

Тарас Салига

## БОГДАН-ІГОР АНТОНИЧ: СЕЦЕСІЯ І КОНТЕКСТ...

Це роздуми про західноукраїнську поетичну сецесію перших десятиліть двадцятого століття, а конкретніше — про шлях сецесійного дискурсу в літпроцесі протяжністю від “Молодої музи” до творчої практики Богдана-Ігоря Антонича (включаючи, звичайно, і її). Автор досліджує семантику кольорів і музики в доантоничівський період, зіставляючи її з відповідною асоціативною навантаженістю образів поета, який “жив колись на вишнях”.

*Ключові слова:* модернізм, сецесія, музика, малярство, “пейзаж мелодії”, “краєвид співу”.

*Taras Salyha. Bohdan-Ihor Antonych: Secession and context*

The author of the paper brings forward his reflections on West-Ukrainian poetic Secession of the first decades of the 20th century, paying special attention to the place of Secession discourse within the literary process which covers a wide range of literary phenomena, from “Moloda Muza” (“The Young Muse”) to Bohdan-Ihor Antonych’s poetic heritage. In particular, the article analyses the semantics of colours and music before Antonych and compares it with the associations called up by the visual and auditive metaphors of the poet who “...used to live in the cherry trees”.

*Key words:* modernism, Secession, music, painting, soundscape.

У розлогому вірші Б.-І. Антонича (на двадцять одну катренну строфу) “Концерт” “музичнодзьобі сто племен пташиних” правлять свій травневий хорал. Тут “спів росте, мов повінь – від землі по зорі”, “від краю аж до краю здіймає квіття хор у барв грайливій піні”, тут навіть “коріння ста дубів”, немов “підземні ліри”. Уся ця поліфонічно-оркестрова гама зливається зі світом кольорових барв:

Низькі октави – чорність і червоність всуміш  
проходять в синь і зелень – два струнки акорди.  
Високе “е” на скрипці з молодого шуму  
у сніжність флажолетів, що, мов холод, горді.

І зорі – діри в флейті ночі, що проваллям  
розкрилась над землею, наче срібний розпач,  
почули дотик майстра, й пальці флейту палять,  
і флейта палиться, мов квіт, струнка і проста.

Сплелися зорі, птахи, вітер і рослини  
в один клубок клітин, в нерозплутанне клоччя,  
і лиш музика, мов потоп, усе поглине,  
як вир, втягає в дно всі первні дня і ночі.

Отже, концерт... Звучить симфонія, в якій звук має свій колір, а колір – звук. “Пейзаж мелодії”, “краєвид співу”, “празелень звуків” та “хміль акордів”

зливаються в єдину гармонію, що своєю метафізикою являють стан буття природи і стан душі ліричної особи, яка цю природу сприймає. Якщо ж цю омузикальнено-живописну мелодію пейзажу розкодувати, себто в логіці метафор та інших образів уявити підтекстову логіку, тоді відкриється ще один асоціативний простір — поетів роздум на тему “таємниць” творчості та мистецької вартості творення: *“Хто пише квітам ноти, хто ключами в’яже / в мелодію розприслі барви, краплі, шуми? / Хто квіття зміст і розпач зір плете в пасажі, / аж лігатурами спливає співу струмись? / Пейзаж мелодії, мальований в атласі, / музики башта обросла акордів хмелем, / щаблі драбини гам поламани у басі, / спалахують щомить короткі ритурнелі. / Нашарування звуків, краєвиди співу, / тераса на терасі, зорі тхнуть морозом. / Не клич натхнення! Ніч брову зламає сиву, / а те, що звуть мистецтвом, / творять шал і розум”*.

“Шал і розум...”. Перше, себто “шал”, або “хаос чи й царство цього хаосу” (вислови М.Новикової [5, 301]). Антоничеві потрібні для максимальної впорядкованості цього хаосу, сказати б, для своєрідної містерійності, щоб із цієї “містерійної хаосності” вибудовувати іманентні асоціативні зв’язки, на основі яких уявне, символіко-ідилічне сприймалося б як щось буттєвісно-реалістичне, як відповідна морально-духовна атмосфера, в якій би “п’яний дїтвак із сонцем у кишені” почував себе комфортно і природно, без усіляких комплексів.

До речі, “Концерт” в антоничезнавстві прокоментовано, здається, “з усіх боків”. Навіть існують окремі розвідки під грифом “аналіз одного вірша”. Та найглибше проникнути в текст твору зумів Дмитро Павличко: “Даючи в “Концерті” образ “підземних лір”, коренів світла і співу, Антонич не просто милується загадковим хаосом, неприборканою стихією музичності чи фантастичними спектрами кольорів у природі — він прагне збагнути закоренілу й виявлену в стилі поетичного слова таїну єдності всіх відчуттів людських. Для поета дуже багато означає той факт, що він може говорити про сліпоту вух або про глухоту очей. В цьому схована інша незбагненна й надлюдська сила, що втікає “за межі простору у струм заземний”, тобто парадоксальна й таємнича мудрість природи. “Концерт” — не тільки “хмільної пісні полотно”, а справді світ, завеликий, може, не тільки для теслі, але й для поета, бо “деревом музики” стає тут вселенна, а людина — відбиттям, листком тої безконечної рослини, якою є всесвіт” [6, 44]. Музика, світло, колір у космічних просторах — це Антоничева філософія ототожнення Небесної Сили (себто Божої) з природою (“Не птах, не квіт, це грає зміст, це грають первні речей і дій, музика суті, дно незглибне”).

Розмову розпочато зі згадки мелодійно-живописного вірша Антонича “Концерт”, аби спровокувати читача на роздум про еволюцію сецесійного напрямку художнього слова перших десятиліть (а то й не лише перших!) попереднього століття, оскільки сецесійність Антоничевої поезії має особливу палітру й надає для таких роздумів очевидні підстави. Водночас вектор наших спостережень спрямований на Антоничеву сецесію “в оточенні” літературних сецесій інших авторів. Корені його сецесії, звісно, бачаться у творах раннього модерністського руху і в експериментах поетів-молодомузівців, а найбільше — у віршах Василя Пачовського. Адже молодомузівці рекламували себе як творчу молоду силу, що пересаджує на свій український ґрунт “відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, модерністичний і — сецесійний” [8, 1].

Із розвитком усіх цих напрямів естетична тривкість сецесійного письма стала явищем непроминальним і добре проросла на українському ґрунті в різних творчих поколіннях. Наприклад, поезія Ждана Ласовського, писав В. Гаврилюк,

“начебто поетичний коментар його образотворчості (малярства). Мистець відчуває потребу доповнити словом те, що важко висловити пластичною формою. Між малярством і поезією Ждана Ласовського існує своєрідний паралелізм форми і змісту... Мистець не зраджує поета ані поет мистця в особовості автора... Слово в його поезії — це елемент найскладніших перетворень і ускладнень, що у висліді з неї поезію філологічної “хімії” наснажує емоціями і драматизмом” [2, 5].

Вохра танула на сонці  
кармінової комети з учорашнього дня.  
Струни гітари сипали нотами під  
тупіт жовтих листків,  
що стелили дорогу  
чорному коневі з похорону  
розбіленої вохрової фарби.

Асоціативна розкутість, семантична полісемія образів, гра символів тощо домінують у художньому тексті як уособлення та персоніфікування реалістичного буття. Отже, драматично-ефектною стає символіка кольорів, образів, яка навіть при “модерних” оформленнях чи висловах (“тупіт жовтих листків”) не губить канону християнської естетики (“стелила дорогу чорному коневі з похорону”).

Сецесійний вірш Ждана Ласовського буває декорований гротескними образами, що надає творові незвичайного колориту, інколи наче трансплантованих асоціацій із сюрреалістичних видінь: *“Оживає амулетна ящірка. / Нервова система схвилювалася. / Рботи перекидаються споршкованими снами / з зелених коробок 19-го століття. / Поволі топиться насонна пігулка в / золотій чаші всечасся. / Спросоння вистрибують їхтіозаври. / Затертими слідами немовлят / скелети сходяться на прохід. / Викарбувані очі давуна запрошують людей / танцювати під ритм черепаших тріолей”*.

Дослідниця молодомузівської сецесії Агнешка Матусяк (Польща), звичайно, беручи до уваги літературознавчі висліди своїх попередників, робить доречне узагальнення, що синхронне і діахронне співіснування в мистецтві та літературі сецесії й символізму дозволяє розуміти їх як еволюційно цілісну культурну формацію: “Ніколи досі у формуванні літературного обличчя епохи образотворче мистецтво не відіграло такої великої ролі, як у модернізмі. Зміни в мистецтві, скульптурі, архітектурі та музиці, що відбувалися паралельно з розвитком мистецтва слова, входили в чіткі естетично генетичні залежності. Імперативом епохи ставала ідея синтезу мистецтв і універсальної художньої мови” [4, 36].

Ждан Ласовський — маляр і поет, нехай хронологічно віддалений від молодомузівської епохи та раннього модернізму, але він — наче б звідси. Сецесійність і символізм у його малярстві та поетичних творах взаємопереплетені і взаємодоповнювальні. Те несподіване, рідкісне, екзотичне, до чого молилися всі сецесіоністи, пізніше одізветься в його аргентинських мотивах: *“П’яні крики хмар / розривають списами індіани / Такварі. / Білі коні-примари іржуть / в сопілках Такварі. / Ховаються між гадками конкістадорів / покручені провулки Коррієнтес. / Мчить по будинках столиці, / співаючи, дух Мартіна Фієрро. / Метає дивовижні тіні Дон Сеґундо / Сомбра на провулок Коррієнтес. / Злітає вертолетом потяте галуззя / на геометрію зимового бруку. / Потопають у червеному танго / вулиці, дома та мрії портенья-тубільця / за тужливими нотами бандонеона”*.

“Конструкція нового життя на руїнах старого” (вислів В.Пачовського) і конструкція новітнього стилю “в ділянці українського національного мистецтва” не переставала бути бажанням і того покоління, до якого належав Ждан Ласовський. У своїй поетичній практиці він намагався іншомовною міфообразністю інтенсифікувати сецесійну парадигму вірша. Його вірш “всіяний” ще й іншою чужомовною лексикою, за допомогою якої автор, звичайно ж, прагнув дійти певних художніх ефектів.

У модусі свого творення чи, точніше сказати, свого утворення сецесія дозволяє собі особливу знакову функцію, що полягає в поєднуванні чогось непоєднуваного, себто функцію своєрідного еклектизму. Еклектизм зазвичай розуміють як механічний “стик” в одному творі несумісних жанрово-стильових елементів. Він шкідливий для класичних стилів, а в модернізмі, зокрема в сецесійному вираженні, може бути доцільним. Тому йдеться не про механічне поєднання чогось несумісного, а про поєднання більш-менш органічне або таки органічне. “Тло сецесійної образности, — зазначає В. Захаржевська, — витворилося культурним середовищем тогочасного європейського міста з його кав'ярнями для богеми тощо. Рослинне декорування, популярне в поезії, живописі, графіці, дизайні переломної доби, відображає потяг до всього натурального, що служить своєрідною реакцією людини на урбанізацію світу. Фантастичні образи сецесії матеріалізували міфологічні мотиви модернізму” [3, 21].

У контекстуальному сенсі, пов'язаному із модернізмом, важливо наголосити на тому, що, починаючи від Франка, навіть при його — висловлюсь — контрверсійних поглядах на модернізм, жоден поет ХІХ та перших десятиліть ХХ століття не оминув впливу символізму, декадансу чи інших -ізмів, як мала чи велика проза не могла минути натуралізм. Теза, що Франко спочатку на інтуїтивному, а потім на свідомому рівні не сприйняв модерністське мистецтво, доволі суперечлива. На підставі Франкових тверджень її можна довести як таку, а на підставі низки його художніх творів і, знову ж таки, естетичних поглядів її легко заперечити.

Отже, у цьому зв'язку можна говорити про певні Франкові “роздоріжжя” в поглядах на модернізм, про його прийняття і неприйняття, а точніше – про заперечення слабких і графоманських творів з-під “капелюха” модерну і сприйняття модерну талановитого. До речі, подібна позиція в поцінуванні новітніх явищ у літературі панувала за всіх часів. Через кілька десятиліть Б.-І. Антонич у статті “Криза сучасної літератури” фактично повторював Франка: “Література мусить завжди висловлювати свою добу, її дух, настрої, питання, а коли цього не робить, стає для неї чужа. Література повинна завжди відбивати ритм своєї епохи, бо нерівномірність витворює між ними віддаль, а пізніше навіть пропасть. Мистецтво без животворних подувів дійсності замикається в собі, дебелиє, а далі замерзає” [1, 463].

Антонич бив на сполох (як у відповідних ситуаціях робив Франко), що література його доби не має “ідейного і морального стрижня”, не має свого індивідуального обличчя: “Десятки напрямів і напрямків усяких -ізмів, кожний інший, кожен на свій погляд зовсім новий і бажає за всяку ціну бути новаторським... Думають, що штукаством чи любовними збоченнями вирвуть світ з зашкарублої дримоти. В модерній літературі замість поважної праці й напруги почувань погоня за сенсацією, а навіть за скандалом, щоб тільки на себе звернути увагу <...> Мистецтво зійшло з височин натхнення на базар низьких амбіцій, на ярмарок снобів і Ваньків <...> Сучасне мистецтво саме собі замикає двері до відродження. Безідейність, аморальність <...>, хаотичність, істерична нервовість <...>, відсутність зв'язків з сучасним і минулим – ось прикмети сучасної літератури” [1, 464].

Це розлоге цитування пояснюю двома мотивами. По-перше, воно яскраво віддзеркалює Антоничеву літературну епоху, творчий процес тієї пори і його ставлення до нього. А по-друге, воно якимось дивним чином є відбитком нинішньої дійсності, себто кінця ХХ століття і першого десятиліття третього тисячоліття. На жаль, сьогодні у т. зв. постмодерній чи “попсовій” літературі твориться щось аналогічне. Якщо вже йдеться про нинішні проблеми літпроцесу, то авторам, які “за всяку ціну” бажають бути новаторами-постмодерністами і своїх попередників вважають “зашкарублюю дрімотою”, рекомендую чудовий рецепт — брати уроки в Антонича й дорікати не “старшому літбратові”, а своєму поколінню, тобто тим ровесникам, що хочуть “штукарством, любовними збоченнями”, марафоном “за сенсацією і за скандалом” звернути на себе увагу. Антонич критикував “своїх” — сучасне йому покоління, а із творчості попередніх поколінь “виймав” потрібний йому досвід і сам модернізувався.

Та повернімось у світ творчості “поета весняного похмілля” — у світ сецесійних віршів Антонича. Ось один із них із книжки “Зелена Євангелія” — “Життя по-грецьки Біос”:

Овес, метелики і присяги коханців.  
Весна закрутить хмільно веретена травня.  
Лисиці, куни і дівчата вранці  
виходять мити очі в буйнолозих плавнях.

Годинник сонця квітам б'є години,  
і стуляються маки ввечорі бентежно.  
Отак під небом недосяжним і безмежним  
ростуть і родяться звірята, люди і рослини.

Цей “біос” поет наче розщепив на його складові: “овес”, “метелики”, “лисиці”, “куни”, “маки вечорові”, “годинник сонця”, “буйнолозі плавні” — купа образів, що зовнішньо один від одного автономні. Власне, подібний “конгломерат” образів для сецесії іманентний, як іманентний їхній прихований внутрішній зв'язок.

Або ще такий приклад номінативу образів, які по-антоничівськи легко вкладаються в композиційну структуру сецесії:

Крилата скрипка на стіні,  
червоний дзбан, квітчаста скриня.  
У скрипці творчі сплять вогні,  
роса музична срібна й синя.

В квітчастій скрині співний корінь,  
п'янливе зілля, віск, насіння  
та на самому дні три зорі,  
трьох перстенів ясне каміння.

Для відкритішого зорового сприйняття сецесія й живописна, й архітектурна (прикладна), і літературна полюбляє постійні образи плюща, винограду, хмелю. Б.-І.Антонич також їх не цурається.

Дівчино, хмелю весняний,  
довкола мене оплетися!  
Кують нам дятли з моху сні  
і в сто гаях лопоче листя.

Весна омасних весіль  
і кожна ніч, немов отрута.  
Твоїх долонь ласкавий хміль  
і тайна щастя незбагнута.

Не кожному Антоничів вірш (скажу по-лемківськи) “любився”, а особливо не кожному “любила” його несподівана образність. Цікаво пригадати розмову-інтерв’ю поета в редакції львівського часопису “Назустріч” (1935, № 15), працівники якого “в останніх часах мали великий клопіт”, бо вірші Антонича, надруковані в ньому, зокрема деякі образи, у читачів викликали “бурю”: “Стрічає нас, — казав кореспондент газети, — один наш прихильник на вулиці і вже здалека махає руками: “Ні, ні! Дайте собі спокій з тим вашим Антоничем... Скажіть будь-ласка, що це значить?: “Антонич був хрущем і жив колись на вишнях”, або “росте Антонич і росте трава”, або “червоне сонце продають на ярмарку у горлицях”. Не могу “стварити поезій Антонича”. На ці провокаційні претензії поет відповів: “Антонич — така сама частина природи, як трава, вільхи, зозулі, лисиці тощо, частина органічно зв’язана з загальним біологічним ростом. Другий образ, цей з славним уже хрущем до деякої міри також має джерело в подібному відношенні до природи. Але його зміст таки інший. Вірш “Вишні”, що в ньому виступає цей образ, висловлює зв’язок поета з традицією нашої національної поезії, а зокрема з шевченківською традицією. У цій традиції поет почуває себе одним дрібним тоном (малим хрущем), але зате врослим у неї глибоко й органічно, наче б сягав корінням ще шевченківських часів. “Червоні шиби моря в олив’яних рамах” у вірші “Арктика” — це простори арктичного моря між льодовими скелями, освітлені полярною зорею. “Як з праці ранку вилітає сонця куля” (в “Океанії”) — це схід сонця, що вириває з півкола обрив, подібних до лука рамен праці. Сам заголовок відноситься не до островів Тихого океану, але, коли можна так висловитись, має символізувати первінь морськості, суть океанізму. Вірш у мітичних (тризуб бога океанів) і баладових образах хоче дати синтезу моря. Взагалі всі ці морські вірші (“Океанія”, “Арктика”, “Проповідь до риб” тощо) не мають нічого спільного з модними тепер під знаком Влизька моряцькими мотивами (я назвав би це: моряцький крицевізм або дредноутизм). В мене скоріше, так сказати б, океаністичні вірші. Поет, намагаючись сягнути до дна, до самого кореня, до ядра, углиб природи, зустрічає воду, море (море саме в собі), як правічну царину природи” [1, 516].

“Правічну царину природи”, “воду”, “море” до появи віршів Антонича по-своєму інтерпретували поети-молодомузівці. Молоді дослідниці модерністської поетики молодомузівської творчості Агнешка Матусяк та Олена Шегеда (Житомир) доводять, що один із найулюбленіших образів цього літературного угруповання — море. “Образ моря, — пише О.Шегеда, — не лише тло філософських та психологічних пейзажів, а й універсальний поетичний троп, символ життя і сердечних почуттів, людської душі, символ чистоти й величі духу, високих поривань і боротьби за втілення мрії... символ одвічних таємниць буття. Море — це неспокій, розбурхані почуття, пристрасть, боротьба, заперечення основ буття та протистояння законам реальності, двобій протилежностей — неба й океану, духовної міці й гріха” [11, 10].

У зацитованому тексті — багато чого із філософських спостережень французького вченого-гуманітарія Гастона Башляра, зокрема таких його праць, як “Вода и грёзы. Опыт о воображении материи” та “Земля и грёзы о покое”, перекладених російською мовою. Молодомузівська тематика цього жанру і справді адекватна твердженням О.Шегеди. Поетичні цикли Василя Пачовського “Над морем”, Богдана Лепкого “З-над моря”, Петра Карманського “Море грає”, “Над срібним плесом моря” дає підстави для таких узагальнень. Мотиви моря присутні й у поезії Остапа Луцького. Ліричний герой його поезії “Нехай шаленим шумом хвиль” протистоїть розбуреній океанній стихії, що нагадує йому власне життя, повне драм (“Нехай шаленим шумом хвиль / заграє

океан... / ... я не подамся!.. / Я тобі, світе, кождий жаль / відважно кину в очі!). А вже в його вірші “Прийде, вірю, днина, хвиля...” море стає символом шляху до “острова щастя”, куди сподіваються доплести двоє закоханих. Але море заспокійливе, “миротворче”, море сподівань і надій у молодомузівській поезії трапляється значно рідше, ніж море із протилежною символікою. Метафорика “доброго” моря в усій мариністичній поезії менш присутня, ніж метафорика моря розлюченого, бурхливого. Адже фізична сила людини проти стихії, сили природи нічого не значить, так само як безсила маленька людина проти суспільних сваволь та викликів життя. У цьому впевнився ліричний герой із вірша Богдана Лепкого “Біла чайко”: *“Подивися, біла чайко, / Як же ти, мала-маленька, / Проти моря, як нужденний / Проти гуку хвиль твій крик! / О подумай, серце моє, / Чим ти є супроти світа, / Проти горя світового / Чим є твій маленький біль?”*.

Цей екскурс у доантоничівську поетичну епоху доречний, бо можемо побачити найрізноманітніші молодомузівські сенсові візії образу моря й води (навіть води як очищувальної сили, води хрещення — освяченої води під час ритуалу християнської літургії), пересвідчитись, що Антоничеве море “саме в собі”, його “глиб природи” і “правічна царина” відповідають молодомузівським символам “морських одвічних таємниць буття”. Вода як джерело життя, як універсальність біосу, до річі, перебуває на кожному етапі людської екзистенції. Буттєвісна концепція людини, висловлюються вчені, поєднувалася не лише з любов’ю до умиротвореної краси природи, а й з особливим захопленням стихією води, її амбівалентною силою нищення та нарощування нового життя. “Тема води, — зазначає Лідія Стефановська, — входить до складу певної структури уявлень, вельми для Антонича характерної: про появу цієї стихії сигналізували цілі серії образів. Звідси походить і привілейована роль таких мотивів, як море або дощ. Інший лейтмотив — це тема підземних вод, часто повторювана в Антоничевих віршах. З’являється також цілком оригінальна в українській літературі картина морських глибин, де проживають “потворні” водяні тварини” [9, 189]. Як ілюстрацію цієї тези вона цитує “Баладу-апокриф про пророка Йону”, в якій воду названо “життя колискою”, але так само названо “могилою повсякчасною”:

Чи знаєш тьмяне царство — світ мільона див,  
зелено-чорну батьківщину восьминогів?  
Бо навіть сон таких не дасть нам образів,  
як ніч в правічному пожарі дна морського.

Хто вихолав потворну постать цих істот?  
Природи жарт жорстокий, марнотратний безум?  
Б’ють глухо риби-молоти у штольні вод,  
і риби-пили крають водне сонце лезом.

Метафоричних конотацій “царства води” в Антонича багато. Вони співзвучні й виразно відмінні від молодомузівських інтерпретацій цього образу. Вода — магічна сила й вода — стихія, вода — апокаліптична візія тощо. Те, що бачимо в поетів-молодомузівців, можна зустріти і в Антонича. Пригадаймо його: *“Тут небо миється в воді густій і срібній, наче ртуть”* або *“Лиш дуб один крізь біле море, дельфін рослинний, в даль пливе”*; *“коли ще Дух Святий ширяв понад водою”*; *“йде зливний дощ... це небо валиться, небесна катастрофа”*; *“Підземних рік слизьке, примарне зілля, мокрі зорі й змії..., сто днів і сто ночей ідуть руді дощі”* тощо.

Зі сказаного, хай і з побіжних тлумачень образу води, моря, водних стихій у творчості поетів різних поколінь, прямий шлях до узагальнення: сецесійність, як і будь-яке явище в літературі, у своїй онтологічній сутності має два крила: ліворуч — канон попередників, а праворуч — модерністична доцільність.

\* \* \*

Дослідники семантики кольорів і досі, здається, з'ясовують питання, чи міфологічне сприйняття кольору суб'єктивне для окремого індивіда, чи все-таки типове для багатьох. А коли йдеться про сфери літературно-мистецькі, то питання стоїть про інтерпретування кольору окремим митцем і окремим напрямом, тобто митцями-спільниками. Деякі інтерпретатори символічних значень кольорів наполягають на тому, що в уявленні давніх українців колір мав цілком конкретне місце у світобудові: у центрі космосу, вони вважають, був золотий колір та колір стихії вогню; синій колір символізував Захід, рух назад, а Схід — це рух вперед під ауру білого кольору; Небо уособлює світло; чорний колір — це Північ, а червоний — Південь.

Про етимологію кольорових символів та їх засвоєння народною пам'яттю, як і конкретними носіями цієї пам'яті (себто митцями), нам багато каже спогад Ганни Михайлівни Войціцької, яка дружила з Антоничем, про любов поета до народної пісні: "Він більше мав нахил, — згадувала вона, — до тужливих, поважних, сумних, а навіть трагічних пісень. Любив, щоби йому співати про якусь невдачу — то в любові, то в чомусь іншому. І особливо слухав притишено ті пісні, які були сумними аж до трагічності. І все було каже мені: "Заспівай для мене, заспівай оту про чорний колір, бо щось мене тягне на сум" [10, 17]. І Ганна Михайлівна співала:

Щоб співати кольор чорний, Дав б я голос свій, І тобі, одній, покорний, Я співаю кольор чорний, Бо то кольор мій, бо то кольор мій. Тяжко-важко, що на гробі До судного дня Не прийде ніхто в жалобі, Не помолиться по тобі. Тільки ти одна, тільки ти одна.	В чорну днину мене мати На світ привела. Чорні очі мені дала, Чорних думок колихала — І чорні, як ніч, як осіння ніч. Чорно ходжу, чорно блуджу, Чорні сняться сни. Чорно про мене говорять, Чорні думи в мене бродять — І чорні, як ніч, як осіння ніч.
---	---

Від цього чи не цього співу, від сумної пісні Руданського чи не від неї, від Антоничевого містицизму чи ні, але поетові чорний колір "любився". Щоправда, він у його поезії не переважає, але його доволі багато: *"стоїть казарма чорним кубом"*; *"духотне чорне золото ночей"*; *"танок шалених чорних літер"*; *"привид чорний"*; *"чорний пугач"*; *"заснули люди в чорнім місті"*; *"чорна весна"*; *"чорні тюльпани"*; *"чорний лавр"*; *"чорна Богоматір"* тощо. Про асоціативну парадоксальність образів Антонича, зокрема образів-кольорів, якими автор витворює несподівані асоціативні зв'язки, написано чимало. Пригадаймо ще інші барви антоничівських кольорів: *"сніг сріблясто-синій"*, *"холод синій"*, *"неба синя таця"*, *"в синій тіні срібне сяво"*, *"сірий брат"*, *"сажа золота"*, *"білий схід"*, *"небо малинове"*, *"мов ягода... червоне слово"*; *"червона молодість півоній"*, *"червоні зорі, мов монети"*, *"молось землі в червоному окропі крові"*, *"мла зелена"*; *"зелена полумінь"*; *"зелена Євангелія"*, *"зелена элегія"*, *"зелений кодекс квітня"*, *"завія з'елені, пожежа з'елені"*, *"шумлять у скринях зеленаві зерна льону"*, *"спалахне прокльоном зеленава душа"*, *"з дерев зелені іскри дятли тешуть"*. Можна навести й багато інших "кольорових" прикладів.



Антоничів художній світ кольоровий навіть тоді, коли колір не називається, а переноситься асоціативно з іншого кольорового об'єкту. Наприклад, "барвінкова щирість" відкриває колір зелен-листу й небесної сині цвіту цієї народносимволічної рослини. Так само без труднощів відкриваємо відповідні кольори і в образах "ясні сну", "квітчастий сад", "пісні, мов ягоди", "букви, наче зорі світять", "димиться черемхова мла", "пісня калинова", "квітчаста батьківщина", "русяві племена", "лілеї з молока". Але на мить облишмо Антоничеву кольорову палітру і пригадаймо палітру молодомузівської кольористичної гами. Поезія молодомузівців і справді на перший погляд похмура. Проте уважніше дослідження колірної символіки цього поетичного угруповання "відкриває" ті кольори, які досі літературознавці під диктатом оптимістичних теорій соцреалізму "не хотіли" помічати. Це незвичайно рясна на всі кольористичні барви палітра. Тут присутні срібний, білий, жовтий, небесний, золотий, синій, блакитний, фіолетовий, рожевий, чорний, сірий, блідий, пурпуровий, червоний, зелений та ін.

Поетичний смисл, наприклад, срібного й синього кольорів як символістичних підтекстів потребує, за спостереженням О. Шегеди, відповідної читачевої підготовленості до їх сприймання. Вони і справді із символічним значенням рідко трапляються в побуті, тобто за сферою художнього мислення. Художні образи, складовими компонентами яких виступають ці кольори, "оригінальні за своєю суттю й прочитуються по-різному у творах різних поетів, чого не можна сказати про чорний та сірий кольори, семантичне поле яких порівняно вужче й не вражає новизною" [11, 10]. Чорний та сірий як символічні кольори, звісно, наявні не тільки в літературі, а й у побуті. Наприклад, чорне — символ жалоби, журби, а сіре — щось надто буденне. Образ чорного птаха у вірші Сидора Твердохліба "До упаду", як й у фольклорі, — це вістка про смерть, це образ зловісний. У поезії "Амулет", де бачимо картину в чорній рамі, Твердохліб із картиною асоціює спогад про людину, що відійшла, а чорна рама — це межі її життя. У циклі "Стара пісня" Богдана Лепкого образ чорних коней теж символізує несподіваність лихих вістей. Горе, журба, розпач, розпука, сум, безвихідь, приреченість тощо — це все від асоціативної тональності чорного кольору.

Отож гносеологія антоничівської кольористики — результат модерних пошуків, але опертий на міцну художньо-літературну основу та на міфопоетичний досвід народного мислення. Власне, у такій внутрішній матерії "сотворені" сецесійні вірші поета.

\* \* \*

Наявність (синтез) елементів різних мистецтв виявляється в макро- і мікроструктурі творів, на зовнішній та внутрішній їх матерії. Зримий план взаємодії цих елементів (скажімо, музики й живопису), тобто той, що на поверхні твору, легко відкривається; звичайно, "складніше" відчуті їх взаємодію внутрішню — приховану, глибинну. Зорова рецепція віршів ідентифікується з назвами інструментів, кольористикою образів, "геометрією" образів "рухових" тощо, внутрішня — у ритмомелодії, у звуковій гармонії:

Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, лютні, грайте, гусла,  
радість лийте, журбу змийте, горе вкрийте  
весняним плащем.  
Хай розкішно плещуть срібнохвилі, дрібнопилі русла,  
з неба рожі запашні й блискучі перли Божі  
золотим дощем.

Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, гусла, грайте, лютні,  
бийте, дзвони, лийте тони сонячні й могутні,  
бо виходить Божа Мати з неба синьої палати,  
вбрана в семибарвної веселки злототкані шати.

Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, лютні, срібний спів,  
радуйся, о радуйся, о радуйся, Маріє!  
О, яких мені знайти палких і милозвучних слів,  
щоб це висловити й виспівати, що в нас серце мріє?

Грайте, арфи, грайте, гусла, грайте, лютні, грайте, ліри.  
О, яким величним, небосяжним, божественним тоном  
висловлю могого серця радість я — самотній, сірий?  
О, розкрий мої приземні очі ласки й доброти хітоном!

А ось повне антоничівське злиття звуку й кольору: *“Земля — арфа мільйонструнна, арфа золотострунна, / земля — шарфа мільйонорунна, шарфа зеленорунна, / земля — скрипка дрібнотонна, скрипка срібнодзвонна, / земля — буря невгомонна, буря всебурунна. / Кожний день — вічна молитва до Тебе, / кожна ніч — вічний до Тебе псалом, / кожна ніч — туга людини за небом, / кожна ніч — боротьба добра зі злом. / Небо — над землею синій дах, / небо — вічний знак питання, / небо — синє, як невинність у очах, / небо — туги ціль остання”*. Таке майстерне інтерпретування часопросторових зв'язків явищ і предметів створює перспективу художньої амбівалентної та різнопланової семантичності. Антоничівський поетичний образ у багатьох випадках не просто оживлений — він має голос і наче живе людським життям. А якщо йдеться про поетову метафору в контекстуальному її сприйнятті, тоді вона мовби знімає свої метафоричні шати, метафоричну умовність і перевтілюється в сутність реалістичну. Антоничівські найбільш вражаючі художні парадокси стають найорганічнішою матерією його творів. Він же *“весни розспіваної князь”*, то йому все-все з руки. У нього ж *“співає день, співають клени”*, *“ріка зміяста з дном співучим”*, *“весна тріпочеться, мов спів”*, *“яшень співає і серце співа”*, *“голубінь, золотавість і зелень розспівались таємно...”*, *“скрипки окрилюють співом”*, *“горять скрипки в весільній брамі”* тощо.

Антоничів *“перстень пісні”* — перстень співу, голосу, звуків ніде не обривається, бо це — перстень, рух по колу, це світосприйняття життя в мелодіях його протікання, у гармонії діалектики. Інше питання, що цей рух іще може доповнюватись *“мелодіями”* кольорових барв.

\* \* \*

У контексті розмови про літературну сецесію вельми цікава новела Івана Керницького *“Коляда”*, що увійшла до його першої збірки малої прози *“Святоіванівські вогні”* (Львів, 1934). До речі, у Галичині на межі двох попередніх століть, а особливо в перші десятиліття двадцятого століття, сецесія була якщо не панівною, то дуже популярною в архітектурі та малярстві. Важко знайти тогочасну львівську будівлю без сецесійних оздоблень. Сецесія любить поєднання символіки із міфологічного світу Флори та Фавни. Сирени, русалки, кентаври, німфи, листя, химерні лінії стебел або самотні дерева чи кущі на безлюдних галявинах, які, приміром, бачимо на багатьох художніх полотнах Івана Труша — це світ сецесії. Тому Я. Поліщук, узагальнюючи спостереження попередників, котрі вивчали сецесію в різних профілях мистецтва, акцентує: сецесійний стиль *“пов'язує ряд художніх засобів та прийомів, котрі*

парадоксальним чином поєдналися в одну структуру. У візуальних мистецтвах це неспокій, нерівний ритм, непропорційність, негеометричність форм, що мали наблизитись до обтічності та округлості живих істот. Геометричним узорам та формам сецесія протиставила захоплення живою природою, через те в її мотивах так багато листків дерев, різноманітних квітів, чудернацьких земноводних та людських істот тощо” [7, 197]. Оскільки у тканині літературної сецесії наявні зорові та слухові компоненти зі сфери символіко-міфологічного буття, які розширюють горизонти асоціативного світу реципієнта, то її літературознавчий аналіз для глибшого сприйняття вимагає цитування тексту. Тому наводжу декілька розлогіших абзаців із твору І.Керницького “Коляда”:

“Свічка на скрині похнюпилась і плакала білими сльозами, що завмирили в грудочках на цілушці житнього хліба. Під лляною скатертю пахла відцвілим літом отава, і сніп вівсяний на покуті клонив кучері перед богами, павутинням закосиченими. По світлиці лазили сновидами сум і нудьга. Рачкували по розстеленім дідуху, квочали та ціпали, щоби вуйні Павлісі неслися кури навесні. Присідали на порозі, нишпорили під припічком, силялися на жердку з платтям і кожухами й кукали до щербатої макітри з жмінкою куті на дні – для духів із того світу...

Знадвору влетів до хати й радісно стріпотав крилами гомін коляди. Біля загати заскрипів сніг під гурмою чобіт. Сум і нудьга засуєтились і хоч-не-хоч полізли одно за другим у щілини в почорнілих трамах. Свічка якось радісно мелькнула поживклим язиком, а Божі достойники в сіменатих рамах видивилися на себе з усіх кутів світлиці – наче здивувалися... За бабкою припинив свій отченаш сірий котисько, а на постелі перестала кивати очіпком вуйна Павліха... Свічка полохливо закліпала віями, але не погасла.

– Христос раждається! – загули хором пастиріє в солом’яних брилях і поставили на скрині вертеп.

*Славіте!..*

*...У хаті творилися тепер дивні дива.*

Пастиріє познімали солом’яні брилі й попадали навколішки, бо оце явився їм Ангел Божий в довгій сорочці з натичкою та з повісом лляного клоччя на голові. Горбатий жид із криво приправленою бородою складався в три погібелі перед царем Іродом, що нарядився в дивовижну шапку, якби позичену в князя Мономаха, а в руці держав страшений меч із соснової лати. Так само смертоносно виглядали шабляки його римських воїв, що були в повишиваних сорочках і мали посинілі від морозу носи. Тут і насунула, мов хмара, височенна біла Смерть, припудрована мукою. Вона замахала косою і сперезала Ірода по клубах. Лютий цар покотився на соломі, аж в нім у середині щось векнуло. Тут і скочив, гей Пилип з конопель, присадкуватий Антипко з чорним, як мазюка, обличчям. Він вхопив Ірода за обшивку, з пекельним реготом затащив під двері та посадив на порозі. Тоді пастиріє нарядили солом’яні брилі й заколядували “Бог предвічний”...

Вуйна Павліха згорбилася на постелі й, заломивши руки, наче оце зібралась голосити над покійником, гляділа на ці дива і похитувала очіпком.

*Цуд чудесний!.. Боженьку... Ото раз!*

*До скрині приступив читальняний голова, молодий велетень із ясним широким чолом і чуприною, як житнє колосся.*

*Вуйку, може, ви щось пожертвуєте на читальню?*

*Вуйко Павло мов і не чув, що це до нього мова. Сперся ліктями на побішницю і якось хмарно дивився у вікно, що за ним іскрився і променів срібно-білий світ та процвітали зорі на хрустальному гранаті неба”.*

Ті “дивні дива”, той “чуд чудесний”, що творилися в хаті найбагатшого в селі газди та найбільшого скупердяги Павла за участю Божого Ангела “у довгій сорочці”, із лютим царем Іродом, “нарядженим у дивовижну шапку”, з Антипом, що мав “чорне як мазюка обличчя”, із римськими воями “із посинілими од морозу носами”, “страшними мечами і смертоносними шаблями” та Сірим Котиськом — усе це та художня “натура”, що творить певну екзистенційну атмосферу, яка найкраще відповідає стильовим вимогам сецесії.

Її також увиразнюють промовисті художні деталі: *“колядували різдвяні дзвони”; “зі щілин у почорнілих трамах крадькома вилазив сум і кукав до макітри зі жмінкою куті на дні – для духів з того світу”; “іскрився і променів срібно-білий світ та процвітали зорі на хрустальному гранаті неба”; “на припічку молився сірий кіт, а на постелі кивала очіпком вуйна Павлуха”; “сум і нудьга засуєтились... свічка полохливо закліпала віями”; “по білих стінах вели хоровод дивні тіні”* тощо. Ними автор наче б підкидає у драматичний вогонь сюжету сухі полінця. Ці деталі — конкретні реалії того, що відбувається. Вони такі природні, як дійство вертепу-“Кози” в галицькому селі тридцятих років минулого століття. Власне, на цій природній органічності вибудовується напружено драматична розв’язка твору: *“А раннім ранком, як сонце радісне ставало й колядували різдвяні дзвони, попід білесенькі дахи линула новина, що старий Павло, найбільший у селі газда і скупендряга, записав у тестаменті увесь ґрунт на сільську читальню... Люди дивом дивувалися. А забобонні говорили, що це не вуйко зробив, а вуйків син-одинак стрілець Василько, що п’ятнадцять літ тому, на самісіньке Різдво, звінчався на нічній стежі з палкою любкою – “дум-думом”... І кажуть, що на самий Святвечір, у ясну північ, коли зорі так чарівно процвітають, коли в стайні говорить німіна, коли на пляній скатерті догоряє свічка, а кутя з дерев’яною ложкою ждуть на гостей з того світу, тоді завітав у рідну хату одинак Василько і відписався від батьківщини.*

*...І знову пішов Молошним Шляхом у сірій стрілецькій блюзі, з крісом на плечі на віковічну стежку, що на ній немає змін, що з неї немає вороття”.*

Емоційно-сміслові образні символи новели І. Керницького взаємоузгоджені з емоційно-змістовою енергетикою образів “натуралістичних”. Такий їх безпосередній зв’язок сприяє драматичній напрузі, без якої не було б новели. Асоціації фольклорно-етнографічного й сакрального дійства “змикаються” із суворо соцреалістичним контекстом дійсності і творять той третій світ, що іменується художньо-ефективною та ефектною доцільністю. Але письменник нічого не стилізує під фольклор, він відтворює фольклорну реальність на тлі реальності життєвої, в якій вершаться драматичні долі його не вигаданих героїв. Гармонія художніх компонентів новели, її максимально проста композиція, виражальна система засобів — усе це разом і творить стильовий сецесійний канон новелістичного письма Івана Керницького. Звичайно ж, культурно-художня реальність досвіду, скажімо, Василя Стефаника чи Михайла Яцкова для нього мала онтологічний буттєвий сенс, який являвся його школою.

Навіть із цієї відносно скромної кількості проаналізованих творів випливає, що сецесійний дискурс української поезії та малої прози перших десятиліть ХХ століття становив собою доволі розлогий напрям літературного процесу. Тільки доробок “Молодої музи”, твердять учені-філологи, дав для розвитку української національної літератури “результати не наслідувальницькі і вторинні”, а власні, викристалізовані на універсальних основах, які, без сумніву, вписуються в загальноєвропейське культурне тло початку ХХ ст. і з перспективи часу “не підлягають дискусії”. А що вже казати про Богдана-Ігоря Антонича?!

<sup>1</sup> Розривна куля

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Антонич Б.-І.* Твори. – К., 1998.
2. *Гаврилюк В.* Образ і Слово Ждана Ласовського // *Ласовський Ждан*. На щоглах уявлень. – Нью-Йорк, 1971.
3. *Захаржевська В.* Сецесія в художньому світі слов'ян (українсько-болгарські ремінісценції) // *Слово і Час*. – 2008.
4. *Матусяк А.* Сецесійний дискурс письменників “Молодої музи” // *Слово і Час*. – 2008. – № 6.
5. *Новикова М.* Міфосвіт Антонича: біос та етос // *Міфи та місія*. – К., 2005.
6. *Павличко Д.* Пісня про незнищенність матерії // *Весни* розспіваної князь: Слово про Антонича. – Львів, 1989.
7. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
8. *Світ*. – 1907. – Ч. 1. – С. 1.
9. *Стефановська А.* Антонич: Антиномії. – К., 2006.
10. *Шалайський В.* Пісні, які любив Антонич. – Львів, 2000.
11. *Шегеда О.* Модерністські тенденції у поезії “Молодої музи”: автореф. дисерт. канд. філол. наук. Нац. універ. “Києво-Могилянська академія”. – К., 2009.

Отримано 14.12.2009 р.

м. Львів ■

**Ірина Бурлакова**

## МОДУСИ ПАСІОНАРНОСТІ У КРИТИЧНО-ЛІТЕРАТУРНІЙ РЕФЛЕКСІІ МИТЦІВ МУРУ

Розглядаючи діяльність митців МУРу в аспекті “рецептивної естетики”, авторка наголошує на можливості вивчення творчості мурівців із погляду реалізації в ній “функції послання”, посиленої екзистенційним переживанням межової ситуації, у якій опинилася європейська людина після закінчення Другої світової війни. Звертаючись до ідеї Л.Гумільова про пасеїзм як “*продовження лінії предків*”, авторка статті апелює до поняття індивідуальної пасіонарності та розглядає митців, що опинилися за межами батьківщини, як носіїв пасіонарності, котрі покладали на себе почасті “нелітературні завдання”.

*Ключові слова:* митці МУРу, “рецептивна естетика”, “функція послання”, пасеїзм, поняття індивідуальної пасіонарності, носії пасіонарності.

*Iryna Burlakova. The modes of passionarism in the literary criticism of the artists belonging to “MUR” (Ukrainian Artistic Movement)*

Examining the heritage of the artists belonging to “MUR” through the prism of receptive aesthetics, the author proposes to study their works as textual representations of the “message function” intensified by the existential experience of a borderline situation which had been gained by the European people during the World War II. With reference to passeism interpreted by L.Gumilev as “a kind of succession to the ancestors”, the author introduces the notion of individual passionarism and thereby treats the artists in exile as bearers of passionarism who entrusted themselves with non-literary tasks.

*Key words:* writers of “MUR”, receptive aesthetics, message function, passeism, individual passionarism, bearer of passionarism.

Сучасна наука активно звертається до поняття цілісності літературно-мистецького процесу, поєднуючи в нерозривний концептуальний ландшафт письменство, що розвивається в Україні та поза її кордонами незалежно від епохи. Водночас дослідники намагаються впорядкувати й співвіднести терміни та поняття, якими вони зазвичай оперують для позначення явищ, пов'язаних із життям етносу за межами його історичної батьківщини. Поняття “література діаспори”, “позаматерикова література”, “письменство в екзилі”, “діаспорна література”, “еміграційна література” вживаються як термінологічні синоніми на позначення літературного процесу, котрий розвивається за межами так званої “літератури материкової”.