

Блискавиці. Горлиця. Новели

КУПИТИ

«Перед сотками літ були орди половців, татарів, гунів, перед десятками літ були навали саранчі, де ж те все страховиння й язва тепер?»

Твори Михайла Яцкова, учасника модерністського об'єднання «Молода муза» початку XX століття, поєднують елементи модерності та традицій, реалізму й модернізму. Двоїстість помітна і в його творчості, і в житті. Це напруженість між естетичним і політичним, між мистецтвом заради мистецтва та буремною реальністю, з якою стикнулася людина на початку минулого століття.

У цьому виданні зібрано твори Яцкова, які відображають цей тематичний спектр: від повісті «Горлиця» - одного з небагатьох в українській літературі текстів, де осмислюється досвід Першої світової війни, до новел, де центральним питанням є психологія творчості.

Про серію «Неканонічний канон»

Міркуючи про канон української літератури, в пам'яті спливають лише кілька прізвищ зі шкільної програми - Шевченко, Франко, Нечуй-Левицький. Хоча насправді цей перелік значно більший та різноманітніший.

Перед вами серія «Неканонічний канон», за допомогою якої ми хочемо поговорити про всіх тих, кого ми не знали, чиї тексти ми читали, не розуміючи контексту тогочасної реальності. Перед вами серія, покликана перевідкрити знайомих незнайомців. У ній ви знайдете цілий спектр українських авторів та їхніх творів - від Підмогильного і Багряного до Хвильового та Йогансена, від вишуканого інтелектуального роману до динамічного пригодницького, від новаторської урбаністичної прози до психологічних текстів.

Кожен текст супроводжується ключами для прочитання від українських літературознавців. Вони розкажуть, на що варто звернути увагу, і допоможуть подивитися на тексти українських класиків по-новому.

неканонічний канон:

● МИХАЙЛО ЯЦКІВ.

Блискавиці. Горлиця. Новели

● МИХАЙЛО ЯЦКІВ.

Блискавиці. Горлиця. Новели

віхОла
Київ · 2024

УДК 821.161.2'06-32

Я93

Яцків Михайло

Я93 Блискавиці. Горлиця. Новели / Михайло Яцків; передм. Ірини Борисюк; післям. Миколи Ільницького. — К. : Віхола, 2024. — 304 с. — (Серія «Неканонічний канон»).

ISBN 978-617-8178-17-8

Твори Михайла Яцкова, учасника модерністського об'єднання «Молода муза» початку ХХ століття, поєднують елементи модерності та традицій, реалізму й модернізму. Двоїстість - помітна і в його творчості, і в житті. Це напруженість між естетичним і політичним, між мистецтвом заради мистецтва та буремною реальністю, з якою стикнулася людина на початку минулого століття.

У цьому виданні зібрано твори Яцкова, які відображають цей тематичний спектр: від повісті «Горлиця» — одного з небагатьох в українській літературі текстів, де осмислюється досвід Першої світової війни, до новел, де центральним питанням є психологія творчості.

УДК 821.161.2'06-32

Повість «Блискавиці» звірено за виданням Яцків М. Блискавиці. Суспільна студія. Жовнірські оповідання. — Монреал, Квебек, 1918.

Повість «Горлиця» звірено за виданням Яцків М. Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1973.

Тексти новел звірені за архівними матеріалами, наданими Данилом Ільницьким.

Усі права застережено. Будь-яку частину цього видання в будь-якій формі та будь-яким способом без письмової згоди видавництва і правовласників відтворювати заборонено.

© Ірина Борисюк, передмова, 2024

© Микола Ільницький, післямова, 2024

© Володимир Гавриш, обкладинка, 2024

© ТОВ «Віхола», виключна ліцензія на видання, оригінал-макет, 2024

неканонічний канон:

Коли міркуєш про канон української літератури, у пам'яті спливають лише кілька прізвищ зі шкільної програми — Шевченко, Франко, Нечуй-Левицький... Хоча насправді цей перелік значно ширший та різноманітніший.

Перед вами серія «Неканонічний канон», за допомогою якої ми хочемо поговорити про всіх тих, кого не знали, чиї тексти ми читали, не розуміючи контексту тогочасної реальності. Перед вами серія, покликана перевідкрити знайомих незнайомців. У ній ви знайдете цілий спектр українських авторів та їхніх творів — від Підмогильного і Багряного до Хвильового та Йогансена, від вишуканого інтелектуального роману до динамічного пригодницького, від новаторської урбаністичної прози до психологічних текстів.

Кожен текст супроводжується ключами для прочитання від українських літературознавців. Вони розкажуть, на що варто звернути увагу, і допоможуть подивитися на твори українських класиків по-новому.



Ключ до розуміння тексту: *Світло і тіні* Михайла Яцкова

Один з улюблених образів Михайла Яцкова — тінь. Він зафіксований не тільки в назві його останнього роману («Танець тіней», 1916–1918 роки) — тіні тлумляться в його повістях і новелах; тіні життєвих виборів тяжіють над його долею; тінь уплетена в канву письма не тільки як метафора чи символ, а й структурно, адже його проза тяжіє до нюансів і півтонів, вона стилістично неоднорідна, фрагментарна й енігматична. Тінь — це шпарина між світами, лакуна між категоріями, те, що на межі, що — між: життям і смертю, світлом і темрявою, буквальною й метафорою. Тінь — це непевне, нестале, неокреслене, ілюзорне. Тінь — це світ, приступний лише органам чуттів, а отже, засадничо оманливий, якщо скористатися платонівською алегорією печери.

Крім іншого, образ тіні дуже точно характеризує динаміку світоглядних зрушень межі століть і постання нової епохи. Великий антипозитивістський злам зумовлений появою мислителів, що окреслили профіль XX століття, — це Фрідріх Ніцше, Зигмунд Фройд і Карл Маркс. Ніцше поставив під сумнів релігійні й етичні підвалини європейської культури, Фройд і Маркс розхитали картезіанське уявлення про людину як про автономне, індивідуальне Я, показавши вплив несвідомих вимірів психіки, а також соціальних факторів. Домінування рацію, світоглядний оптимізм, віра в прогрес і сцієнтизм западають у тінь, відходять у минуле разом з XIX століттям. На яв виходить те, що досі було в тіні: безпосередній досвід та інтуїція, завдяки яким осягається реальність; не контрольовані свідомістю глибини людської психіки, що впливають на мову та поведінку; це, своєю чергою, породжує відчуття глибокого песимізму, несталості, непевності й катастрофізму, що згодом поглибиться в міжвоєнний період. Саме такими є філософсько-естетичні підвалини європейського модернізму — мистецтва, як зазначає Соломія Павличко, «засадничо неміметичного», адже «в модернізмі наративні і логічні моделі поезії змінилися сугестивними, амбівалентними образами й символами», а

«традиційні наративні структури й причинно-наслідкові моделі оповіді в прозі відступили перед зображенням хаотичної й проблематичної природи суб'єктивного досвіду».

Напруга між позитивізмом і модернізмом не оминула й тогочасну українську літературу. Саме реакція критиків на появу творів, написаних у новій стилістиці, увиразнила вододіл між народництвом, що обстоювало утилітарну роль літератури й спиралося на усталені стильові й наративні моделі, і модернізмом, що виходив із концепції чистого мистецтва й був представлений множиною стилів: символізмом, неоромантизмом, імпресіонізмом, декадансом. Іще однією точкою напруги між народництвом і модернізмом була концепція адресата: головним читачем літератури народництво мислило селянина, натомість модерні тексти орієнтувалися на інтелігенцію. Аналізуючи програмовий в окресленні нових тенденцій в літературі документ — доповідь Лесі Українки «Малорусские писатели на Буковине», виголошену 1899 року в Київському науковому товаристві, — Соломія Павличко звертає увагу на дуже важливі речі. Леся Українка не тільки вживає слово «нація» на противагу до «народу», а й відмовляється ототожнювати «народ» із «селянством», вважаючи, що «народові (який вона розуміла в сенсі нації) народництво не потрібне».

Перебіг літературного процесу межі століть не позбавлений парадоксів. Головним ідеологом народницької літературно-критичної думки наприкінці ХІХ століття був Іван Франко — він нещадно критикував поетичне угруповання «Молода муза», до якого належав і Михайло Яцків. Проте своєю невтомною перекладацькою працею він спричинився до розширення горизонтів української літератури, а його збірка «Зів'яле листя» (1896) засвідчила появу модерністських тенденцій у тогочасній поезії, на що звернув увагу Василь Щурат у статті «Літературні портрети. Д-р Іван Франко» (опублікованій у журналі «Зоря» того ж 1896 року). Своє обурення тим, що його назвали декадентом, Франко висловив поетично — «Я декадент? Се новина для мене!». Не менш палким противником нової естетики був Сергій Єфремов, що у статті «В поисках новой красоты» (надрукованій у журналі «Киевская старина» 1902 року) назвав заклик Миколи Вороного до укладання альманаху на нових естетичних засадах

маніфестом українського модернізму. Альманах «З-над хмар і долин», що вийшов 1903 року, Соломія Павличко називає еклектичним, а новонароджений напрям — кволим: глибинна суперечність полягала в тому, що Вороний «не хотів ламати реалістично-моралістичну традицію, а прагнув поряд з нею і навіть на її фундаменті створити щось нове, не маючи достатньо чіткого уявлення про те, яким мало бути це нове». Не менш критично дослідниця відгукується і про поезію «Молодої музи» — попри те, що представники угруповання оновили тематичний спектр тогочасної лірики, вироблення нової мови не відбулося, і поезія залишилась риторичною і декларативною: «молодомузівці» застосовували «старі слова, стару метрику, старі, часто фольклорні кліше. Нерідко писалося про нещасливу любов мовою й метром “Лиса Микити”. Не допомогла навіть екзотика Карманського, коли на зміну тополь і смерек у його віршах з’явилися пальми, мірти й асфоделі». Оці нюанси, які полягали в розходженні естетичних позицій і літературної практики, намірів і текстів, варто враховувати при спробі зрозуміти Михайла Яцкова.

Свого часу Агнешка Матусяк, характеризуючи прозу Яцкова, назвала її химерною, уживши це слово як термін, а не як метафору — в мистецтві кінця ХІХ — початку ХХ століть «химера створює ілюзію сполучення, або ж погодження протилежностей».

Саме химерну колажність Яцкового письма, що поєднує елементи модерності і традиції, польська дослідниця вважає ключем до прочитання його текстів: з одного боку, прагнення до нових горизонтів письма, з другого — неподолана залежність від усталених стильових норм.

Микола Ільницький зазначає, що Яцків «завжди перебував на стильовому перехресті між реалізмом і модернізмом, і ці два стилі постійно взаємодіють між собою». Ця двоїстість відчутна й тоді, коли ми говоримо про життєві вибори Михайла Яцкова — тоді вона окреслюється як напруга між естетичним та політичним і прозирає в долі письменника як повторюваний сюжет.

Народився Михайло Яцків 5 жовтня 1873 року в селі Лесівка неподалік нинішнього Івано-Франківська. Попри широку ерудицію й пильну самоосвіту в дорослому віці, його студії залишилися незавершеними: за участь у таємних гуртках його було виключено

спочатку зі Станіславської (1890), а потім і з Бережанської гімназії (1896). Причиною для звільнення стало, як свідчить письменник в автобіографії, «проголошення теорій і засад, існуючому порядку суспільному ворожих, які свідчать про релігійне і моральне зіпсуття учня». Річ у тім, що в Станіславі гімназисти підтримували зв'язки з І. Франком і М. Павликом, що постачали їм заборонену на той час літературу — книжки Маркса, Енгельса і Дарвіна. У Бережанській гімназії, куди 1891 року прийняли Михайла Яцкова, так само виник таємний гурток, і за звинуваченнями в належності до нього Яцкова було звільнено на останньому курсі. Та ще драматичніше політика позначиться на долі Яцкова 1920 року, коли він очолить газету «Рідний край», у якій закликатиме до співпраці з окупаційним режимом Юзефа Пілсудського. Як зазначає М. Ільницький, «реальність дуже швидко показала ціну цих гасел, коли по всій Галичині катастрофічно скорочувалося число українських шкіл, з'явилися жалюгідні квоти для студентів-українців у високих школах, пройшла кривава пацифікація по українських селах, катівня Береза Картузька наповнилася українськими політичними в'язнями». Проте Богдан Горинь висловлює думку, що газета по факту була радше антирадянською: її було створено з ініціативи еміграційного петлюрівського уряду, про що свідчать уміщені в газеті матеріали і загальна спрямованість на консолідацію «сили усіх народів Польської держави для боротьби із “червоною язвою”», а про окремі пункти договору між Петлюрою і Пілсудським, згідно з яким Галичину було визнано польською територією, Яцків не був достатньо поінформований. Яцкова звинуватили в зраді політичних інтересів українського народу, а українська інтелігенція вдалась до жорсткого бойкоту. «Рідний край» припинив існувати 1923 року, а роком раніше за звинуваченням у співпраці з польською владою Сидора Твердохліба, колегу Яцкова по «Молодій музі» і засновника Хліборобського союзу, друкованим органом якого була газета, застрелили представники Української військової організації. Суспільна ізоляція виявилась для письменника та його родини дуже болісною: 1922 року помирає його вісімнадцятирічна донька, а 1935 року — його перша дружина Гелена Пакліковська (її Яцків називав Галею). Вимушене мовчання

драматично позначиться і на його творчості — найбільш плідний період і найталановитіші речі залишаться на той час у минулому.

Парадоксальність ситуації полягала в тому, що Михайло Яцків часів «Молодої музи» тримається осторонь політичних перипетій. Власне, і «Молода муза» (яка виникла у Львові 1906 року і проіснувала до 1909-го) проголошує своїм орієнтиром поезію на засадах чистого мистецтва, не обтяженого політичною ідеологією чи риторикою боротьби. Як зазначає М. Ільницький, «Молода муза» була ланкою, яка пов'язувала ранній український модернізм з європейськими модерністськими літературно-мистецькими угрупованнями: «Молодою Бельгією», «Молодою Австрією», «Молодою Польщею», — що проголосили своїм гаслом служіння красі, яке стало гаслом і «Молодої музи». У центрі цього мистецького осередку були молоді люди: письменники Петро Карманський, Василь Пачовський, Михайло Яцків, Остап-Луцький, Володимир Бірчак, Сидір Твердохліб, Степан Чарнецький, літературний критик і поет Михайло Рудницький та фейлетоніст Осип Шпитько, а також композитор Станіслав Людкевич і скрипаль Іван-Косинин, скульптори Михайло Гаврилко та Михайло Парацук, художники Модест Сосенко та Михайло Бойчук. Це був час стрімкої зміни мистецького побуту — хаотична богемність кав'ярень і стихійний обмін ідеями замість усамітненої робітні. «Молода муза» в буквальному сенсі народилась у кав'ярні — серед улюблених місць зустрічі львівської богеми були заклади «Монополь» і «Центральна». Схоже, літературний побут так чи так впливає і на стилістику тексту — фрагментарність, настроєвість, імпресіоністична нюансованість символізму приходять на зміну концептуальності реалізму, а різні види мистецтв тяжіють до більшої проникності меж.

Живопис, скульптура, література, музика, архітектура прагнуть витворити нову символічну мову, що виростає з ідеї синтезу мистецтв, — так народжується потужне і впливове мистецтво сецесії, у контексті якого постає «Молода муза».

Мистецьке коло обростає міфами, наприклад, про Михайла Яцкова як про творця напою «Чорна Індія», рецепт якого він тримав у секреті, але радо пригощав усіх охочих.

Саме «молодомузівський» період (а якщо брати ширше — до початку Першої світової) виявиться для Яцкова найбільш плідним.

Дебютує письменник 1899 року на шпальтах «Літературно-наукового вістника», а наступного року вміщені в часописі оповідання видає окремою книжечкою під назвою «В царстві сатани. Іронічно-сентиментальні картини». 1902 року виходить друком роман «Огні горять», а 1905 року — збірка новел «Душі кланяються». На час появи «Молоді музи» він — один з найцікавіших молодих письменників того часу. 1907 року з'являється його збірка «Казка про перстень», наступного — збірка «Плазом меча», 1909-го — «Чорні крила», 1912 року — збірка «Adagio consolante», а 1913-го — повість «Блискавиці».

У 1914 році починається Перша світова, і Михайла Яцкова мобілізують. Він потрапляє в російський полон, але йому вдається звідти втекти. До кінця війни письменник перебуває у Львові.

Збірка «Далекі шляхи» і повість «Горлиця» є одним з найцікавіших свідчень в українській літературі про Першу світову, разом із творчістю Осипа Турянського й Наталі Кобринської.

Згодом Михайло Яцків повертається до роботи рахівником у страхово-кредитному товаристві «Дністер», де працював і до війни, — важка і низькооплачувана робота стане, проте, джерелом літературного матеріалу для його роману «Танець тіней», що виходитиме частинами з 1916 по 1918 рік. Матеріалом для творчості стане також нетривале перебування письменника в монастирі й досвід роботи актором у театральній трупі під проводом Степана Курбаса-Яновича (батька Леся Курбаса). Серед вистав, у яких грав Михайло, є й «Украдене щастя» Івана Франка; Яцків згадує, що любив роль Івана Задорожного, а одного разу виставу відвідав навіть автор п'єси. Богдан Горинь засвідчує акторський хист Яцкова у своїх спогадах. За його словами, старенький письменник «мав велику притягальну артистичну силу, і кожна зустріч з ним була рівноцінна відвіданню театру одного актора». Серед зворушливих деталей, збережених завдяки записам Богдана Гориня, — довгий теплий халат, у якому любив працювати Яцків, і кравецькі ножиці, якими вирізав із преси цікаві для себе статті, складаючи їх у розбухлі від паперів папки зі шворочками. А ще спогади про «Молоду музу», Івана Франка — словом, про літературно-мистецьке життя зламу століть, що здавалось, мабуть, відсвітом «золотого віку» в глухі часи тяжіння соцреалізму. Михайло Яцків помер 1 травня 1961 року, але його епоха відійшла значно раніше...

Серед наскрізних сюжетів, що пронизують прозу Михайла Яцкова, один особливо виразний — про співіснування (чи конфлікт) мистецького і життєвого (людського, особистого). Чи може хтось відбутися як митець, не подолавши в собі людину? І чи можливе таке хірургічне відсікання життєвого досвіду задля заглиблення в дистильовано чисту, не обтяжену контекстами сферу чистої естетики?

У цьому вчувається сильний вплив Ніцшевої ідеї надлюдини з її доланням «надто людського», але також і «молодомузівський» протест проти нав'язаної народництвом службової ролі літератури. До таких речей належать дві програмові символістські новели Яцкова про мистецтво, що, на мою думку, структурно і сюжетно утворюють цикл. Це «Архитвір» (уперше надрукована в газеті «Неділя» 1911 року) і «Дівчина на чорнім коні» (уперше надрукована в збірці «Чорні крила» 1909 року).

У центрі сюжету новели «Архитвір» — любовно-мистецький трикутник між різьбярем Даріаном, його коханою Ілоною і незавершеним вівтарем, над яким б'ється майстер. Те, що йдеться саме про трикутник, стає зрозуміло наприкінці тексту, коли Даріян убиває Ілону й вивершує вівтар. Краса Ілони є для Даріяна феноменом радше естетичним, ніж еротичним, — її постать з розпущеними косами подібна до арфи, стан нагадує обриси іонійської вази з прозорого-халцедону. Однак те, що постає як мистецька цілісність у площині живого тіла, обертається для Даріяна джерелом творчих мук: його гнітить відсутність цілісності, завершеності, коли йдеться про його твориво. Даріян мучиться питанням, чим є для нього Ілона, — музою чи втіленням його творчої неспроможності. Ключем до розуміння питань, що мучать Даріяна, є казка, що її він розповідає Ілоні: про чоловіка, що мав чотири таланти. Щоразу, як боги намагались обдарувати чоловіка, задіяний саме в цей час талант не відповідав природі відленого богами щастя. Божественний задум щодо долі чоловіка не був синхронізований із його побутом, вписаним у природні ритми світу. Так само розсипається на складові Даріянів архитвір — різьблені фрагменти не формують цілісного твору, митець не має ключа до цієї цілісності, не має плану.

З одного боку, Яцків відкриває перед своїм читачем міфологічну площину цієї оповіді: згідно із численними космогонічними міфами, світ виверщується як цілісність тільки через жертвоприношення

(таким, наприклад, є міф про Пурушу, первісного велетня, із чийого розчленованого тіла постає світ). З другого боку, це суто модерністський сюжет про розсинхронізацію мистецького й особистого: віддавшись людському, Даріян утрачає спроможність як митець.

Ідеться про кризу ідентичності: Даріян сприймає себе передусім як митця, Ілона бачить у ньому тільки чоловіка: «вона ніколи не входила в глибини його творчості, все думала над чим иншим».

У цьому сенсі «Дівчина на чорнім коні» сприймається як варіація попереднього сюжету. Ніщо людське не стає на заваді Даріяну-митцеві — він «зжився з самотою», «не міг любити, ні ненавидіти», а проте «розпука точила його»: «забагато лишилося в мені серця і воно приковує до людських доріг». Аж раптом стається «таємне диво»: як сон чи видиво, являється митцеві дівчина на чорнім коні серед спустошеного вимерлого міста. Між ними відбувається дивний діалог, у якому міститься натяк на любов, провину і жаль. Гранична умовність ситуації поширюється як на простір, так і на час: роки пролітають, як миті, і при кінці розмови дівчина «промовила з гірким усміхом: — Ти вже, бачу, лисий...». Мертву-заснулу дівчину, що лежить у відкритій домовині, та її слова про жаль серця і заповідані Даріянові чари творчості можна було би вважати прозорою алегорією на поета і його музу, якби не фінал новели. І цей фінал представлений у нелінійному розгортанні сюжету: дівчина, що розплющує очі й промовляє «мій кінь»; Даріан, який «біг наперед» і за яким «сипалися іскри»; дивні видива, що розгортаються перед очима Даріана, — п'яний жовнір, старий інвалід-військовик, що зриває свої ордени, жіночий крик і «кретинська потвора з висадженими очима», що «обгризала кістки і заходилась здушеним реготом». Ці видива резонують із картинами війни, що розгортаються в повісті «Горлиця», — і Яцків в обох текстах використовує мотив передбачення. Як митець, Даріян тут так само невідільний — тільки тепер він залежить не від своєї пристрасті, не від людського в собі, а від видив-передбачень, яких не може позбутися, хоч би як бажав собі занурення у з'яви чистої краси. Даріян — чорний кінь Смерті, раб свого дару і своєї долі митця.

В «Архитворі» Даріян тріумфує як митець, позбувшись людського в собі; у «Дівчині на чорнім коні» він зазнає поразки як людина, бо не може опиратися силі, могутнішій за нього.

Напруга між творчим і особистим відчувається також у ранній новелі «Diva» (уперше надрукована в збірці «В царстві сатани» 1900 року). Проте йдеться тут не про чоловіка-митця, а про жінку-мисткиню, співачку Лявру. Оксана Мельник звертає увагу на античні алюзії в новелі: аполлонічну природу імені головної героїні (лавр як священне дерево Аполлона), алюзію на присуджене Афродіті золоте яблуко Паріса та грецький фаталізм, уплетений у сюжет наперед визначеної долі.

Контраст між мистецькою реалізованістю і цнотливим життям весталки — це досить поширений сюжет, проте показано його через напружений діалог між Ляврою і сатиром, що відбувається не на сцені, а в партері.

Оптика тут важлива, адже гірка рефлексія Ляври має місце не поза театром і не на сцені — вона розгортається не в природних для співачки локусах, а в серединному, медіальному просторі глядацької зали. Лявра не просто має можливість поглянути на свою долю збоку — вона є глядачкою вистави власного життя. Епізод із пані в чорному і хлопчиком з яблуком тільки на перший погляд здається примарним спогадом і грою уяви, адже щойно в півморозу партеру Лявра збагнула його значення і пов'язала з передбаченням своєї акторської долі. Такий підхід резонує з мистецькими постулатами естетизму, що звертає увагу на ідею життя як мистецтва. Особливість цієї новели Яцкова полягає в тому, що

митець тут — не так творець наративів, як власне наратив; те, ким він є, не менш важливо за те, що він робить. Міфологізація життєвої історії артиста стає складовою мистецького дискурсу — так само, як його творива.

Сюжет про митця і людину, а саме — народження митця з муки людини, повторюється і в новелі «Adagio consolante» (уперше надрукована 1911 року). Осердям притчі про універсальну мистецьку мову, що спирається на ритм як на фундаментальну абетку смислів, є історія про смерть дитини й народження митця. Троє братів поєднані дивним зв'язком таємниці й нелюдського болю. Тівар, що стає

мимовільним винуватцем загибелі найменшого брата, втрачає себе під тягарем провини — як і Даріян із «Дівчини на чорнім коні», він довіку змушений служити своєму дару. Це його неземну музику, в якій відлунюють сміх і крик дитини, чує на могилі загиблого Дана найстарший брат. А музика, у якій зливатимуться дитячі плач і сміх, повториться в новелі «Дитяча груди у скрипці». Проте ця історія не тільки про Тівара — є ще найстарший брат, що намагається виповісти невимовне.

Кількома дуже точними штрихами Яцків окреслює роздвоєність людини на того, хто перебуває в осерді трагедії, нетямлячись від болю, і того, хто з безсторонністю обсерватора фіксує найменші деталі й подробиці.

Людина відчуває агонію Дана й розпуку Тівара, але тільки митець має слова про це оповісти. Недарма в сцені, що передує загибелі Дана, найстарший брат сидить за книжкою, збоку спостерігаючи за забавами братів. Він заглиблений у себе, його прикро вражає здійснений хлопцями галас. І раптом він отримує тишу, якої прагне, — але страшним коштом смерті дитини. У першій частині новели є слова про тишу — про посталі з тиші скульптуру і музику; у третій частині найстарший брат чує музику, що народжується з безмовності смерті. «Дискобол» — скульптура давньогрецького скульптора Мирона, що її згадано в першій частині новели, — мовою пластики фіксує фатальність часу: юнак, зображений за мить до... (перемоги? поразки? смерті?). Так само й найстарший брат, вслухаючись у цю загрозливу тишу, що розростається в ньому самому, намагається зафіксувати мить «до» — коли все стане невідворотним.

Найстаршому братові з новели «Adagio consolante» вдалося знайти мову для невимовного, проте у своїх притчах-мініатюрах Яцків моделює такі ситуації, коли мова виявляється безсилою або повідомлення не надходить до адресата. Такий розрив між знанням і повідомленням, адресатом і адресантом лежить в основі драми «Кассандра» Лесі Українки, але також бачимо його в новелах Яцкова «Білі вівці» і «Портрет». Мотив сліпоти, що є центральним у ранній-новелі «Білі вівці», перегукується також з мотивом німоти, а радше неспроможності мови: «Чую лишень, як поміж слова проникають дрібненькі, але дуже важливі відтінки. Чую, як ціле враження того

образу не є таким в словах, як я колись відчув, і це болить мене, і долучається до давніх німих болів душі». Поразка конвенційної мови — те, що зближує новелу Яцкова і драму Лесі Українки. Жахне відчуття тотальної неприсутності, випадання з околу буття є повторюваним мотивом у прозі Яцкова — варто згадати дівчака з новели «Дитяча груди у скрипці» або малого Юрчика з «Білої квітки», що раптом почуваються невидимими серед загальних веселоців і вибухають безсилим плачем. У «Білих вівцях» це відчуття тотальної ізоляції посилюється подвійним відчуженням — і в площині зору, і в площині слуху. Сліпці, до чиєї долі оповідач почувається причетним, не здатні його бачити; але вони не здатні також його чути, оскільки мова зраджує його, і він не знаходить потрібних слів.

Яцків дивовижно точний також в окресленні тонких емоційних нюансів: не знайшовши слів для втілення невимовного, оповідач відчуває, як зіщулюються і дрібніють його почуття («то все пуста акторська екзальтація»).

Іншу ситуацію зображено в мініатюрі «Портрет» — нова мистецька мова постає в розповні й силі, але той, до кого вона спрямована, не в змозі її почути. Співак, закоханий у далеку царівну, гине, бо кохана на ім'я Зачарована Рожа не здатна почути його пісні — «боги не дали їй слуху, ні мови».

У цьому сюжеті зіштовхуються дві важливі проблеми: сучасна модерністська історія про спроможність кохання і не менш важливе для раннього українського модернізму питання ідентичності

(згадаймо, до прикладу, творчість Лесі Українки та Ольги Кобилянської). Сецесійна настанова на синтез мистецтв, що постає з естетики пошуку універсальної мови, де в чому повторює характерний для раннього романтизму мотив кохання як мудрості світу. Блакитна квітка, що є містичним утіленням коханої Генріха фон Офтердингена Матильди, і люба Трояндочка, що її знаходить Гіацинт під покривалом Ізиди, — це сюжети, що їх утілював Новалис у своїх філософсько-поетичних текстах. Квіткове ім'я царівни в Яцкова не видається випадковим збігом — численні його новели справляють враження глибоко прочитаного Новалиса (на таку думку наштовхують навіть сюжетні паралелі: оповідь про поета і царівну в романі «Генріх фон Офтердинген» і кохання співака і царівни в «Портреті»). Проте, на

відміну від ранніх романтиків, Яцків залишається глибоко песимістичним: кохання не рятує співака-херувима і царівну Зачаровану Рожу, нездатність коханої чути музику розбиває юнакові серце. Так само руйнується міф про універсальність мистецької мови, адже візуальність, пластичність зорового враження для співака не тотожні тотальності музики. Музика — те, що його визначає; він мислить себе передусім як митця, тому думка про те, що Зачарована Рожа не здатна пізнати його справжнього, призводить до трагедії. Кохання царівни постає як метафора відбитого світла: вона любить не цілісну людину в тотальності її буття, а тінь, ілюзію, образ, створені з власних непевних вражень і майстерності портретиста.

Тема митця й мистецтва є для Яцкова однією з провідних. У центрі його сюжетів, як бачимо, — психологія творчості, взаємодія мистецтва, творча спроможність і творче безсилля, кохання і творчість.

Проте подеколи письменник не задовольняється абстрактним розгортанням мистецької тематики — його новели відсилають до цілком конкретних, упізнаваних творів і митців, як, наприклад, у новелах «Афродіта з Кнідос», «Гермес Праксітеля» і «Дівчина з XVIII віка». У програмовій, прозорій аж до декларативності «Афродіті з-Кнідос» (датованій 1960 роком) Яцків звертається до найвідомішого скульптурного зображення Афродіти (бл. 350 року до н. е.) авторства давньогрецького митця Праксітеля. В основі сюжету — суд над афінською гетерою Фріне, що стала для Праксітеля не тільки коханою, а й моделлю. В уста архонта Яцків укладає гасла, подібні до оприлюднених на сторінках молодомузівського журналу «Світ»: «краса в своїм натхненні сама в собі є релігією й молитвою, як цього доказав нам найвиразніше митець Праксітель». От тільки в часі написання новели єдиним офіційно визнаним напрямом був соцреалізм, і складається враження, що Яцків — свідомо чи несвідомо — вплітає типові для тодішньої критичної думки риторичні пасажі в промову обвинувачення: «замерло сумління і національна честь, замерла публічна опінія і авторитет жерців Святої Округи, в мистецтві розпаношилося новаторство і космополітизм, різьбар Праксітель творить наші безсмертні богині зі смертної постаті розпусти». Новаторство і космополітизм у цьому сенсі звучали би іронічно, якби

не були в радянські часи підставою для звинувачень і вироків. Що цікаво, в цій новелі Яцків удається також до одного зі своїх улюблених прийомів — «оживання» мистецького твору. Фріне з Праксітелем легко виграють суд, бо в найвідповідальніший момент їхній захисник Гіперід здійснює з дівчини шати, і перед публікою постає втілена богиня Афродіта, що ладнається зійти до купелі. Всім відоме скульптурне зображення богині спрацьовує як іконічний знак, що мимоволі апелює до релігійного почуття і з ним асоціюється. Ця впізнаваність усуває Фріне з рівняння — як модель, гетеру і коханку Праксітеля, залишаючи для споглядання тільки образ богині.

Подібно працює і знаменита скульптура «Гермес із малюком Діонісом» (бл. 340 року до н. е.) у новелі Яцкова «Гермес Праксітеля» (уперше опублікована 1952 року). Проте тут з'являється подвійна оптика — молодий офіцер подібний до Праксітелевого Гермеса не тільки тому, що його «шия з головою творить одну лінію», а й тому, що не має рук (адже, як відомо, скульптура дійшла до нашого часу пошкодженою — Гермес не має однієї руки). На перший погляд, через протиставлення грубого панка і вродливого офіцера спрацьовує поляризація етичного й естетичного: панок закидає офіцерові відсутність патріотичних почуттів і бунт проти суспільної моралі, офіцер апелює до самодостатності мистецтва й гаряче засуджує війну. Офіцер вродливий, панок негарний. Проте, хоча офіцерові твердження лежать у площині естетики, головним аргументом у цій суперечці є його спотворене тіло, і саме цей додатковий аргумент докорінно змінює контекст дискусії і вписує її у сферу етики як визначальну в питаннях емпатії, взаємності й цінності досвіду Іншого. Не менш цікавою, однак, є в цій новелі проблематика митця та його моделі. Сцену в потязі передано крізь призму сприйняття трьох молодих жінок, що звертають увагу на вродливого офіцера.

Оця інверсія магістрального для Яцкова сюжету є дуже промовистою, адже тут моделлю є чоловік, а митцем — жінка: золотокоса красуня намагається зафіксувати профіль юнака у своєму альбомі для малювання. Сприйняття вродливого офіцера двома іншими жінками балансує на межі еротичного й естетичного:

він для них є як об'єктом спостереження, так і об'єктом бажання. Міфологічний підтекст новели не менш виразний, адже в трьох жінках

неважко впізнати трьох грацій, які, проте, перетворюються на трьох ериній наприкінці новели, коли вони в пориві гніву за молоденького офіцера б'ють панка парасольками. І якщо для чоловіків-митців у Яцкова характерна двоїстість, прагнення розмежувати в собі митця і людину, то жінка-мисткиня в цій коротенькій новелі постає в нерозривній цілісності: співчутлива до страждань іншого людина підсилює естетичну оптику митця.

Енігматична новела «Дівчина з XVIII віка» (уперше надрукована в збірці «Смерть бога» 1913 року) у чомусь нагадує мистецький каталог, стилістично апелюючи до відомого роману Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея» з його докладним списком мистецьких колекцій Доріана. У центрі сюжету про таємничу дівчину — музика і живопис. Живопис представлений полотнами в стилі Франсуа Буше і Жана Греза, а також неназваним полотном, де зображено дівчину з грізним виразом обличчя, що годує груддю вужа, і картину «Стоморговий дім Джеймса Вістлера», на якій — величезний будинок у розрізі з багатьма кімнатами, які являють собою розмаїття жанрових сцен. Згадка про Джеймса Вістлера тут радше заплутує (хоча серед спадщини художника багато фронтальних зображень будівель із балконами, вікнами і відчиненими дверми). Описане в Яцкова зображення відсилає до згаданого в новелі крутіїського роману «Кульгавий біс» Алена-Рене Лесажа, у якому біс Асмодей показує студенту Клеофасу приватне життя мешканців міста крізь дахи в будинках. Натомість дівчина з вужем апелює, як це доводить Агнєшка Матусяк, до картини сецесійного митця Франца фон Штука «Гріх» (1893). Проте згадка про рококо в контексті новели радше бентежить, адже характерне для сецесії поєднання витонченості, крихкості й загрози мало узгоджується з легковажністю, грайливістю, декоративністю і культом насолод, притаманним мистецтву рококо. Центральна сцена новели, у якій чарівне дівча, що ніби зійшло з картин стародавніх майстрів, згодовує псові вийняте з гнізда ластів'я, відкриває широкий простір для тлумачень. На думку Агнєшки Матусяк, жінка тут виступає «як одвічний носій прихованої правди в сутності буття, істота, що поєднує в собі батьківську любов Природи-матері, яка кормить усе, що лише існує (*natura naturans*), і захланну безоглядність Природи-злочинниці (*natura devorans*), яка має багато масок: Астарті, Іштар, Калі, Артеміді

або Сфінкса чи також безіменної сліпої волі)». Проте не менш важливою тут є напруга, що виникає між мистецтвом та його добою: Яцків не дарма згадує про власника маєтку, який поселився в містечку під час Французької революції.

Контраст між аристократичним, декоративним, грайливим мистецтвом рококо і кривавим мороком революційних подій резонує з химерною, витонченою, декоративною сецесією як мистецтвом зламу століть і початком Першої світової

(цей контраст є стилістичною основою повісті «Горлиця»). Невідповідність, що виникає між чарівною невинністю дівчини і жорстокістю її вчинків, прописується також у другій пісні, що її чує оповідач крізь відчинене вікно. Це пісня про двох молодих вродливих дівчат, що закінчується меланхолійним пасажем про минущість усякої краси і в'янення найбарвистішого цвіту. Дівчат двоє, як і ластів'ят: символіка повісті встановлює прозору відповідність між ними, адже краса однієї дівчини гине під впливом часу так само, як ластівка в псовій пащі. Друге ластів'я лишається неушкодженим — так само, як залишається жити у вічності краса другої дівчини на полотнах майстра, непідвладна в'яненню і тліну. Грізний вираз обличчя, що поєднує зображену на картині дівчину з вужем та її правнучку в сцені з ластів'ятами, натякає також на важливий для Яцкова зв'язок еротики і смерті. Жадання, з яким дивляться на дівчину чоловіки на вулиці, є для неї загрозою, проте вона для них є не меншим джерелом небезпеки з огляду на її фатальну вроду.

Кінець безкоштовного уривку. Щоби читати далі, придбайте, будь ласка, повну версію книги.



КУПИТИ