

РОЗДІЛ 2.

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ПРОЕКЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ

*Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ, професор,
член-кореспондент НАН України (Львів)*

ОСЯГАЮЧИ ФЕНОМЕН АНТОНИЧА

Коли на початку 60-х років майже рівночасно з дебютами поетів-шістдесятників на сторінках періодичних видань почали з'являтися перші публікації поезій Богдана-Ігоря Антонича — після майже тридцятирічного їх замовчування, вони вразили не тільки читачів, а й критиків. Своєю «невловимістю», тим, що до них важко було підступатися: той критичний інструментарій, який використовувався при аналізі тогочасних літературних фактів, тут не спрацьовував. Це викликало дві протилежні реакції: захоплення яскравою образністю, незвичною поетичною мовою, але без осягнення цілісності поетового світосприйняття, його художнього світу і його еволюції — одних, і нерозуміння, а, отже, й неприйняття Антонича як митця, що не вписувався у канон так званого правдивого відображення дійсності — інших.

Втім, перша й друга реакції могли все знаходити точки дотику, вкладаючись у випробовану схему «так, але» або: «оцінюючи з класових позицій...». Такими власне й були перші критичні відгуки на публікації поета, або ж передмови, що ці публікації супроводили. Типовими зразками такого підходу були стаття Степана Трофимука *Поет весняного похмілля* на сторінках журналу «Жовтень» (теперішній «Дзвін») у 1964 році, де вперше по війні на Україні з'явилася велика добірка поезій Антонича, та стаття Івана Дорошенка *Хто ж потребує слів твоїх?* («Вільна Україна» 1969, 7 жовтня).

Характеризуючи Б.-І.Антонича як поета складного філософського мислення, чий «сповнені асоціаціями образи вимагають від читача мобілізації думки й почуття», трактуючи його злиття зі світом природи як вияв творчого начала в ній, С.Трофимук водночас вважав соціологічний підхід ключем проникнення в найпотаємніші секрети його поезици. А скільки цей ключ не дуже / підходив до проникнення у секрети збірок *Книга Лева* та *Зелена євангелія*, тож критикові довелося робити поетові серйозні закиди стосовно його ідейної орієнтації: «Творчий шлях Антонича може стати гірким прикладом того, як у тяжких соціальних умовах навіть сильні таланти згорають самі в собі, наче нічні метелики в звабливому вогнику, якщо ці таланти не були зігріті ідеями боротьби. Намагання стояти поза політикою відтягало поета від сучасності, від життя народу, гасило в ньому соціальну активність, а формальні експерименти заводили щораз далі на манівці ускладнених асоціацій».

Уже із зацитованих слів видно, як не узгоджуються між собою характеристики й оцінки, підказані поетичним текстом і ті, що йдуть від закріплених стереотипних фор-

мул: одне й те ж явище постає із взаємно протилежними оцінками. Емоційне, те, що йде від читацького враження, перемагає, але присутнє й друге — як самоконтроль, автоцензура, застереження. І хоча теза про позасоціальність, втечу від сучасності суперечила словам самого поета, що він намагається «погодити службу сучасному з тривкішими, вищими мистецькими вартостями, зберегти в її службі свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів, але так, щоб не перестало воно бути справжнім мистецтвом», це виправданням не було, бо жодна незалежність в естетичному кодексі радянського зразка не передбачалася.

Але при цьому варто звернути увагу на ще один нюанс, який у подібних ситуаціях ставав певною системою. У творчості письменника шукали таких мотивів та образів, які можна було б витлумачити у вигідному чи принаймні прийнятному для офіційної ідеології дусі. Такі рятівні мотиви-й-образи творчості Антонича знаходилися і на них ставився особливий наголос. Наприклад, образ міста, мегаполіс, який у поетичній системі Антонича постає як антитеза селу, можна було потрактувати як образ капіталістичного міста. Ну а вірш *Пісня про незнищенність матерії* уже давав у руки справжній козир, ставав неспростовним аргументом, що поет від релігійного світогляду перейшов до матеріалізму, хоча при доскіпливішому погляді, ця Антоничева матерія дуже далека від матерії марксистського діалектичного матеріалізму і ближче стоїть до філософії екзистенціалізму, яка знімає межі між реальним та ідеальним, матерією і духом, стає вельми своєрідною реальністю, яку Юрій Андрухович у своїй дисертації Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму (1996) називає вертикальністю буття, а Марина Новикова у статті *Міфосвіт Антонича* («Сучасність» 1993, № 9) — символічною свідомістю.

Але треба визнати що ці «виграшні» моменти зіслужили свою корисну службу, бо давали можливість знімати табу з імені поета і допомагали пропагувати його творчість. З такою метою виступив Дмитро Павличко, укладач першої в Радянській Україні книжки вибраних поезій Антонича *Пісня про незнищенність матерії*. Зрозуміло, що в цьому виданні не було не тільки релігійних віршів поета, а й біблійних мотивів, що мають ширший філософський зміст. Передмова укладача, яка теж мала назву *Пісня про незнищенність матерії*, усе ж різко виділялася з-посеред критичних робіт того часу, передусім глибоким відчуттям поезії Антонича, потрактуванням її як явища високої мистецької проби, «рідкісного поетичного дару». Павличкові всіма силами, докладаючи й дипломатичних зусиль, хотілося зробити творчість поета активним чинником тогочасного літературного процесу.

Автор цих рядків чинив подібно, впорядковуючи книгу вибраних творів Михайла Яцківа, за яким міцно закріпив ярлик занепадника-декадента. Низка символістських новел була названа творами реалістичними з елементами символіки. І хоч сьогодні автора такої «операції» справедливо критикують, зате мають вагомий аргумент — новели, які таким чином вдалося вмістити у книжці.

Отже, тут є нагода перейти від світоглядно-філософського до стильового аспекту Антонича. Справа в тому, що віднести її до якоїсь стильової течії тогочасного літературного процесу означало визнати поета модерністом, отже, перекрити дорогу новим виданням, що, зрештою, й сталося в 70-80-і роки.

Та все ж і тут слово було сказане. Початок був покладений невтомним Миколою Неврлим, який підготував перше солідне видання творів Антонича з додатком літературно-критичних матеріалів та спогадів про поета — книгу випустило Словацьке педагогічне видавництво (Пряшів 1966). У передмові до неї М.Неврлий назвав збірку поезій Антонича «Три перстені» єдиним і «найкращим документом українського імажинізму». І

хоч деякі рецензенти — О.Зілинський з Праги і автор цих рядків — не погоджувалися з такою характеристикою, зокрема на тій підставі, що імажинізм проголошує примат образу над ідеєю, поглинанням образом ідеї, тим часом як у Антонича образ підпорядкований розвитку поетичної ідеї, його поезія глибоко концептуальна. І хоча сам поет у статті «Національне мистецтво» виступав проти намагання критиків «за всяку ціну втиснути кожного митця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеву етикету якогось напрямку», переконаний, що «мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями», все ж без урахування напрямів при характеристиці поезії Антонича було неможливо.

Але на що було спертися? У тогочасному радянському літературознавстві проблеми стильової диференціації стосовно картини ХХ ст. не розроблялися. Оперували переважно поняттями метод та напрям, зводячи їх до реалізму та занепадницького модернізму. Доводилося хіба що в збірниках типу *Критика* основних напрямів буржуазної естетики вилловлювати якісь розкритиковані положення та цитати, щоб визначати певні стильові домінанти.

І тут на допомогу прийшов сам Богдан-Ігор Антонич. Ознайомлення з його статтями, опублікованими у львівській періодиці того часу і неопублікованими з його архіву, показало, що він був добре обізнаний з тогочасною європейською літературознавчою і естетичною думкою і відкрило перед нами ще одне обличчя Антонича — як літературознавця. Сьогодні все більше утверджується думка, що він найближче стояв до феноменологічної школи в літературній теорії. І на це є вагомі підстави. Антонич міг слухати лекції одного з творців цієї школи, польського літературознавця Романа Інгардена, який був тоді професором Львівського університету, в якому навчався поет (в його статтях згадується феноменологічна теорія). Прихильність до цієї школи засвідчує й те, що в своїй рецензії на працю Михайла Рудницького «Між ідеєю і формою» (рецензія має назву «Між змістом і формою») Антонич критикує Рудницького за ототожнення понять ідеї і змісту. Стосовно змісту рецензент зауважує, що феноменологія «розчинила» поняття змісту як чогось стабільного й чітко окресленого — в множинності актів сприйняття (у творі стільки змістів, скільки разів ми його читаємо, слухаємо чи оглядаємо), а ідеальний зміст як суми всіх приймальних змістів феноменологічна школа звела — за словами Антонича — до загального поняття, по суті до фікції». Такий погляд був розвитком семіотичної теорії Ч.С.Пірса та його послідовників про зміст як естетичну реакцію на текст, радше продуктивну (творчу), аніж репродуктивну (відтворювальну), бо така реакція передбачає щораз інше прочитання твору навіть самим його автором. Звідси, за Антоничем, впливає мета мистецтва: «викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність».

Хоча Антонич виступав проти «переваги напрямів», він усе ж прагнув визначити їх константи, сталі прикмети, стверджуючи, що «мистецькою ідеєю імпресіонізму є відношення барви до світла, цебто барва, піддана дією різних відмін світла або тіні в різній напрузі, пуантилізму — є барва крізь прозоре повітря. Мистецькою ідеєю футуризму є рух, кубізму — первісні спрощені, отже, геометричні обриси реальних предметів (праформа дійсності), конструктивізму чи супрематизму — гармонія («ліризм») чистих геометричних зразків». При цьому Антонич застерігав, що це не суто питання поетичного ремесла: «Рух як «мистецька ідея» футуризму — це не тільки формальна, технічна справа. Це відноситься одночасно, а може, навіть у більшій мірі до змісту, це навіть тема, своєрідний сюжет».

Виникає питання: чи можна застосовувати ці характеристики до творчості самого Антонича, враховуючи, що його поезію не можна віднести ні до футуризму, ні до кубізму, ні до конструктивізму, чи якогось іншого напрямку? Беззастережно — до жодного, 144

але риси певних напрямів тою чи іншою мірою виявляються у різних збірках. Безперечно, яскрава образність *Трьох перстенів* давала підстави Миколі Неврлому відносити цю збірку до явищ імажинізму в його антоничівському варіанті. У збірках *Зелена євангелія* та *Ротації* бачимо виразні риси сюрреалізму — напряду, змісту (ідеї) якого у статті *Між змістом і формою* Антонич не розкрив. Зате дослідник творчості поета може спертися на його інтерв'ю *Як розуміти поезію* («Назустріч» 1935, № 15), яке дає ключ до саме його сюрреалізму — як пошуків суті, кореня слова і кореня речі, що твориться зіштовхуванням і руйнуванням звичного порядку речей. Характеризуючи урбаністичні мотиви своїх творів, Антонич наголошував, що головне в них — «місто в собі, місто — майже царина природи, місто — майже біологізоване. Тут виступають два типи: один (*Монументальний краєвид, Площа янголів*) монументалізований з лейтмотивом статуй, другий (*Концерти з Меркурія, Апокаліпсис, Сурми останнього дня*), так сказати б, апокаліптичний. Окремі реалістичні образи складає в цілість, освітлену сяйвом Божої кари (комети, потоп, судний день) якийсь надреалістичний натуралізм». Це, безперечно, сюрреалізм, але в основі його лежить не бретонівський «психологічний автоматизм», а концепційно-філософське начало, щось подібне до того, що ми бачили в дискусії про його імажинізм.

Поєднання проблемно-стильового аспектів у підході до творчості Антонича характерне для праць багатьох літературознавців, зокрема з-поза меж України. Серед них, помімо названої вже передмови Миколи Неврлого, варто виділити статті Ореста Зілинського *Дім за зорею* («Дукля» 1966, № 6), Дмитра Козія *Трояке джерело творчого натхнення Б.-І. Антонича* (Слово, Едмонтон 1970, зб. 4), Богдана Рубчака *Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти* (Володимир Хлебников, Богдан-Ігор Антонич і Єжи Гарасимович), Олександра Флакера Від *«Вожа життя» до «Великої подорожі. Антонич на стильовій межі*, Олега Ільницького *Медитація смерті* — україномовний варіант усіх трьох студій, опублікований у книзі *Весни розспіваної князь. Слово про Антонича* (Львів 1989).

У кожній з них (за винятком хіба що праць М. Неврлого та О. Зілинського, які мають багатоаспектний характер), поставлена якась конкретна проблема, але постать українського поета органічно вписана в них у європейський, особливо слов'янський літературний контекст у тісному переплетінні мотивів і форм. Такий підхід дав водночас можливість побачити творчість українського поета як цілісне й по-своєму завершене мистецьке явище. Принагідно хотілося б зазначити, що на рівні «технології» вірша поезія Антонича не була розглянута з такою повнотою і глибиною проникнення у світ поета, як на рівні проблематики та образності. Тут маємо цікаві спостереження Д. Павличка та деяких інших авторів, зокрема цілий трактат про Антоничів сонет відомого представника формальної школи в українській критиці Григорія Майфета (були опубліковані лише уривки з нього), але все це тільки спроби підходу до проблеми.

Але сьогодні зароджується нове прочитання творчості Антонича, яке виходить з принципово інших методологічних засад, аніж попередні дослідження, а саме з інтерпретації поезії Антонича як мікросвіту. Такий напрям антоничезнавства раніше на Україні не міг виникнути з огляду на причини позалітературного характеру. Однак підступи до нього можемо знайти у статті О. Зілинського *Дім за зорею*, що була спонукана виходом книги *Перстені молодості*. Один з розділів цієї розгорнутої рецензії має назву *Друга дійсність*. «Існує ґрунтовна різниця між метафорикою більшості українських поетів і метафорикою Антонича, — читаємо тут. — В інших поетів метафорика посилює реальний образ як музичний акорд, в Антонича вона стає будівельним матеріалом суцільної поетичної фікції уявного світу, в якому речі сплітаються в нові функційні комплекси.

Це, власне кажучи, вже не метафора, а органічна частина нової окремої дійсності. [...] Явища життя втрачають свою відвічну інерцію, виступають зі своїх берегів, міняють свої конфігурації, набуваючи через сон та мрію опуклості й сили. В струмені сновидіння та мрії формується друга дійсність мистецтва, «краща від тої з-за шиб».

У статті О. Зілинського немає терміну «міф». Чи не вперше зустрічається він у Рубчаковій «сильветі», що супроводжує публікацію поезії Антонича в першому томі української еміграційної поезії *Координати* (Нью-Йорк 1969). Автор простежує еволюцію поета від «оказкування» природи у збірці *Три перстені* до оміфологізування у *Книзі Лева*. Проте мова тут іде не так про індивідуальний міф поета, як про юнгівську архетипність, що замінює метафоризацію (наприклад, символи Лева). Але трактування поезії Богдана-Ігоря Антонича як міфосвіту можна, мабуть, пов'язувати з виходом монографії Григорія Грабовича *Шевченко як міфотворець* (Київ 1991), у якій основним ключем для розшифрування Шевченкової поезії є міф. Міф як універсальна і всеохоплююча модель, яка підпорядковує собі історичні факти і події, побутові деталі, топоніміку тощо, що не можуть розглядатися як вказівки на певні події чи місця, де вони відбувалися, а лише як складники цілісної системи. При такому погляді міняється співвідношення часово-просторових координат: стираються межі між далеким і близьким, минуле й майбутнє синхронізується у «всеохопному теперішньому часі», а назви міст і сіл переважно не означають конкретних реалій — усе це символізується, стає елементами універсали, моделі як трансцендентного відчуття чи сприйняття України.

Шевченків міф України в інтерпретації Г. Грабовича, мабуть, послужив якщо не зразком, то принаймні стимулом для підходу під таким кутом зору до поезії Антонича, що тією чи іншою мірою відбулося у статтях Марини Новикової, Віктора Неборака, Лідії Стефанівської, а також у кандидатських дисертаціях Юрія Андруховича та Василя Махна.

Названі автори — а серед них особливо хочеться виділити Марину Новикову та Юрія Андруховича — зовсім не заперечують конкретних етнографічних реалій та пейзажних краєвидів у поезії Антонича, але сприймають їх як точки відштовхування для переведення у другу, міфологізовану, реальність.

Цю еволюцію автори простежують кожен по-своєму. Так, Ю. Андрухович розвиває окреслений вже Б. Рубчаком шлях від оказкування дійсності, «відношення казкового архетипу через ліризацію у збірці *Три перстені* до творення «міфодійсності» у *Книзі Лева* та *Ротаціях*. При цьому дослідник робить спробу групувати міфи за принципом градації рівнів — від прапервісності буття, «життя колиски» (космогонічні міфи), через прив'язаність до конкретного природного та суспільного середовища (середовищні міфи) та призму моралі (етичні міфи) до творення власної дійсності (індивідуальні міфи).