одному моменті: глибокі очі, очі, задивлені кудись, навіть очі-“зачарований напій” запрошують, а то й спокушають дивитися навзаєм — один в одного чи в одному напрямку. Такі очі провокують на пізнання чогось або взаємопізнання. Проте трапляються в текстах М.Яцкова інакші очі — такі, що відкидають цю перспективу, відбивають герметичність внутрішнього світу їхнього власника. Це тонко передають порівняння, епітети, як-от у творах “По дорозі”, “Віднова на порохні”, “Дівчина з XVIII віку”, “Блискавиці”: “очі — як студена криця” (163); “очі, як шпильки” (98); “вузькі дрімучі очі” (239); “темні, прижмурені очі спідліб’я” (Б, 33). Подекуди трапляються очі, яким нічого приховувати, вони можуть лише віддзеркалювати того, з ким спілкуються: “[...] Розсіяні очі світилися, як скло [...]” (176), “очі *губилися за склами так*, що їх не було видно [...]” (442), — недаремно тропи, що характеризують очі Безкоровайної з оповідання “Ой не ходи, Грицю...” та Альви з повісті “Блискавиці”, містять лексему “скло”.

З образами очей, що не дивляться на довкілля, пов’язане в М.Яцкова зображення очей, котрі не бачать його. *Сліпий* як значеннєвий символ, за спостереженням М.Подрази-Квятковської, означає “або неможливість побачити правду, або невміння — стосовно до передчуття іншої правди — адаптуватися в навколишньому світі”¹³. Висновки, зроблені на підставі аналізу поезії Молодої Польщі, актуальні й у

¹¹ Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka. — Kraków, 1975. — S. 157.

¹² Яцків М. Йонська колюмна... — С. 34.

¹³ Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika... — S. 158.

контексті дослідження прози М.Яцкова, що в ній можна виокремити кілька *варіантів топосу сліпоти*.

Сліпота як доповнення неможливості відшукати правду, її остаточний, найсильніший вияв, своєрідне увиразнення-втлення цієї неможливості (“Затроєна шпилька”, “Повернення”, 52, 88-89).

Тілесна сліпота /духове просвітлення, як у творі “Зерно гірчиці”, що в ньому молодий сліпий хлопець як ніхто спромагається на прощення й милосердя (196).

Сліпота /яснобачення, здатність бачити інший світ замість навколишнього (“Готуріди”, 64). Про образ сліпого з надприродними властивостями, подібними до виявних у яцківських персонажів, веде мову Л.Форестьє стосовно творів М.Метерлінка¹⁴. У другому та третьому варіантах топос *сліпого* пов’язаний із числом *сім*: хлопець сліпий зі семи років, дівчина осліпла сім років тому. Оскільки сім – це символ людської повноти, межі¹⁵, можна трактувати сліпоту цих персонажів як таку, що зробила їх особистості повними, викшталтувала їх.

Сліпота тілесна дорівнює сліпоті духовій, страшній та зримій, як “вираз очей з чорними катарактами” (“Білі вівці”, 55).

Видається, що метафізичний спосіб мислення спонукає автора постійно роздумувати над внутрішнім наповненням і вагою сліпоти індивіда щодо себе самого й Іншого. Особливо це стосується якраз духового її виміру, як-от у новелі “Дорійське підсіння”: “Стрінувся трагізм сліпоти Едіпа з комізмом темноти нинішньої суспільности. А може ся *друга сліпота* ще більше трагічна?”¹⁶ Свідомо чи ні, увагу реципієнта раз у раз скеровувано в напрямі ролі очей – пов’язувати тілесність із духовістю.

У багатьох текстах М.Яцкова присутні елементи ідеального типу жіночої вроди, що утверджувався наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Так, одна з найпоширеніших ознак, що її письменник уживає щодо постатей своїх жіночих персонажів, – “струнка” – фігурує у творах “Серп”, “Новітня основа”, “Дівчина з ХVІІІ віку”, “Скам’яніла країна”, “Поворотний акорд”, “Афродіта з Кнідос” (93, 233, 237, 271, 291).

Окрім очей, часто наголошувано на обличчі, що його супроводжують епітети “блідий”, як у новелах “Весняний захват” (58), “Скам’яніла країна” (271), повісті “Блискавиці” (Б, 38), або “білий” (новела “Доля молоденької музи”, 144). Тут знов-таки відчутний вплив живопису прерафаелітів, у чому переконує алузія на Берн-Джонса в повісті “Блискавиці” (Б, 39). Колір обличчя набуває символічного значення чистоти, асоціюючись із лілеєю, як-от у новелі “Новітня основа” (233), оповіданні “Вечерниці Романа Ничаська” (249). У моделюванні ж міжлюдських стосунків персонажів письменник має нагоду використовувати вповні “наготу” людського обличчя, за висловом А.Кемпінського¹⁷. Так, блідість, як і чистота, може бути елементом маскування, як-от у випадку з Альвою в повісті “Блискавиці”: “Глянув на її *блідо-синяву маску* з замерзшим усміхом” (Б, 32).

Зовнішність виступає в М.Яцкова як частина особистості, що відбиває її внутрішнє життя, чи не тому письменник та його персонажі негативно сприймають розбіжність у дихотомії *зовнішнє /внутрішнє*, що виразно відбиває лексика, зокрема в новелі “Поганство юрби”: “*Білила* на лиці було з на палець”; “Цілу свою душу вложив я колись в той *побілений гріб* [...]” (62).

Повернімося тепер до образу *вуст*, що їх М.Яцків зображає як частину чоловічого та жіночого тіла. Найчастіше його наповнено негативною експресією, як-от у творах “Мальований стрілець” (142), “На світанку” (298), “Блискавиці” (Б, 73). Так, він може надавати потворності людському обличчю, приковувати увагу як щось неочікуване, не властиве йому, іноді агресивне: “Гугнали, *викривляла роти* [...]” (142); “Оливкові обличчя, вовчі зуби, *товсті уста* [...] четвертий –

¹⁴ Forestier L. Symbolist Imagery // *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* / Ed. by A.Balakian. – Budapest, 1984. – P. 108.

¹⁵ Новикова М. Коментар // *Українські замовляння* / Упоряд. М.Н.Москаленко. – К., 1993. – С. 284.

²² Яцків М. Дорійське підсіння // Чорні крила. – Львів, 1909. – Ч. 10. – С. 80.

¹⁷ Kępiński A. Twarz i ręka // *Teksty*. – 1977. – №2. – S. 10.

високий, худий, [...] *Верхня губа* виглядала так, *наче він пив чорнило*" (298); "[...] Всміхалася по-дітвацьки, *плямкала устами, мелькала язиком...*" (Б, 73). Іноді письменник поєднує кілька контекстуально негативних образів, що їх нанизують, спрямовуючи погляд реципієнта, прочитується як авторемінісценція: "[...] Косі очі світили солоденько в *вузьких прорізах, грубі губи плямкали*" ("Огні горять", 401); "[...] Очі звузилися ще більше, уста мали кровописний вираз" (Б, 34). Виявний у модерністських творах М.Яцкова, зокрема в повісті "Блискавиці", і тоpos *поцілунку* як поринання в отруєну безконечність: "[...] Вцілувався в уста довго, *як в затроєну чарку*"; "[...] Пригорнув її, аж підіймив з землі, й вцілувався в уста, *в безконечність, як в цвіт забуття*" (Б, 32). Отруєну, адже персонаж, не вагаючи на тіло Альви (Б, 28), опиняється в його полоні. Це тіло заступає перед Юром Крисою кінцеву мету дослідів – пошук гідної товаришки зводить до колекціонування вражень, вивчення природи – до її анатомічного розтину. Лише подекуди змалювання губ нейтрально забарвлене, однак тоді вони належать персонажеві, щодо якого неважлива статева належність; ба більше, автор навмисно позбавляє читача можливості якось пов'язувати такого персонажа з тілесними спокусами, надаючи йому становище спостерігача. Ідеться, зокрема, про дружину Юра Криси ("Блискавиці"): "[...] Дрібна, гнучка, як вивірка, сіре, толстовське око, *енергійний закрій горішньої губи, як у збиточника*, і попелясте волосся" (Б, 44).

Дружина Юра мовби спостерігає за тим, як її чоловік досліджує жіночу тілесність у напрямку *зовні* → *всередині*. Ця тема невипадкова в М.Яцкова: самохарактеристика персонажа як "поета і природника" (Б, 83) висновує алюзію на тезу Ф.Ніцше про тіло як "другу природу", а також перегукується з поглядом польського критика раннього модернізму С.Бжозовського, що для нього тіло стає "правдою нашого духу"¹⁸. Варто наголосити, що навколо проблем статі й тіла в Україні точилися тоді жваві дискусії, а на час виходу повісті "Блискавиці", за влучним спостереженням Л.Ожоган, "протест супроти табу в мистецтві на еротичну, тіло набув масового характеру"¹⁹. Простежуємо закономірність: причини розчарування в зовнішності жінки персонаж обґрунтовує прихованими в *міні* недоліками, саме вони стають визначальними для окреслення сутності індивіда, а згодом і для типологізації, як-от: "Ділю жіночу породу на три типи: цвіт, музика і груба кість" (Б, 44). Якщо відійти від текстуального аналізу і звернутися до особливостей розвитку європейської суспільної свідомості, пригадаємо разом із дослідницею К.Ван'я, що задовго до М.Яцкова, у XVII–XVIII ст., сутність жінки вбачали в її *міні*, тож воно стало об'єктом дослідження медиків²⁰; у тому-таки часі "чоловіка було генералізовано в людину в рамках гуманістичних наук, що розвивалися"²¹. Юр Криси, що в центрі його особистості – розум, обирає *тіло* як точку відліку та критерій оцінювання щодо інших (Ольги та Альви) і дає їм майже афористичні характеристики: "Раз нагадує мені червоне яблучко, порохняве всередині, іншим разом чорного мотила" (Б, 47); "[...] Постає риби, рух гадина! Вона в побляклих очах має погляд гадина. Аналіз запаху тіла: засада – порохно, потім риба і гвоздики" (492). Проте паралель *жінка / гадюка* з'явилася в М.Яцкова значно раніше, у повісті "Огні горять" (1902). З-поміж характеристик Ніни читач мав би помітити "спокійний, пронизуватий зір гадюки з сонним дівочим усміхом" (402). Про анімальність жінки, пов'язану з тілесністю, ідеться у статті Л.Сокула²². Для прози українського письменника були актуальними модерністські ідеї, до яких

¹⁸ Див.: Яковенко С. Польська літературна критика раннього модернізму: Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 2001.

¹⁹ Ожоган Л. Модерні варіації гри тіла й мови душі у повісті М.Яцківа "Блискавиці" // <http://chudnov.sds.org.ua>.

²⁰ Іноді й у М.Яцкова, як-от у повісті "Огні горять", спостереження персонажа над тілом переростає в картину анатомічного розтину, ба більше, тіло в цьому випадку осмислюване як *механізм*: "[...] В її дрібній головці працювали френологічні зводі, корчилися, то розтягалися, наче нитки на основі ткацького верстата, майже видів цілу *машинерію її мізку*, наче держав її на своїй долоні [...]" (410).

²¹ *Історія європейської ментальності* / За ред. П.Дінцельбахера. – Л., 2004. – С. 241.

²² Sokół L. Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy // *Pamiętnik Literacki*. – 1985. – Z. 4. – S. 13.

апелює автор, а саме: “Те, що я окреслив як тілесність, свідчить про належність людського індивіда до тваринного світу, до виду *homo sapiens* як одного зі складників земної фауни”²³. Однак розвиток подій у повістях Яцкова наштовхує на думку, що значення людської тілесності мають тут ще й інший вимір. Вони символічні – і впливають на стосунки між персонажами. Обидва аспекти слугують тому, що портрети жінок постають, за влучним висловом М.Рембовської-Плуценнік, як “еманації психіфізичних відчуттів”²⁴ персонажів, котрі їх вивчають.

Ця спроба *пізнання людського тіла через його порівняння* з чимось іншим у текстах М.Яцкова не поодинокі. Так, Юр Криси, проникаючи в таємницю Альви, “не міг прирівняти” її “[...] ні до чого, що лише знав і бачив *в живій і мертвій природі*” (Б, 19). Порівняльний дискурс має продовження: у повісті “Танець тіней” спосіб такого сприйняття тіла поширено на різні статі, він мовби втрачає відтінок загадковості, обуденнюється: “Люди бувають схожі до звірів, птахів, а навіть до предметів, пр. до мітли, баняка, цебра, рури. [...] Шинкар нагадував старий самовар, згінник був схожий до скарбонки. Донька шинкаря в червоній блузці і чорнім фартушку виглядала, як здохла фока”²⁵. В останньому випадку в парі з екстенсивністю йде втрата внутрішнього змісту процесу порівняння, що за ним персонаж нічого не шукає.

Інтерес Юри Криси до жіночої *тілесності* має кілька рівнів. Відомо-бо, що А.Бергсон спричинився до філософського зацікавлення тілом, переплетеним зі свідомістю²⁶; відтак саме *тіло* постає в модернізмі як справжнє джерело авторської свідомості в тексті²⁷. Чоловік прагне *роздягти* жінку, щоб наблизити проникнення в її сутність, та за одягом, як і за численними оболонками-машкарками, немає нічого (“порожно”). Тож перейшовши від *споглядання до володіння* тілами, персонаж доходить висновків про їх нікчемність. Мабуть, саме так автор намагався осмислити проблему розпаду особистості, що її схематично можна окреслити як бунт тіла проти панування розуму, душі та духу. Отже, ми відчуваємо, перефразовуючи влучну характеристику Ю.Крістєвої, що поза духовими цінностями тіло стає смертю, котра заражує життя. Проте, відкидаючи це тіло, персонажі не можуть із ним розлучитися. “Несамовитість в уяві й загроза в реальності киває на нас, а закінчує, втягуючи нас”, – підсумовує дослідниця²⁸. Тіло, що викликає відразу, западає у відчуттях персонажа в “розкішну мертвоту” (481). Її можна трактувати як смерть нетілесних складників особистості, за якої, власне, руйнується цілісність сприйняття людини. Хоча цей аспект і присутній у творі, він відтінений враженням, немов жіноче тіло тут – репродукція, прочитувана за допомогою мистецького коду, що до нього звертається “поет”.

Відчутно, що у просторі тілесності персонажів М.Яцкова можуть одночасно існувати минуле, сучасне та майбутнє. Так, незникненим минулим щодо людини виступає давній тілесний досвід у випадку з Альвою (“Блискавиці”). Окрім цього, автор неодноразово накладає один на одного складники опозиції тілесного переживання як *природного феномену* та тілесного переживання як *характеристики особистості*. Це явище лежить в одній площині з експериментуванням у царині розрізнення *внутрішнього* та *зовнішнього* тіла в розумінні М.Бахтіна²⁹ аж до їх взаємопереходу, коли в тієї-таки Альви внутрішнє тіло через мову переходить у зовнішнє.

²³ Там само.

²⁴ Rembowska-Płuciennik M. Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. – Kraków, 2004. – S. 109.

²⁵ Яцків М. Танець тіней. Роман з рідного побуту. – Ч. 2. – Львів, 1917. – С. 23.

²⁶ Див.: Jaj M. Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona // *Odkrywanie modernizmu*: Przekłady i komentarze. – Kraków, 1998. – S. 322.

²⁷ На цьому наполягав С.Бжозовський, досліджуючи творчість К.Гамсуна (Див.: Яковенко С. Польська літературна критика...).

²⁸ Цит. за: Wiczorkiewicz A. Funkcja patologizującego dyskursu // *Muzeum ludzkich ciał*. Anatomia spojrzenia. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000. – S. 338.

²⁹ Див.: Кривих А. К вопросу о типологии чувственности // *Телесность* человека: междисциплинарные исследования. – С. 12-17.

Розглядаючи повість “Блискавиці”, не можна оминати відчутного перегуку ідей, що їх автор експлікує в тексті, із популярним тоді філософським твором О.Вайнінгера “Стать і характер”. Насамперед ідеться про “перформативність” природи жіночої вроди³⁰, адже саме любов Юра Криси “створює” вроду всіх трьох жінок із його оточення. “Духова” любов персонажа забарвлена нарцисизмом: у кожній коханій він любить власний ідеальний образ, проєктуючи себе на ідеалізовану жінку. Це одна із причин певної “безтілесності” Льоти та пошуку вад, закорінених у тілах жінок, коли вони перестають відповідати вимогам чоловіка-генератора образу. Таким чином, Юр симпатизує жінці, доки вона не виходить за рамки дзеркала, отже, нехтує її справжньою природою. Спроба здійснити свій ідеал у Альві, а пізніше в Ользі, як і подібна спроба персонажа повісти “Огні горять” (Остапа) у стосунку до Ніни, закінчується “зруйнуванням емпіричної особистості жінки”³¹ разом зі зміною сприйняття її зовнішності.

Співзвучно з поглядами О.Вайнінгера та А.Стріндберга персонаж повісті “Блискавиці” Юр Криси приходить до думки про несумісність фізичного й духового зв'язків між чоловіком та жінкою: “[...] Чим більше зживається хто зі мною поверховно, скажім “фізично”, тим менше розуміє мене духово” (Б, 26). Тут, як і в рефлексіях Альви (Б, 25), що до неї апелює Криси, фізичні стосунки трактовано як нижчі, неглибокі³².

Алюзію на Вайнінгера вбачаємо і в окреслених українським письменником узаємозв'язках між концептами *жінка*, її *тіло*, *природність*. Згідно з поглядами німецького філософа, відкидаючи свою статеву спонуку, соромлячись її, жінка придушує власну *природу*³³. Альва, жіночий персонаж повісти “Блискавиці”, борючись зі своїм *тілом*, зовсім не поєднується з *природою*, відчувається скутою, навіть залишаючись із нею наодинці. Постать Ольги, зачарувавши Юра своєю безпосередньою природністю, згодом виокремлюється на тлі природи. Хоч як це парадоксально, спонукує на це *тіло*, яке жадає догляду й пестощів, що їх природа забезпечити не може (наприклад, бажання Ольги мати білизну з ніжної рожевої тканини).

Елементи *материнського тіла* в поєднанні з дитячим зауважуємо в оповіданнях “Що ж робити?..” (49), “Затроєна шпилька” (52). Проте тут акцентовано не на тілі, а на переживаннях персонажів: у першому випадку — на безвиході, в яку потрапив жіночий персонаж, та любові до немовляти; у другому — на емоціях, пов'язаних із хворобою дитини та сліпотю жінки. Зображення материнського тіла не позначене негацією, як це трапляється в австрійській риторичній жіночій тілесності. Через тіло мати насамперед підпорядкована батьківській функції, а отже, є місцем взаємопереходу “природи” та “культури”³⁴, тіла приватного й соціального. Дещо по-іншому, порівняно з ранніми оповіданнями, оприявленний топос материнського тіла в повісті “Танець тіней”. На цьому позначилася насамперед зміна наратора: спогади про маму разом із пізнішими рефлексіями належать уже зрілому чоловікові. Знову, вже послідовно, самого тіла немає, є враження від нього малого тоді хлопця й алюзії, на які воно спонукує тепер дорослого Немирича: “[...] Мати вийшла з далекої кімнати усміхнена, без сорочки, з розпущеними косами. [...] була захоплена *кров'ю і молодістю тіла*. [...] Тодішню постать матері пригадує йому тепер *покаянна Магдалина* старих італійських мистців”³⁵.

³⁰ Жижок С. Отто Вайнінгер, або “Жінки не існує” // Метастази насолоди: Шість нарисів про жінку й причинність. — К., 2000. — С. 120.

³¹ Там само.

³² Водночас перед Альвою постає питання про можливість винятково духових, товариських стосунків між нею та Юром Крисою. Ця тема в модерністському контексті перегукується з феноменом Лу Саломе, котра, спілкуючись із Ф.Ніцше, З.Фройдом та іншими чоловіками-інтелектуалами її часу, наполягала на обмеженні зв'язків із ними духовно-інтелектуальною царинною.

³³ Жижок С. Цит. вид. — С. 122.

³⁴ Див.: Крістева Ю. Материнське тіло // Полілог. — К., 2004. — С. 360.

³⁵ Яцків М. Танець тіний. Роман з рідного побуту. — Ч. 2. — С. 238.

Топос *відкидання жіночої тілесності*, виявний у новелі “Поганство юрби”, апелює, найпевніше, до *кризи материнського тіла* в культурі ХІХ століття. Ця криза, на думку Д.Міхеля, породила уявлення про те, наче “всіляка інша тілесність, окрім материнської, від початку приречена на перебування в царині неприйнятної”³⁶. М.Яцків мовби нанизує в тексті образи, і кожен наступний, конкретизуючи попередній, увиразнює світобачення головного персонажа. Отож точка відліку – образ “бридких балетниць в строях огородничок” (61); далі – поглиблення чи радше обґрунтування такої характеристики: бридкі тіла – зіпсовані душі, а саме: “Я пізнав, що між жінками самі куртизанки і шансонетки. Ті неправі дочки гріха, що так по-майстерськи зганяють плоди і ховають дітей по каналах!..” (62). Саме так оприсутнено зв’язок між бридкістю жінки та її гріховністю, а відтак виникає враження, наче це – одне з утілень архетипного образу Страхитливої Ненаситної жінки, що її варіанти – жінки-вампіри, жінки-убивці. На такі образи натрапляємо в мистецтві кінця ХІХ століття, де це явище, за спостереженням Д.Міхеля, стало реакцією на першу хвилю жіночого феміністського руху³⁷; не поодинокі вони й у М.Яцкова. Їх появу в українського модерніста можна пояснити дією кількох чинників: по-перше, він був добре обізнаний із тенденціями розвитку інших літератур, до того ж не лише читав, а й перекладав із них; по-друге, перебував під впливом філософії та особистої долі Ф.Ніцше; і третій чинник, чи не найвагоміший, – власне бачення письменника, його схильність до постійної актуалізації архетипних образів. Саме на користь останнього свідчить уписування всіх образів у певну систему, що в ній поява одного викликає до існування інший. Так, наступний шар характеристики внутрішнього єства жінки у єдності її душевного й тілесного складників – метафорична причетність до *юрби* (63). Це транспонує образність новели в метафізичну площину, адже мати в собі “кров юрби” (63) – означає бути переможеним власними “поривами” та “звір’ячою пристрасцю” (63), не досягти рівності першої та другої природ. Саме тому не може бути в цьому творі “голого тіла” як природного, тобто, за визначенням англійського мистецтвознавця К.Кларка, “тіла як воно є, тіла, що випало з культурного обміну”³⁸. Автор демонструє його перетворення в наге, сконструйоване розчарованим поглядом чоловіка, котрий визнає: “Голі дівичі з алебастру розвернулися розкішно в екстатичних поставленнях. [...] то все *поганство*” (63-64). Спадає на думку зв’язок лексеми “поганство” з концептом “порохна”, “порохнявости”, що його М.Яцків уживає стосовно двох жіночих постатей у повісті “Блискавиці” (Б, 31, 84). Тобто в модерністських текстах М.Яцкова відбувається своєрідна *редукція захоплення тілом*, порівняно з творами, що в них відчутний вплив фольклорних топосів: рух від образу до образу відбувається переважно так: *нейтрально або позитивно зображене тіло* → *дослідження його наповнення* → *бридке або оманливе тіло*.

Присутній у творах М. Яцкова топос *замученого тіла* альтернативний до топосу *тіла принадного*, тіла, що домінує над рештою особистості. Зокрема, на ньому акцентовано в оповіданні “Недоумна”: “[...] Коромисло **в’їлося** в молоді, *заниклі рамена*”; “Коновки хитаються і нею хитають, бо *ноги позривані, і крижі, і вся сила*. Ноги, руки і лице задубіли, посиніли [...]” (48); “*Крижі ув’яли*” (49). Виявний цей топос і в інших творах, як-от в оповіданні “Дитяча забавка”, де завдяки метафорично вжитому дієслову сприймається авторемінісцентно: “[...] Йшли мовчки похнюплені, підкладали руки під реміння на грудях, бо *давило і в’їдалося в тіло*” (119). Він переходить у наступний – *редукції, елімінації тіла* в умовах тиску на особистість: “Менше місця потребує, ніж сама завелика” (49).

Інший, пов’язаний із ними, – *топос хворого тіла*. Заслуговує на увагу тема, що її письменник не раз торкається у творах: тілесну хворобу трактовано як похідну від душевних мук індивіда, часом демонічної генези, як-от у новелі

³⁶ Міхель Д. Тело в западной культуре. – Саратов, 2000. – С. 84.

³⁷ Там само. – С. 121.

³⁸ Цит. за: Міхель Д. Цит. праця. – С. 163.

“Посуди”: “То не *падавка* кинула ним [...], то *скажений демон смутку* всадився на його плечі і повалив на землю” (68). В осерді цього образу – алюзія на актуалізоване в середньовіччі уявлення про те, що при психічних захворюваннях та епілепсії в тіло вселяється злий демон³⁹.

Виявна ще одна риса яцківських *хворих тіл*: випадкова хвороба, не пов’язана з моральним станом індивіда, майже не впливає на його тілесність у цілому, хіба що надає відтінку. Так, постать стає тоншою, прозорішою, блідішою (мовби недуга просвічує крізь неї, не відлякуючи інших), як-от в оповіданні “У наймах”, новелі “Дівчина на чорнім коні”, повісті “Блискавиці” (безкровність жінки Юра Криси). Інші хвороби, ті, що натякають на аморальну поведінку недужих, надають персонажам майже інфернального потрактування. У цьому випадку може слугувати за приклад уривок із “*Furia addormentata*”: “[...] Побачив я невідому жінку. Була відвернена і згиналася, махала руками, неначе кликала когось. Її стан і рухи манили *чортівськими принадами*. [...] *Ніс і уста відгнали*, вона щирила зуби і хохотала” (282).

У річищі зацікавлення наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. психічними хворобами, зокрема істерією, М.Яцків торкається цієї теми в повісті “Блискавиці”. Так, традиційно на неї хворіють лише жіночі персонажі – Ольга й Альва (Б, 33, 36), ба більше, хвороба стає детермінантою образу Альви з погляду чоловічого персонажа, а саме: “Ти моя *слабість*. Доповнюєш таємні недостачі в моїм організмі. В тобі моя лірична, *хора жадоба*” (Б, 44); недаремно період стосунків із цією жінкою Юр Криси сприймає як “хорий сон” (Б, 80).

Зображаючи *мертві тіла*, письменник наголошує переважно на двох ознаках: їх застиглоті (статика) та холодності (опора на дотик). Смерть може знищити тільки тло, ситуацію, тіло⁴⁰. Його персонажі намагаються досягнути й пояснити собі, що найвиразніше характеризує саме *мертве тіло*. Так, маленький хлопчик із новели “Біла квітка” “все більше розумів, що це значить – померти. Людина не рухається, не бачить, не чує, з нею можна робити, що хто захоче [...], бо вона – як дерево, і ніколи не встане” (75). Схоплюючи ескізні образи *мертвих тіл* у слові, М.Яцків спрямовує погляд реципієнта на ті частини тіла, котрі найбільше передають згадані вище властивості, – лице, руки: “Подих мертвоти пересувається по скостенілих *суставах*, по розбитих хвилях *сплетів*, по *лиці* німім, застиглим, по чертах стягнутих. Зціпеніли безрадно заламані *руки*...” (“Готуріди”, 65); “Потім Марійка лежала спокійно зі *зложеними ручками*”, “З острахом вдивлявся [...] в ту незвичайну постать з болісним, *мертвим обличчям*”, “[...] Його уста вразило *студене, як лід, личко*” (“Біла квітка”, 72). Автор фіксує увагу на процесі переходу живого тіла в мертве, і саме набуття ним нових ознак засвідчує появу чогось нового, так, ніби смерть, повноправно вступивши в людину, змінює її тілесність – і живі відокремлюють її живу від мертвої темпорально, хоча б поділяючи час на той, що був, і той, що настав *потім*.

Отже, автор-модерніст осмислює прорив *тілесності* у свідомість індивіда. Видається, що кожен його персонаж намагається або вписати *тіло* в якісь рамки, підпорядкувати його певним правилам, або дистанціюватися від нього. Звідси – топоси *нереального тіла*, *тіла-оболонки*, *об’ємів-сну*, *тіла як витвору мистецтва*. Спостерігаємо за *редукцією захоплення тілом*: від нейтрального або позитивного його забарвлення йдемо до бридкого чи оманливого тіла. Однак дослідження того, що таке реальне тіло, витісняє в текстах М.Яцкова *міфологізація* образу жінки поза тілом, *фетишизація* та *демонізація* жіночої тілесності.

м. Львів

³⁹ *Історія європейської ментальності...* – С. 237.

⁴⁰ Див.: Sawicki S. O “Śmierci” C.K.Norwida (Z zagadnień semantyki poetyckiej) // *Teksty*. – 1972. – № 4. – S. 104.