

XX століття



Микола Миколайович Ільницький народився 23 вересня 1934 року. Закінчив Дрогобицький педагогічний інститут (1957). 1957–1964 працював у редакціях газет “Радянське слово” (Дрогобич), “Ленінська молодь” та “Вільна Україна” (Львів), 1964–1990 – журналу “Жовтень” (нині – “Дзвін”) (Львів). З 1990 – завідувач відділу літератури Інституту українознавства ім. І.Крип’якевича НАН України та з 1994 – професор Львівського університету імені Івана Франка. Доктор філологічних наук, член-кореспондент НАНУ (з 2003). Автор книжок “Барви і тони поетичного слова” (1967), “Таємниці музи” (1971), “Енергія слова” (1978), “На вістрі серця і пера” (1980), “Безперервність руху” (1983), “Багатогранність єдності” (1984), “У вимірах часу” (1988), “Людина в історії” (1989), літературних портретів “Дмитро Павличко” (1985), “Іван Драч” (1986). “Українська еміграційна поезія” (1995), “Від Молодої Музи” до “Празької школи” (1995), “Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х рр. ХХ ст.” (1998),

“Ключем метафори відімкнені вуста...” (2001), “Драма без катарсису” (1999, 2003), “У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади” (2005). Лауреат премії в галузі літературно-художньої критики ім. О.Білецького (1983), премії ім. І.Франка Національної академії наук України (1996), премії братів Богдана і Левка Лепких (1996), Міжнародної літературної премії ім. Богдана-Нестора Лепкого (2002).

Микола Ільницький

“КОНЦЕРТ” Б.-І. АНТОНИЧА: ВИМІРИ МУЗИЧНОЇ СТРУКТУРИ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

Автор виокремлює три виміри поетичного тексту вірша Б.-І. Антонича “Концерт” – поетикальний, метафізичний та психологічний, в єдності яких процес творчості постає як аналог космічної світобудови. Ключові слова: синтез мистецтв, міф, символізм, космоїзм, метафізика.

Mykola Ilynytsky. “Concert” by B.-I. Antonych: The dimensions of poetic text’s musical structure

The author of the article points out the poetical, metaphysical and psychological dimensions of B.-I. Antonych’s “Concert” as a poetic text, arguing that in their unity they transform the creative process into a sort of cosmic creation.

Key words: synthesis of arts, myth, symbolism, cosmism, metaphysics.

Вірш “Концерт” Богдана-Ігоря Антонича, якщо розглядати його на поетикальному рівні, міг би служити чудовою ілюстрацією того загальновищого погляду, що музи, які поступово виокремлювалися з первісного стану нерозлучності, знову зближують між собою на різних рівнях і навіть взаємозамінюються. Зокрема, література вчиться в живопису та музики, перекладаючи, за словами Д.Наливайка, “коди їхньої художньої мови і трансформуючи їх відповідно до своєї іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює свої власні виражальні можливості” [5, 21].

Отже, маємо справу з ознаками літературно-мистецького розвитку початку

XX ст., який отримав назву *сецесії* – тенденції відступу від традиційних норм жанрів та композиційних структур у різних видах мистецтва з метою їх інтеграції для вираження щільнішого зв'язку людини зі світом, із природою.

У вірші, обраному за об'єкт аналізу, прагнення автора вийти за межі своєї мови, момент синтезу починається з назви твору, яка апелює до сусіднього виду мистецтва – музики, до того ж не у статичному, зафіксованому “на смугах п'яти ліній кільця нот” стані, а у сфері, розімкнутій “за межі простору”, – концертній залі природи. Далі виникає проблема жанру. Поет не пропонує жанрового визначення свого твору, хоча в інших випадках давав поезіям жанрові окреслення: гімн, молитва, елегія, ідилія, сурма, пісня, навіть проповідь. Він не пішов слідами своїх попередників – молодомузівців, які часто давали музичні жанрові визначення: “Місячна соната”, “Псалом” (П.Карманський), “Соната”, “Горішні акорди” (В.Пачовський), “Осіння симфонія”, “Amoroso” (Б.Лепкий), “Баркарола”, “Ноктюрн-емої” (С.Чарнецький). “Adagio consolante” (М.Яцків).

За генологічною структурою “Концерт” можна було б зарахувати до сонати чи симфонії – за принципом розвитку мотивів, які розвиваються, перехрещуються, доки не доходять фіналу. Чи не найближчі до музичної структури вірша Антонича малярські полотна литовського композитора й художника Микалоюса Чурльоніса, зокрема його цикли “Соната весни”, “Соната моря”, “Соната зір” та ін., в яких музична тема розвивається через зіткнення мотивів, настроїв, той, кажучи словами І.Франка, “конфлікт чуття”, що “при кінці сплива в гармонію любови”.

У “Концерті” Антонича спершу вступають у гру солов'їні соло:

Горлянки соловейків плещуть, мов гобої,
у димі пахоців, в чаду лілейних куряв,
аж спів змінився в запахах, мов за ворожбою,
розлився в квітний пил. Це тільки увертюра.

Далі звучать нові голоси, їх можна ще розрізнити, відділити одні від інших:

На солов'їне гасло дружні перемови
усіх музичнодзьобих ста племен пташиних,
і летється звук на звук, лиш у зозуль прамові
прадавній корінь “ку” у горде соло лине.

Але поступово й це “ку” зливається з іншими голосами. Концерт ширшає, доки не перетворюється на справжній шал натхнення. Тепер уже окремих голосів не розрізнити, тепер

...спів росте, мов повінь. Від землі по зорі
переливається від краю аж до краю.
Та чуйте: ще зростає шир і вгору,
Коріння ста дубів – підземні ліри грають.

Тут б'є, із надр прорвавшись, джерело похмілля,
і змії, мов смички, сичать на струнах зілля,
їм труби пнів із уст землі дають глибокий відзвиг.

Нарешті несамовите сплетіння тонів, нестримний рух мелодій доходить до кульмінації і настає розв'язка:

А я вже віддиху вловити більш не можу
і падаю, мов пень, у ями й вири гімнів.
Тоді найвищий тон бере в оркестрі ранок,
коли в таріль землі тарелем сонце гримне.

Коли порівнювати “Концерт” із “Сонячними кларнетами” Павла Тичини, можна ствердити, що “зелений гімн” тополиних арф і коливання флейт променів призахідного сонця свого попередника Антонич розгорнув у багатоголосу симфонію.

Але нам у цій ситуації важливішим видається інше: музичний код, доповнений образотворчим та ще й “науковим” компонентами, веде тут до синтезу звуку, тону й барви на рівні не тільки образної палітри, а й полівалентності сенсу, таємничого й загадкового, за визначенням Д.Чижевського, акту “стягнення у єдності смислу, багатства, строкатості та багатогранності хаотичної багатоманітності світу” [8, 265].

У цій “строкатості” й “багатоманітності” світу Антоничевого “Концерту” виокремимо три виміри тексту, які охоплюють градацію рівнів від поетикального через символічний до аналогії між художньою творчістю і світотворенням.

Перший ґрунтується на розширенні меж семантичних зміщень, асоціативних зрощень й утворення складних метафоричних сполук, тропів-гібридів, метонімізації, що стало прикметою поетичної образності ХХ ст. Філософське підґрунтя цього процесу – поява нелогічного бачення світу, що приходило на зміну позитивістській свідомості, суб’єктивізація художнього мислення, вивільнення психологічної енергії, не контрольованої цензором раціо. Явище полідисциплінарності, зафіксоване в усіх сферах наукового мислення, у поезії виявило себе особливо, позаяк в її творенні важлива роль оніричного чинника.

Б.-І.Антонич, за власним визнанням, поет “сновійного” типу. А широка ерудиція та розвинений інтелект давали багатий матеріал для складних конструкцій його метафорики. У “Концерті” образ побудований на заміні одного відчуття іншим, на переходах одного в інше – і так виникають “празелень звуків”, “пейзаж мелодії”, “краєвиди співу”, “хміль акордів”... Це перетікання, асоціативний паралелізм має природну відповідність: сім нот у музиці, сім кольорів сонячного спектру. Не випадково, мабуть, російський композитор Олександр Скрябін, володіючи “кольоровим слухом”, шукав способу супроводити свої мелодії кольористичною гамою, тобто зміні тональностей мала відповідати зміна кольорової гами, а один із творців абстрактного живопису Василь Кандинський уважав, що саме малярству треба підноситися до рівня музики, яка, не відображаючи явищ природи, досягає багатства духовного життя людини, і можливо, із такого співвіднесення бере початок ідея абстрактного живопису.

Утім в автора “Концерту” домінує не абстрагування зорового, а радше навпаки – опластичнення звукового начала: “празелень звуків”, “пейзаж мелодії” передані через слово. Тому Антоничева метафорика вбирає не лише звуково-кольористичну гібридність, а й інтелектуалізується за рахунок абсорбації понять науки: у його концертному залі природи “електрика натхнення ллється змінним струмом, биліни тонів вигинаючи угору”. Шляхом такої метафоризації згодом пішов Іван Драч – згадаймо хоч би його “ридання” синхрофазотронів та “протуберанці серця”. Ю.Шерех у статті “Поезія ясновишнього вечора”, присвяченій аналізу вірша Василя Барки “Батько й син”, пише, що у творі “міни сіють не літаки, а літуха помста [...] В суті справи це вільний переклад німецького Vergeltungswaffe. Vergeltung – відплата, помста; Waffe перекладено за властивістю цієї зброї епітетом “літуха”. Те, що було абстрактним поняттям штабово-газетної мови, стало тут майже мітичною істотою, своєрідною новочасною еринією! Поет зумів перевести нас у ключ мітологічного мислення” [9, 289].

Отже, обмін був обопільний, бо й наука охоче “позичала” в поезії її інструментарій – метафору для суто наукової термінології: “демон” Байрона та Лермونتова став “демоном” Максвелла”, а “реле” з перепрограмування коней на поштових станціях перетворилося на електронну лампу, яка посилює електричний сигнал (зб. “Формулы и образы”. – М., 1961). Навіть слово “вакансія”, що означає незайняту посаду, обернулося у фізиці на вузол кристалічних ґрат твердого тіла, не зайнятий атомом або іоном.

Однак рівень зображальних можливостей зовсім не достатній для досягнення

глибинної суті Антоничевого “Концерту”. Бо далі поет веде нас у сферу, де вже замало звуку, барви, тону як репрезентаторів різних мистецтв у цьому творі:

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

Який ключ підібрати для дешифрування цих образів-символів? Таке завдання на початку ХХ ст. ставив перед собою російський поет і літературознавець В'ячеслав Іванов, роздумуючи над феноменом полотен Чурльоніса, побудованих за принципом структури музичних творів: “Ми визнали естетично невідповідним вихід із того становища, при якому намагаються привести до єдності різні мистецтва, оскільки тоді порушуються священні права кожного з мистецтв і при подвійному поєднанні здійснюється подвійна, при потрійному — потрійна підміна: із кожного мистецтва береться лише дещо і жодне не постає цілісністю” [4, 334].

Вихід із ситуації вчений бачить в інтуїтивному (міфотворчому) декодуванні образів, у символізмі, який приймає будь-яку техніку й будь-яку манеру, якщо між ними будуть знайдені відповідні співвідношення. Тоді через елементи різних мистецтв або всередині кожного з них відкриваються космічні передумови сутнього: “Тоді звук для музиканта постає як тон усесвітньої напруги, що несе явище вольових хвиль [...] Тоді перед малярем розкривається “астральна” підоснова кожного зорового явища і вираз невідчутної зоровості (“зрительності”)” [4, 344].

Тільки поєднання мистецтв, на думку В.Іванова, дає можливість проникнути у сфери буття, в які жодне з мистецтв осібно проникнути неспроможне. “Нелюдські справи це, нелюдські квітів льоти, / празелень звуків, флейт прामова, дно натхнення,” — сказав про це ж Антонич.

Чурльоніс творив свій всесвіт збиранням цілого з часточок ще не ограненого кришталю, ще не згармонійованих звуків. Так, про цикл “Нехай буде” з 16 картин він писав у листі до брата: “Це — сотворення світу, але не нашого, за Біблією, а якогось іншого світу — фантастичного” [3, IX]. В Антонича — подібний вихідний принцип сотворення світу: він постає з “празелені”, “первнів дня і ночі”, “первнів речей і дій”.

Стосовно М.Чурльоніса В.Іванов уважав процес такого творення сакральним, близьким до літургії, виводячи його генезу з античності: троє дверей в іконостасі беруть свій початок із триступінної сцени елінів, яка є віссю священнодійства, згодом кожним мистецтвом захитану. Тому місія синтезу мистецтв — відновити це дійство, створити нову велику Містерію [4, 347].

У “Концерті” Антонича теж вловлюємо нотки сакральності уже з перших рядків: “в саду лілейних куряв...спів змінився в запах, мов за ворожбою”.

Але тут — не християнська містерійність і не трагедійність античного театру. Тут зануреність у стихію біосу, починаючи з його “увертюри”, тобто з самого формування стихії: “у зозуль прамові прадавній / корінь “ку” у горде соло лине”.

М.Бахтін у лекції про В'ячеслава Іванова виокремив у його поглядах три форми буття в мистецтві: піднесення вгору (“восхождение”), спускання донизу (“нисхождение”) і хаос — діонісійське начало, яке і є основою мистецтва; це “розрив особистості, роздвоєння, розтроєння, розчвертування і т.д.” (згадаймо Антоничево “подвоєння”, “потроєння” і “стократне” помноження очей, які хочуть “суть речей схопити”), бо “для того, щоб творити, потрібно народитися, потрібне тіло, а тіло народжується з хаосу [...] Всі три начала переконливо поєдналися в образі пінонародженої Афродіти... [2, 376].

Із такого ж хаосу (прадавнього кореня “ку”) постає й Антоничево слово, те слово, що, за потєбнянською теорією, є мікрообразом, мікротвором,

“ембріональною формою поезії” [6, 584]. Отже, маємо третій рівень Антоничевого “Концерту”.

Слово постає не відразу, спершу виникає звук, як ономато-поетичний ступінь образу. Звук отримує значення у процесі того, коли набуває ознак осмислення, тобто здобуває внутрішню форму; при такому перетворенні звуку на слово виникає образ, позаяк слово стає багатозначним, хоча назва предмета чи явища фіксує лише якусь одну його ознаку. Цю думку вчений розвиває на такому прикладі: “Під словом “вікно” ми переважно маємо на думці раму зі склом, але з огляду на його подібність до слова “око” воно означає те, куди дивляться або куди проникає світло, й не містить у собі жодного натяку не тільки на раму, а й навіть на отвір. Таким чином, у слові два змісти: один, який ми [...] назвали об’єктивним, другий – суб’єктивний зміст, в якому ознак може бути багато” [6, 584]. Цей суб’єктивний зміст учений назвав “символізмом мови”, “поетичністю” [6, 584]. Потебнянська теорія народження поезії й Антоничів “Концерт” сприймаються як певна паралель. Перед нами творення звуку і слова як світотворення з моменту пра-світу, пра-слова, пра-мови, тобто з тих першоелементів, котрі ще не склалися в цілість, у систему. Це мовби етапи тієї весняної пори, коли соки нуртують під корою дерев, коли шалені перегуки

здіймає квіття хор у барв грайливій піні,
і ніч – блакитний фільтр, зміняє барви в звуки,
музики кип’яток наливши в лійку сині.

Жага посилюється аж до любовного екстазу:

Аж горла миті сріблом пухнуть од напруги,
солодке і п’янке знесилля морщить жили
і скручуються звуки в світла смуги,
в птах очі сплющені від розкоші знетями,

плавно переходячи в аналогію між творчістю та еротикою:

Самці й самички у зальотах і докорах,
в цівках пташиних горл, мов шорох срібних зерен.
У відповідь сп’янілим до безтями хором
спалахує червоним співом квіття терен.
Мов бриски піни з гір, ряба оркестра квітів,
немов на лезо лезом, піснею на пісню
на поклик відповіла, аж збудився вітер
і вимотався з тиші, де йому затісно.

Прикметно, що О.Потебня, простежуючи процес розмежування образу і значення як основну ознаку переходу від міфу до символу, а відтак до метафори, теж спирався на фольклорні зразки з еротичним компонентом у системі поетичної символіки: “Коли земля жінка, мати, то орання, сіяння тощо означають любов чоловіка [...]

Ой у лузі, в лузі стоять воли в плузі,
Та нема кому воли поганяти,
Та нема кому за плугом ходити.
Плугатарі старії, погоничі малії,
Та нема кому воли погонити,
Та нема кому за плугом ходити” [7, 42].

Еротика як творче джерело, як енергія всесвіту бере своє начало в первісній

свідомості людини. Міф і найдавніші системи філософії, стверджує С.Аверинцев, в еросі вбачають “космічну силу, подібну до сили тяжіння. Бога Ероса згадано в міфологічному епосі Гесіода як одного з породжувачів та упорядників світобудови, який народився одразу після Хаосу та Матері-Землі...” [1, 131].

Окреслені мотиви ведуть до ще одної загадки в Антоничевому “Концерті”, а саме до єдності первнів основ світобудови й первнів творчості, ядро якої поет убачає в музиці:

Для розуму замкнені, невидні двері
відчинить звук, мов ключ, мов ключ чуття несхибний.
Не птах, не квіт. Це грає зміст, це грають первні
Речей і дій, музика суті, дно незглибне.

Отже, стихія емоційної напруги, “змінний струм” “електрики натхнення”, “музика суті” лежать в основі творчості, в осягненні “незглибного” дна буття. Звук як “ключ чуття несхибний” до осягнення сутності творчості поети декларували й до Антонича, і після нього. Згадаймо Верленове “музика передусім”, Тичинине “не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух – лиш Сонячні Кларнети”, Драчеве “а Мати слова – скрипка”...

Як же тоді Слово як Логос, як сенс, як світова субстанція (в Євангелії від Йоана: “Споконвіку було Слово, і з Богом було Слово, і Слово було – Бог”). Поет не залишив його за зачиненими дверима концертної зали природи. У “Концерті” код звуку – як емоції, як еросу – поєднаний з іншим кодом – раціо, логосу, сенсу:

А те, що звать мистецтвом,

творять

шал і розум.

Отже, маємо полюси, полярні категорії. Зрозуміти цю антитезу, видається мені, можуть допомогти діалоги Платона “Іон” та “Гіппій більший”. У першому з них натхнення митця потрактоване як “божественне натхнення” (theia moira). Однак цей процес натхненної творчості підпорядкований певним законам, правилам (віршові розміри, ритм). У “Гіппії більшому” з’являється центральне поняття платонівської філософії – ідея (eidos). Саме ідея допомагає осмислити в реальних предметах і явищах сенс прекрасного.

Отже, натхнення – це й “посланництво”, і ремесло, що в сукупності можемо назвати франківським терміном “творче ремесло”. Не хочемо накладати платонівську матрицю на текст Антонича, але не можемо не наголосити на філософському підґрунті його твору. Антонич якоюсь мірою “переклав” чи “переніс” ідею єдності ірраціонального й осмисленого зі сфери понять у сферу природи, завдаючи читачеві важку працю й водночас насолоду відчитувати партитуру його “Концерту”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Софія-Логос: Словник. – К., 2004.
2. Бахтин М. Эстетика словесного искусства. – М., 1979.
3. Ванслова А. М. К. Чюрленис-художник // Чюрленис М.К. Репродукции. – Вильнюс, 1961.
4. Иванов В. Борозды и межи. – М., 1916.
5. Наливайко Д. Теория литературы и компаративистика. – К., 2006.
6. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
7. Потебня А. Объяснение малорусских песен. – Варшава, 1886. – Т. 1.
8. Чижевский Д. О формализме в этике (Заметки о современном кризисе эпической теории) // Надъярных Н. Единство смысла. – М., 2005.
9. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків, 1998. – Т. 1.

м. Львів

