


<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.1>
УДК 82.091

Оксана Гальчук

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-3676-7356>
o.halchuk@kubg.edu.ua

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ТАНЦЮ САЛОМЕЇ І ТАНЦЮ СМЕРТІ В АВТОРСЬКИХ МОДЕЛЯХ ЛІТЕРАТУРИ ПОРУБІЖЖЯ

Предметом дослідження є топос танцю в літературі порубіжжя. У статті розглянуті витоки його прочитання крізь призму Еросу і Танатосу, проаналізовані твори з «танцювальною» образністю та з'ясована її роль у поетиці текстів. Ці завдання зумовлені метою окреслити авторські моделі, оприявлені в «танці Саломеї» і «танці смерті». Застосовано компаративний, міфологічно-архетипний, історико-культурний методи дослідження для розгляду специфіки інтерпретації танцю в естетичних координатах модернізму та контексті проблематики національних літератур. Інтерес до цих аспектів побутування архетипних топосів і потреба означити авторські репрезентації як варіанти національної визначають актуальність студії.

У результаті дослідження виявлено, що ремінісценції танцю Саломеї і танцю смерті зумовлені сприйняттям порубіжжя «чумною добою»; естетичним осмисленням танцю як персоналізації феномену смерті; зацікавленням тілесністю як соціокультурним концептом і її чуттєвим пізнанням; відродженням мистецтва танцю; інтересом до теми Сходу; популярністю еротичних мотивів і персонажа «жінка-дитина»; актуальністю архетипних «кодів» для тріади «життя — смерть — творчість». Як витоки модерністської інтерпретації танцю на перетині Танатосу і Еросу проаналізовано поезію Ш. Бодлера. Для його танцювальної образності характерні її іронічне осмислення крізь призму екзистенційних категорій і тлумачення в контексті есхатологічної й естетикологічної проблематики.

Розвиток бодлерівської традиції оприявлено в зразках «нової драми»: у Лесі Українки ремінісценціями танцю Саломеї є танець як втілення тілесної свободи («Лісова пісня») і танець як знак упокорення та вибір «смерті» духу («Оргія»). У «Ляльковому домі» Г. Ібсена тарантела — це і образ святкової атмосфери, і знак сфальшованих ціннісних орієнтирів персонажів. Танець віщує катастрофу «лялькового» дому Нори і водночас відкриває перспективи для пошуку власної самості.

Danse macabre у М. Коцюбинського (танець Івана із Чугайстром у «Тінях забутих предків») і Т. Манна (танець у химерному сні Ашенбаха в «Смерті у Венеції») пов'язаний з інфернальним; символізує усвідомлення героями нової «реальності» і перехід на інший рівень світосприйняття; концентрує танатологічне й еротичне та визначає складні взаємини духу і тіла як проблематику творів. Проте в М. Коцюбинського це танець-двобій, щоб захистити кохану, а в Т. Манна — символ загибелі душі Ашенбаха й визнання ним «чужого бога». Для обох персонажів танець є попередженням про близьку фізичну смерть. Але для Ашенбаха це й останній акт умирання як митця, натомість для Івана — возз'єднання з коханою для набуття власної цілісності.

Ключові слова: топос танцю; Ерос; Танатос; ремінісценція; модернізм; інтерпретація; ідентичність; символ.

Текстуалізація реальності стає одним зі шляхів, який обирають письменники кінця XIX — початку XX ст. в пошуках відповідей на виклики часу. Із-поміж активно реципіюваних образів і мотивів, що постали результатом творчого оновлення традиції, виокремлюється топос танцю. Як мова тіла і душі, він давно ввійшов до скарбниці тих художніх універсалій, завдяки яким митець реалізує свої візії в змістових полях «реальне — ірреальне», «тілесне — духовне», «конкретне — умовне». У різноманітних варіантах інтерпретації топосу танцю, які запропонували представники європейських літератур межі століть, виражені і чинники актуалізації прецедентних образів, і тенденції їхнього побутування в нових

історико-культурних умовах. Тож не дивно, що **науковий дискурс** образу танцю в літературі порубіжжя, зокрема у творах російських (Герасимова, 2018) та українських модерністів, також має свою традицію: це студії, присвячені творчості М. Коцюбинського (Бестюк, 2008), В. Стефаніка (Зубрицька, 1996), представників «Молодої Музи» (Матусяк, 2008) і М. Яцкова зосібно (Мельник, 2008) та ін. Дослідники доходять спільного висновку про перетворення цього топосу на одну з «лексем» авторського мовного коду. Погоджуємося із цією думкою, адже інтерпретаційний потенціал танцю уможливорює «ословлення» практично всіх смислових кодів культури fin de siècle: кризове світовідчуття, ірраціоналізм, песимізм,

підкреслений естетизм, інтерес до тілесності, прагнення до автономності мистецтва тощо. Відтак компаративне вивчення експліцитних та імпліцитних стратегій його засвоєння є **актуальним**.

Про кореляцію образу танцю з основоположними для естетики модернізму ідеями Ф. Ніцше, А. Бергсона, А. Шопенгауера вела мову А. Матусяк у дослідженні «Сецесійний дискурс письменників “Молодої Музи”». Аналізуючи творчість молодомузівців, науковиця виокремила й основні художні типи танцю: «основа структури літературного твору <...>; утілення ніцшеанської ідеї “вічного повернення” <...>; форма самореалізації *Übermenscha* і діонісійської людини Ф. Ніцше <...>; екземпліфікація гротесковості людського буття <...>; невербальний знак міжлюдських взаємин <...>; сугестивний символ екзистенційної постави і кондиції українського народу; різновид естетичного еквіваленту емоцій і почуттів ліричного героя» (2008, с. 41). Натомість **мета** нашої студії — зосередитись на тих авторських інтерпретаціях художніх моделей, які, вважаємо, щонайбільше пов'язані з концептами Еросу як потягу до життя і Танатосу як прагнення смерті, що зумовлюють символічну роль топосу танцю в текстах письменників-модерністів. Такі моделі умовно визначаємо як «танець Саломеї» і «танець смерті».

Задля досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**: визначити чинники актуалізації топосу танцю в літературі порубіжжя; розглянути витоки модерністської традиції прочитання його в координатах Еросу і Танатосу; проаналізувати твори з авторськими репрезентаціями «танцю Саломеї» та/чи «танцю смерті» (*danse makabre*) і з'ясувати їхню роль у поетиці текстів.

Новизну запропонованої студії визначають її **об'єкт** — твори українських і зарубіжних модерністів (Ш. Бодлера, Лесі Українки, Г. Ібсена, М. Коцюбинського, Т. Манна), уперше проаналізовані в спільному дискурсивному просторі, **предмет** — специфіка оприявлення танцю як різних варіантів комбінації Еросу і Танатосу та застосовані **методи дослідження**: історико-літературний, компаративний, міфологічно-архетипний, історико-культурний.

Чинники актуалізації топосу танцю в культурі порубіжжя

Тлумачення символічного значення танцю крізь призму Еросу і Танатосу зумовлене низкою чинників, породжених кризою рубежу століть. Насамперед *сприйняттям сучасності як «чумної доби»* чи, за М. Бердяєвим, «нового середньовіччя» (Бердяєв, 2004). Звідси уможливорюється паралель «порубіжжя — час духовної пандемії» та актуалізуються мотиви і сюжети, генетично пов'язані з художнім осмисленням пандемії. Позаяк, як зазначають дослідники, «в епоху “чорного моря” з'являються алегоричні сюжети “Танець смерті”, “Тріумф смерті”, “Троє живих і троє мертвих”, які згодом перетворилися в окремі синтетичний

жанр» (Задорожна, 2020, с. 96), то в кінці XIX — на початку XX ст. вони переживають «друге» народження. Тож у «новому середньовіччі» *danse macabre* перетворюється на універсальний мотив суєти земної, марноти матеріальних прагнень і нагадування про невідворотність смерті. Проте варто зазначити, що макабричний танець у науці новітнього часу тлумачився по-різному: для Й. Хейзинги він утілює кризове світовідчуття людини середніх віків, страх перед життям і красою, яка в її уяві пов'язана з болем і стражданнями (Хейзинга, 1988). Натомість Ф. Ар'єс уважає, що мистецтво *macabre* не було «вираженням особливо сильного переживання смерті в епоху великих пандемій і великої економічної кризи. Воно не було також лише засобом для проповідників, щоб вселяти страх перед пекельними муками і закликати до презирства всього світського і глибокої віри. Образи смерті і розкладу не виражають ні страху смерті, ні страху перед потойбічним, навіть якщо вони застосовувались для досягнення цього ефекту. <...> у цих образах знак пристрасної любові до світу тутешнього, земного, і болісного усвідомлення загибелі, на яку приречена кожна людина» (1992, с. 134).

Ще одним чинником актуалізації топосу танцю стало інтенсивне *естетичне осмислення в культурі порубіжжя феномену смерті, однією з персоналізацій якої стає танець*. Якщо в попередній традиції смерть і кохання як втілення життя утворювали антонімічну пару, то з кризою релігійної свідомості та як наслідок — із втратою метафізичного сенсу буття на рубежі XX ст. смерть (Танатос) і кохання (Ерос) химерно поєднуються, утворюючи потужний амбівалентний образ.

Необхідно врахувати і те, що усвідомлення кризи духовності й пошук моральних імперативів супроводжувалися підвищеним інтересом до *тілесності* як до соціокультурного концепту, а також до її фізичного, чуттєвого сприйняття і пізнання. Танець, *відродження мистецтва* якого теж припадає на цей час, стає одним із унаочень тілесності.

Не менш вагомим чинником звернення до топосу танцю став і підвищений *інтерес до Сходу*. У комплексі з *еротичними мотивами* й популярним типом персонажа *жінка-дитина* («*Kindfrau*», «*femme-enfant*») як персоналізацією первісної природної жіночності вони визначили численні ремінісценції «танцю Саломеї».

І врешті, уся культура порубіжжя й література зокрема з її небайдужістю до *архетипно-фольклорних «кодів»* не могла оминати топос танцю, рецепція і трансформація якого давала можливість розгорнути фундаментальні теми доби — естетизацію смерті (Танатосу) і естетизацію життя (Еросу), які перетинаються у сфері творчості, мистецтва, а отже, у сфері ірраціонального, містичного, пророчого і порочного водночас. Тож танець сприймається і *символом творчої свободи*, антитезою контролю, умовності та посередності. Власне тому, що для митців доби рубежу століть

було «чужим» і «ворожим». І першим серед таких митців — Ш. Бодлер, у творчості якого формується традиція інтерпретувати танець архетипом на перетині Танатосу і Еросу.

Поезія Ш. Бодлера як витоки модерністського «прочитання» топосу танцю

У бодлерівських «Квітах зла» (1857) алегоричне тлумачення танцю як позбавленого гармонійного первню «тілесного», «гріха», «хаосу» домінує над буквальним. Навіть за умови, що в одних випадках танець є центральною темою («Танець змії», «Танець смерті»), в інших — мотивом («Старі жінки», «Лола з Валенсії») чи метафорою («Сім старих», «*Sed non satiata*»), спільним є, поперше, його «прочитання» в координатах взаємодії Танатосу й Еросу; по-друге, іронічне осмислення крізь призму екзистенційних категорій; по-третє, оприявлення в контексті есхатологічної та естетикологічної проблематики. Так, у вірші «Старі жінки» танець є фрагментом авторської мозаїки «людина і світ». У «виконанні» німецьких старчих, колишніх повій (підказка в інтертекстуальному покликанні на відомих гетер античності Епоніну і Лаїсу: «*Були краснішими колись оці страхіття / Від чистих Епонін і від Лаїс палких. / Тепер вони старі, потворні, лихом биті, / Лиш душу зберегли*» (1988, с. 167)) він сприймається частиною міського простору як пекельного балагану чи звіринця: «*Повзуть чи дріботять, маріонетки кволі, / Або ж нагадують поранених звірят, / Або ж в танок ідуть проти своєї волі, / Мов бубонцями біс бреньчить на власний лад*» (1988, с. 167). Зорові й слухові образи театральновидовищного семантичного поля (як-от *маріонетки, звірі, бубонці*) разом із традиційним для лірики Ш. Бодлера похмурим урбаністичним пейзажем, символами потворної старості, порівнянням «*мов бубонцями біс бреньчить*» утворюють специфічний контекст цього танцю з примусу і «без Еросу», тобто без пафосу життя, а отже, це танець смерті.

Певною паралеллю до «Старих жінок» є вірш «Сім старих» (характерно, що обидва твори об'єднані адресатом — присвячені В. Гюго). Душевно рівновагу ліричного героя порушила зустріч із сімома старими жebraками, які уявляються «пекельним кортежем»: «*щось вічне у собі потвори ті несли*» (1988, с. 166). Стан збуреної душі Ш. Бодлер оприявлює в топосі танцю, ускладнюючи його кількома традиційними асоціативними рядами: життя — це бурхливе море, ліричний герой — судно, яке потрапило в кораблетрощу («*Моя душа без щогл, як баржа, танцювала / Серед страхітливих хвиль, на безмірах морських*» (1988, с. 166)). Так танець душі стає танцем на порозі смертельної небезпеки, де марними є спроби раціонально осмислити буттєву ситуацію: «*Даремно розум мій хапався до штурвала — / Руїнний ураган ані на мить не стих*» (1988, с. 166). На відміну від «Старих жінок», у цьому вірші поет пропонує масштабніше узагальнення:

danse makabre як авторська метафора трагічного існування індивіда.

В іншому творі — «Лола з Валенсії» — в образі танцівниці Лоли увиразнюється думка про занепад сучасної культури, який намагаються замаскувати під розквіт. Публіку цікавить лише відверто-тілесний «зміст» виступу танцівниці: «*Серед таких красот, і цнот, і нагород / Я знаю, друзі: дух не спиниться ніколи. / Та як божественно у танцівниці Лоли / Рожевий зблискує і аспідний клейнод!*» (1988, с. 248). Саме «натовп» як споживач видовища і антагоніст «митця» постає об'єктом іронії Ш. Бодлера.

Акцент на виродженні еротичного в порнографічне, мотив зваби, яка несе смерть, а на символічному рівні — злиття Еросу і Танатосу, характерні для творів «*Sed non satiata*» і «Танець змії». У «*Sed non satiata*», зображуючи тілесні принади прекрасної жінки, Ш. Бодлер водночас підкреслює її двоїстість: «*Ти — сфінкс, що одягнув архангельську блакить; / Як поліровані агати, очі юні / Поблискують, але життя в них не бринить*» (1988, с. 68). Вважаємо, що тут завдяки східній образності («*синява пустель*», «*сфінкс*», «*хвиляста течія / Твоїх тонких одінь*»), топосові змії як біблійному символу спокуси («*і йдеш ти кохливо — / Так витанцює на паличці змія, / Що фокусник її показує, мов диво*» (1988, с. 68)) і вказівці на вік танцівниці («*очі юні*») маємо алюзію на танець Саломеї. Ширше ця алюзія розгортається в «Танці змії» з візуалізацією малюнку танцю, образною паралеллю «жінка — змія» і характерною художньою деталлю, яка вказує на «ніжний» вік: «*...дитинна голова / Хитається твоя — пізнати / Недбалість божества*» (1988, с. 69).

Своєрідною кульмінацією в бодлерівському поетичному дискурсі танцю як поєднання Еросу і Танатосу є вірш «Танець смерті». Традиційне зображення смерті у вигляді кістяка естетизується: «*стан її кощавий*», «*глибинь її очей — пустельна тьма віддавна*», «*череп <...> на шії кістяній похитується плавно*», «*ребра випнуті*» (1988, с. 179). І цей прекрасний кістяк — виклик автора, який стверджує, що «*безіменну я красу кістякову знаю, / Мені, видющому, смакуєш добре ти!*» (1988, с. 179). Проте обраність поета (адже побачити красу смерті дається не кожному: «*Принадні жахи лиш міцних п'янять!*» (1988, с. 180)) зіштовхується з усвідомленням істини, що уникнути обіймів у танці зі смертю не зможе ніхто: «*Ви, денді ваплені, змарнілі Антіної, / Плішивий сибарит і сивий ловелас! / Необоримий ритм заглади всеземної / У свій танечний круг затягує і вас!*» (1988, с. 181). Таким чином, танець прекрасної у своїй потворності смерті, у якому кружляє «*сміхотне людство*» від «*Сени зимної до Гангу*», і є, за Ш. Бодлером, законом світового руху. Багатозначність художніх інтерпретацій, яку запропонував французький поет, буде підхоплена й отримає подальший розвиток у різних за жанрами творах літератури раннього модернізму.

Авторські варіанти «танцю Саломеї» в драмах Лесі Українки і Г. Ібсена

Зі зростанням інтересу до теми Сходу в кінці XIX ст. активізується й один із найвідоміших біблійних сюжетів із топосом танцю як структурним елементом — сюжет про Саломею. На читацький запит щодо східної тематики накладались мотиви злочину і покарання, зацікавленість новими нюансами в інтерпретації традиційних жіночих образів крізь призму феміністичної проблематики, популярність еротично-тілесних мотивів. Усе це можна було віднайти в історії Саломеї: відомо, що з-поміж імен Старого Заповіту Саломея належить до жіночого біблійного символізму, конотованого поняттям гріх, зрада, асоціюючись з образом фатальної жінки. Інтерес до цього персонажа посилювався і завдяки популярності двох полярних типів жіночого персонажа, активно відтворюваних у мистецтві модернізму, — жінки-вамп і жінки-дитини (*femme-enfant*). Юний вік біблійної Саломеї, її кровожерливість і «спадкова», як у доньки Іродіади, підступність (в Е. Ренана: «Така ж розпусна і самолюбива, як і вона» (2004, с. 63)) підживлювали ґрунт авторської міфотворчості представників різних літератур. Зокрема у творах С. Малларме, О. Вайльда, О. Блока, А. Ахматової, в українській поезії — О. Ольжича, П. Филиповича, М. Зерова, М. Рильського, Юрія Клена та ін. образ Саломеї і її танцю, у нагороду за який цар Ірод дарує на її прохання голову Івана Хрестителя, набував нових конотацій, нерідко стаючи темою для дискусій. На окрему увагу заслуговують і ремінісценції цього сюжету, особливо в несподіваних на перший погляд контекстах.

Так, у драматургії Лесі Українки ремінісценціями танцю Саломеї є дві художні моделі — танець як утілення свободи («Лісова пісня», 1911) і танець як знак упокорення («Оргія», 1913). У Пролозі «Лісової пісні» танець Русалки і Того, що греблі рве, уособлює нестримну силу природи й коротку, але шалену пристрасть вільних істот. На заборону Водяника «*танки заводити з чужинцем*» Русалка відповідає: «*Я вільна, як вода!*» (1982, с. 88). Щоправда, тут мова лише про свободу тілесну. «Витіснення» духовного складника призводить до наповнення Еросу танатологічним як деконструктивним. Це оприявлюється в образі мертвого рибалки на дні озера та наміром Русалки утопити суперницю-мельниківну. До того ж їхній танець символізує і нетривалість почуттів: Русалка обіцяє Тому, що греблі рве, бути ласкавою, покірною і вірною «*на цілу довгу мить*» (1982, с. 88). Як і в танці Мавки і Перелесника, завдяки цьому топосові употужнюється антитеза до взаємин «Мавка — Лукаш», які зсотують і тілесне, і духовне.

Натомість у драмі «Оргія» танець символізує, з одного боку, відмову від свободи, з другого — міщанське розуміння мистецтва як об'єкта купівлі-продажу. Це зумовлює важливу роль героїні-танцівниці Неріси і сцени танцю в розкритті

авторської позиції щодо центральної проблеми твору — національної та громадянської ідентичності митця в драматичних умовах окупації батьківщини.

Характерно, що і в питанні, так би мовити, ідентифікації особи персонажа Леся Українка також обіграє мотив танцю. Так, саме танець як заняття є визначальною «призмою» сприйняття Неріси її оточенням. Для Герміни, матері її чоловіка Антея, вона насамперед «*донька рабині-танцівниці*». Для самого Антея — «*вітронога*», «*Терпсіхора*», «*менада*» (цікаво, що, звертаючись до сестри Евфрозіни, він застосовує парафрастичні визначення героїчно-жертвовного семантичного поля — Ніке та Антігона). Для римлян танцівниця — «*маленька мавпочка з Танагри*». У міркуваннях самої Неріси про танець окреслюється і творча ідентичність — чітко означається протилежна Антеєвому розумінню мистецтва позиція. По-перше, на відміну від співця, для якого виступи рабинь під час оргії — це ганебне «*позорище*» (1982, с. 384), Неріса бачила в танці лише естетичний бік: «*я тоді не розуміла / ні слів масних, ні поглядів брудних, / але красу я тямилу й малою, / і серденько тремтіло від хвали...*» (1982, с. 385). Тут образ Неріси типологічно близький до образу Саломеї в інтерпретації С. Малларме. Відомо, що О. Вайльд у своїй «Саломеї» також надихався поемою французького символіста, у якого Іродіада зливається із Саломеєю і стає символом «чистого мистецтва». По-друге, в «Оргії» вчорашня рабиня протиставляє танець як втілення тілесного духовному, себто мистецтву слова, яким володіє і якого навчає Антей. Неріса просить чоловіка відпустити її в театр, бо «*певне, більше зароблю за танці, ніж ти за спів та за науку хистку*» (1982, с. 385). Таким чином, танець перетворюється для неї на мову самовизначення та втілення «*хліба і слави*». А відтак виступ дружини елліна Антея на бенкеті римлян — це варіант «танцю Саломеї», нагородою за який має стати матеріальне благополуччя з рук завойовників, відмова від свободи, зокрема й у творчості, а отже, символізує «смерть» духу. Тут знову напрошується паралель із Саломеєю С. Малларме з «Пісні Іоанна Хрестителя», де автор тлумачить біблійний сюжет алегоричним кодом взаємин митця (Іоанн) і музи (Саломея): Іоанн-поет почувається по-справжньому вільним тільки тоді, коли позбувається тягаря тілесного. Тож танець у С. Малларме як джерело гріха (зла) перетворюється на антитезу духовному. У Лесі Українки Неріса, яка віддає перевагу знедуховленому тілесному, що демонструє її виступ перед завойовниками, перестає бути музою для Антея і перетворюється на «музу», за словами римлян, яка «*з голоду не згине*» (1982, с. 426). А в очах співця — роковою на смерть.

Символічного «подарунка» чи, краще, «дива» чекала й інша виконавиця запального танцю — головна героїня драми Г. Ібсена «Ляльковий дім» (1879). Щоправда, від «танцю Саломеї» в тарантелі

Нори, можливо, залишилась тільки пристрасть, якою вона ще сподівається пробудити в Торвальдові жагу справжнього в її розумінні вчинку — кинути виклик «чоловічим законам» суспільства. До того ж у соціально-психологічній п'єсі Г. Ібсена образ танцю разом з іншими образами — Різдрвом, ляльковим домом, маскарадом, ялинкою — не тільки відтворюють атмосферу очікування свята, а й підкреслюють фальш істинних вартостей, ігровий зміст збудованого героями світу. І якщо в інших образах-символах проектується «вихід» на суспільну, моральну чи побутову проблематику, то саме у сцені репетиції головною героїнею тарантели, яку вона має станцювати на різдвяній вечірці, увиразнений любовно-тілесний аспект життя Нори і Торвальда. Чоловік насолоджується спогляданням фізичної краси своєї дружини, утіленої в танці, і охоче демонструє її іншим так, як хизуються дорогим придбанням чи вдалою інвестицією. При цьому Торвальд чітко встановлює межі дозволеного, прагне контролювати кожен рух і жест, не даючи можливості дружині «висловитись» (у ремарці автор наголошує: «*Нора танцює дедалі запальніше. Хельмер, ставши біля грубки, безперестану робить Норі вказівки і зауваження*» (2001, с. 226)), а після виступу критикує за надмірну, на його думку, пристрасть. Тоді як Нора в очікуванні листа, який може зруйнувати весь її «ляльковий» дім, мовою танцю намагається «ословити» свій настрій на порозі трагедії. Власне, маємо варіант антиномії «тіло — душа» та відголосок відомого конфлікту між «бачити» і «розуміти». Торвальд бачить цю експресію, хоча і не розуміє глибини відчаю дружини: «*Ти танцюєш так, ніби йдеться про життя*» (2001, с. 227). І дійсно, Нора вдається до порівняння «життя — танець», відраховуючи час до трагічної розв'язки: «*П'ять. Сім годин до півночі. І потім двадцять чотири години до другої півночі. Тоді тарантелу буде скінчено. Двадцять чотири і сім. Тридцять одна година життя*» (2001, с. 229). Характерно, що глядач (читач) бачить тільки репетицію танцю, а про його виконання перед гостями дізнається зі слів Торвальда. Тож сам танець Нори, як і визначальні для її долі вчинки, «відтворюються» лише в інтерпретації інших. Так топос танцю в «Ляльковому домі» вписується в драматургічну поетику Г. Ібсена, укорінену в традицію софоклівських трагедій, зокрема в розроблений давньогрецьким драматургом мотив «видимої» і «невидимої» істини та відносності людських знань. Г. Ібсену важливо було наголосити на ілюзорності світу, який встановлює свої правила гри для Нори. Відповідно, героїня має постати перед вибором: чи, побачивши суть цього світу, залишатись у ньому, чи покинути, опинившись поза «ляльковими» стінами. І якщо біблійна Саломея завдяки танцю отримує бажану жахливу «винагороду», то Нора здобуває правду про своє життя й себе. Таким чином, її танець — це танець «Саломеї-навпаки». Як передвісник катастрофи

для «лялькового» дому і «лялькової» родини героїні, він водночас відкриває для неї перспективи в пошуку власної Самості.

Ремінісценції танцю смерті в М. Коцюбинського і Т. Манна: порівняльний аналіз

На відміну від *жіночого* танцю Саломеї, танець смерті, як указують дослідники, виконували *чоловіки*. Його мотивація — у бажанні в ірраціональні способи побороти смерть, подолати тлінність людського існування, вирватись за межі скінченності до нескінченності. Тож закономірно, що в модерністській інтерпретації алегоричний зміст танцю смерті як «універсальність відчуття кінченності земного буття, яскраво виражена у яскравій формі репрезентації взаємин Людина і Смерть» (Шапинская, 2016, с. 205), проектується насамперед у сферу філософського та естетичного. Авторськими варіантами цієї моделі вважаємо танець Івана з Чугайстром із «Тіней забутих предків» (1911) М. Коцюбинського і танець, який бачить у своєму химерному сні Ашенбах у «Смерті у Венеції» (1912) Т. Манна. В обох випадках цей топос, по-перше, пов'язаний з інфернальним. По-друге, є символом усвідомлення героєм нової «реальності» та переходу на інший рівень світосприйняття, по-третє, концентрує в собі еротичне і танатологічне, духовне і тілесне. При цьому кожен із письменників у своїй інтерпретації танцю апелює до фольклорної чи літературної традиції, але наповнює його особливим змістом і функціями.

У «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського маємо опертя на фольклорну традицію: до танцю головного героя повісті «запрошує» персонаж українського міфологічного бестіарію Чугайстр — мисливець за мавками та охочий потанцювати лісовий чоловік. Так М. Коцюбинський не тільки обіграє мотив блукання манівцями як відтворення психічного стану Івана, але й употужнює сприйняття історії кохання Івана і Марічки як «українських Ромео і Джульєтти». Адаже згода потанцювати із Чугайстром — це спосіб відволікти його увагу від Марічки, яка нібито перетворилась на мавку (нявку). Приймаючи виклик-запрошення лісового чоловіка, Іван демонструє свою «інакшість» (адже він серед тих обраних, кому відкривається інфернальний світ) і утверджує перехід на новий рівень світосприйняття, де в боротьбі за своє кохання змагається не тільки зі світом людей, а й з «іншим» світом. М. Коцюбинський детально описує танець, і різниця його малюнку кожного з учасників очевидна: граційність рухів Івана («*Іван тупнув на місці, виставив ногу, струснув усім тілом і поплив в легкій гуцульській танці*» (1988, с. 242)) протиставляється незграбній і травестованій «хореографії» Чугайстра:

Перед ним смішно вихилявся чугайстир. Він прижмурював очі, поцмокував ротом, трусив животом, а його ноги, оброслі, як у ведмедя,

незграбно тупцяли на однім місці, згинались і розгинались, як грубі обіддя. Танець, видимо, його закрівав. Він вже підскакував вище, присідав нижче, додавав собі духу веселим бурчанням і оддувався, неначе ковальський міх. Піт краплями виступав круг очей, стікав струмочком од чола до рота, під пахвами й на животі блищало у нього, як у коняки... (1988, с. 243)

Увиразнюючи антиномію «високого — низького», танець Івана перетворюється на двобій, мета якого — захистити кохану:

Тепер Марічка могла бути спокійна. «Тікай, Марічко... не бійся, душко... твій ворог танцює», — співала флюяра. Шерсть прилипла до тіла чугайстра, наче він тільки що виліз з води, слина стікала цівкою з рота, відкритого втіхою рухів, він весь блищав при вогні, а Іван піддавав йому духу веселою грою і, наче в нестямі, в знеможі і в забутті, бив в камінь поляни ногами, з яких облетіли вже постолі... (1988, с. 244)

Слушним є спостереження І. Бестюк щодо танцю Івана і Чугайстра як авторської трансформації аркану — ритуального танцю чоловічого подорослішання, у якому відтворене символічне зближення пафосу життя і смерті, властиве етапу ініціації (2008, с. 343). Таким чином, танець із Чугайстром позначає етап переходу Івана на новий рівень усвідомлення феномену смерті, страх перед якою змінюється на пафос перемоги, себто тріумфу коханця.

Аналогічну роль означення переходу на інший рівень свідомості, як видається, відіграє топос танцю і в новелі «Смерть у Венеції» Т. Манна. Якщо у творі М. Коцюбинського осмислюється проблема духовного буття нації, то увага німецького «хворобах» часу, носієм яких є персонаж-митець. У пошуках нового естетичного ідеалу та джерела натхнення Ашенбах прибуває до Венеції, але зазнає моральної, світоглядної та мистецької поразки. У карнавальні-чумних декораціях Венеції Ашенбах намагається зрозуміти свою пристрасть до підлітка Тадзю, знайти відповіді на загадку творчості й геніальності та визначити роль еротично-демонічного первню в них. Марність цих зусиль символічно увиразнює побачений письменником уві сні танець. На відміну від класичного *danse macabre*, цей шалений танець виконують і чоловіки, і жінки, і дорослі, і діти. Як і М. Коцюбинський, Т. Манн апелює до апробованої традиції: дає нове потрактування класичній Вальпургієвій ночі з її відьомським шабашем, але в оприявленому у «Фаусті» Й. В. Гете варіанті. Але якщо Іван у «Тінях забутих предків» є активним учасником танцю, то Ашенбах лише спостерігає за вакханалією. Проте цей епізод так само можна означити танцем-двобоєм персонажа-письменника з тією різницею, що простором двобою стає його

власна душа: *«Місцем дії була ніби сама його душа, і пригода ввірвалася ззовні, могутнім натиском зломивши його опір, зяттий опір інтелекту, промчала над ним, і від його існування, від набутої за ціле життя культури лишилася мертва пустка» (Манн, 1975, с. 219).* Авторська картина танцю в Т. Манна, як і в «Тінях забутих предків», поімпресіоністичному наповнена обрисами (*«між стовбурами і вкритими мохом скелями покотилися, полетіли стрімголов вниз люди, звірі, живий вир, шалена лавина, і затопила долину тілами, полум'ям, метушнею і божевільним танком» (1975, с. 220)*), звуками (*«Всі вони щось вигукували, вили в нестямі, і ті вигуки, що склалися з м'яких приголосних і довгого "у" на кінці, солодкі, дикі, ні на що не схожі, нечувані, сповнювали повітря, ніби ревіння оленів, раз не раз підхоплювані то тут, то там, багатоголосі, безладні, переможні, неугавні» (1975, с. 220)*), запахами (*«Цапиний сморід, дух розпашілих тіл, якийсь запах, наче гнилої води, і ще один знайомий — ран і пошесті — немов чадом затуманювали йому розум» (1975, с. 221)*). Усі вони належать до смислового поля Еросу і Танатосу (чуттєвості та тління) і знакують видимі маркери «вмирання» Ашенбаха. Як і персонаж повісті М. Коцюбинського, він керується пристрастю, але, на противагу Іванові, є іронічним шукачем ідеалу. Ашенбах, як зауважує В. Толмачов, «переживає пристрасть, але символічно: від примарності, збоченості, захоплення смертю до релігійно-творчого екстазу» (2017, с. 133). Спостерігаючи за шаленим танцем на шабаші, він не може чинити опір тому, що «вороже духові». Тож танець для Ашенбаха є символом загибелі його душі та усвідомлення «чужого бога»: *«Його душа скуштувала блуду і шаленства загибелі» (Манн, 1975, с. 221).*

В історії і Ашенбаха, і головного героя М. Коцюбинського танець — це й певне попередження про близьку фізичну смерть. Тож в обох творах цей топос відіграє ту роль, яку, говорячи про *danse macabre*, означив Ф. Ар'єс моральною метою «нагадати одночасно і про незнання людиною часу своєї смерті, і про рівність усіх людей перед нею» (1992, с. 125). Але для протагоніста новели Т. Манна це також останній акт його вмирання як митця: відкриваючи для себе нові грані в розумінні природи творчості, у якій співіснують еротичне й демонічне, Ашенбах так і не зміг «народити» новий текст. Тоді як смерть Івана в М. Коцюбинського — це возз'єднання з коханою, без якої він не уявляє власної цілісності.

Аналіз різних варіантів художньої інтерпретації топосу танцю, характерних для літератури доби порубіжжя, **підводить до таких висновків:**

У переходову добу кризи традиційних вартостей і пошуку нових ціннісних моральних та естетичних орієнтирів топос танцю у творах модерністів виконує важливу роль у комунікації зі світом, коли настає усвідомлення «виснаження» потенціалу слова. Можливість «озвучити» мовою

рухів і ритму широку гаму думок і почуттів та перекодувати їх у символічне поле перетворила танець в один з універсальних образів доби. Прагнення зчитати топос танцю як синтез Еросу і Танатосу зумовило актуалізацію «танцю Саломеї» і «танцю смерті», ремінісценції яких пропонують письменники різних національних літератур. Модерністське розуміння танцю, у якому танатологічні й еротичні мотиви утворюють складну метафору авторського світовідчуття, властиве поезії Ш. Бодлера. У його творах образ танцю найчастіше є персоніфікацією смерті або згубної пристрасті, між якими поет, по суті, ставить знак рівності.

У драмах Лесі Українки ремінісценціями танцю Саломеї є танець Русалки і Того, що греблі рве («Лісова пісня»), як втілення тілесної свободи і танець Неріси, дружини елліна Антея, на бенкеті в римлян («Оргія») як знак упокорення того, хто обирає матеріальне благополуччя в обмін на відмову від свободи і власної Самості. У «Ляльковому домі» Г. Ібсена, як і в «Оргії» Лесі Українки, танець героїні — це своєрідний сюжетний «трамплін» для кульмінації. За демонстрацією пристрасті в танці Нори ховається передчуття екзистенційної катастрофи, «смерті» старого і водночас (на відміну від Неріси Лесі Українки) початку нового сценарію власного існування.

Надихаючись питомою для доби порубіжжя новою культурою масабре, М. Коцюбинський («Тіні забутих предків») і Т. Манн («Смерть у Венеції») пов'язують танець з інфернальним та інтерпретують символом усвідомлення «нової реальності». Концентруючи в собі танатологічне й еротичне, цей топос у кожного з авторів актуалізує проблематику складних взаємин духу і тіла, природи творчості, а в Т. Манна — кризи митця в сучасному світі.

Позаяк науковий інтерес до архетипних образів і мотивів та особливостей їхнього побутування у світовому художньому континуумі залишається високим, то дослідження художніх моделей танцю є перспективним. Зокрема компаративний аналіз авторських або/і національних репрезентацій на матеріалі літератури ХХ і перших десятиліть ХХІ ст.

Покликання

- Ар'єс, Ф. (1992). *Человек перед лицом смерти*. Прогресс.
Бердяев, Н. (2004). *Судьба России. Кризис искусства*. Канон.
Бестюк, І. (2008). Міфоритуальна семантика аркану в українській літературі ХХ століття. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка*, 339–345.
Бодлер, Ш. (1989). *Поезії*. Дніпро.
Герасимова, Г. (2018). «Все в світі — кружляючий танець...» (Стихія танцю як міфопоетичний топос Срібного віку). *Київське музикознавство*, 57, 136–147. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.11>
Задорожна, О. (2020). Візуалізація пандемії в культурі Заходу. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*, 3, 90–96. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.90-96>
Зубрицька, М. (1996). Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника. *Студії з інтегральної культурології*, 1, *Thanatos*, 21–24.
Ібсен, Г. (2001). *Кукольный дом*. Эксмо-Пресс.

- Коцюбинський, М. (1988). *Тіні забутих предків*. У: Коцюбинський М. *Твори в 2 т. Т. 2. Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси* (с. 205–250). Наукова думка.
Манн, Т. (1975). *Смерть у Венеції*. Дніпро.
Матусьяк, А. (2008). Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи». *Слово і час*, 6, 35–50.
Мельник, О. (2008). Топос танцю у прозі Михайла Яцкова. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка*, 189–199.
Ренан, Э. (2004). *Жизнь Иисуса*. Амрита-Русь.
Реутин, М. (2003). Пляска смерті. *Словарь средневековой культуры* (с. 360–364). РОССПЭН.
Толмачев, В. (2017). О символизме Т. Манна. *Studia Litterarum*, 2, 3, 118–137. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-3-118-137>
Українка Леся. Оргія. *Твори в 4 т. Т. 3. Драматичні твори*. Дніпро.
Хейзинга, Й. (1988). *Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. Наука.
Шапинская, Е. (2016). «Танец смерти» во времени и пространстве («Тотентанц» Бернта Нотке и Томаса Адеса). *Ярославский педагогический вестник*, 2, 203–208. http://vestnik.yspu.org/releases/2016_2/38.pdf

References (translated and transliterated)

- Ariès, P. (1992). *Chelovek pered litsom smerti* [Man in the face of death]. Progress.
Baudelaire, Ch. (1989). *Poezii* [Poetry]. Dnipro.
Berdyaev, N. (2004). *Sudba Rossii. Krizis iskusstva* [The fate of Russia. The crisis of art]. Kanon.
Bestiuk, I. (2008). Miforytualna semantyka arkanu v ukrainskii literaturi XX stolittia [Mytho-ritual semantics of the rope in the Ukrainian literature of the twentieth century]. *Visnyk Lvivskoho universytetu im. Ivana Franka*, 339–345.
Herasyomiya, H. (2018). "Vse v sviti — kruzhliaiuchy tanets..." (Stykhiia tantsiu yak mifopoetychnyi topos Sribnoho viku) ["Everything in the world is a whirling dance..." (The element of dance as a mythopoetic topos of the Silver Age)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 57, 136–147. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.11>
Huizinga, J. (1988). *Osen Srednevekovyia: Issledovanie form zhizneno-uklada i form myshleniya v XIV i XV vekakh vo Frantsii i Niderlandakh* [Autumn of the Middle Ages: A Study of Lifestyles and Forms thinking in the 14th and 15th centuries in France and the Netherlands]. Nauka.
Ibsen, G. (2001). *Kukolnyy dom* [Dollhouse]. Eksmo-Press.
Kotsiubynskiy, M. (1988). *Tini zabutykh predkiv* [Shadows of Forgotten Ancestors]. In M. Kotsiubynskiy. *Tvory. T. 2. [Works. Vol. 2] Povisti ta opovidannia* [Stories and short stories] (1907–1912), *Statti ta narysy* [Articles and essays] (pp. 205–250). Naukova dumka.
Mann, T. (1975). *Smert u Venetsii* [Death in Venice]. Dnipro.
Matusiak, A. (2008). Setsesiinyi dyskurs pysmennykiv "Molodoi Muzy" [Art Nouveau discourse of Young Muse writers]. *Slovo i chas*, 6, 35–50.
Melnyk, O. (2008). Topos tantsiu u prozi Mykhaila Yatskova [Topos of dance in the prose of Mikhail Yatskov]. *Visnyk Lvivskoho universytetu im. Ivana Franka*, 189–199.
Renan, E. (2004). *Zhizn Iisusa* [The life of Jesus]. Amrita-Rus.
Reutin, M. (2003). Plyaska smerti [Dance of death]. *Slovar srednevekovoy kultury* (pp. 360–364). ROSSPEN.
Shapinskaya, Ye. (2016). "Tanets smerti" vo vremeni i prostranstve ("Totentants" Bernta Notke i Tomasa Adesa) ["Dance of Death" in time and space ("Totentanz" by Bernt Notke and Thomas Ades)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik*, 2, 203–208. http://vestnik.yspu.org/releases/2016_2/38.pdf
Tolmachev, V. (2017). O simbolizme T. Manna [On the symbolism of T. Mann]. *Studia Litterarum*, 2, 3, 118–137. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-3-118-137>
Ukrainka Lesia. Orhiia [Orgy]. *Tvory. T. 3. Dramatychni tvory*. Dnipro.
Zadorozhna, O. (2020). Vizualizatsiia pandemii v kulturi Zakhodu [Visualization of the pandemic in Western culture]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istorii i teoriia kultury*, 3, 90–96. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.90-96>
Zubrytska, M. (1996). Ontolohizatsiia smerti u tvorchosti Vasylia Stefanyka [Ontologization of death in the works of Vasyl Stefanyk]. *Studii z intehralnoi kulturolohi, 1, Thanatos*, 21–24.

Oksana Halchuk

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

THE REMINISCENCES OF SALOME'S DANCE AND THE DANCE MACABRE IN AUTHORS' MODELS OF THE LATE 19th — EARLY 20th CENTURIES LITERATURE

The subject of the study is the topos of dance. The article identifies the factors of its actualization in the literature of the late 19th — early 20th centuries; considers the origins of its reading through the prism of Eros and Thanatos; analyses works with “dance” imagery, and clarifies its role in the texts poetics. These tasks aim to outline the author’s models that utilize “Dance of the Seven Veils” and “The Danse Macabre”. Comparative, mythological-archetypal, historical-cultural research methods have been applied to study the specifics of dance interpretation in the aesthetic coordinates of modernism. The interest in these aspects of the archetypal topos existence and the need to define the author’s representations as variants of the national determine the relevance of the study.

Results of the Study. The reminiscences of Salome’s dance and the Dance of Death are due to the perception of the era as a “plague age”; aesthetic understanding of dance as a personification of the phenomenon of death; interest in the body as a socio-cultural concept and its sensory cognition; a revival of the art of dance; interest in the theme of the East; popularity of erotic motives and the character “woman-child”; the relevance of archetypal codes for the triad “life — death — art”. Charles Baudelaire’s poetry is analyzed as the origins of the modernist interpretation of dance at the intersection of Thanatos and Eros. His dance imagery is characterized by its ironic understanding through the prism of existential categories and interpretation in the context of eschatological and aesthetic issues.

The development of the Baudelaire tradition is reflected in the examples of the “new drama”: Lesya Ukrainka reminiscences Salome’s dance as an embodiment of bodily freedom (*The Forest Song*) and dance as a sign of humility and choice of “death” of the spirit (*The Orgy*). In Henrik Ibsen’s *A Doll’s House* the tarantella is both an image of a festive atmosphere and a sign of falsified values of the characters. The dance heralds the catastrophe of Nora’s “puppet” house and at the same time opens up prospects for finding one’s self.

The Danse Macabre for Mykhailo Kotsyubynsky (Ivan’s dance with Chuhaister in *Shadows of Forgotten Ancestors*) and Thomas Mann (dance seen in Aschenbach’s bizarre dream in *Death in Venice*) is connected with the infernal. It symbolizes the heroes’ awareness of the new “reality” and the transition to another level of worldview; concentrates on thanatological and erotic and defines the complex relationship of mind and body as issues of works. For both characters, the dance is a warning of imminent physical death. But for Aschenbach, it is also the last act of dying as an artist, a symbol of his soul’s death. In contrast, for Ivan, it is a duel-dance to protect his beloved, reunion with whom gains his integrity.

Keywords: topos of dance; Eros; Thanatos; reminiscence; modernism; interpretation; identity; symbol.

Стаття надійшла до редколегії 20.09.2021