



XX СТОЛІТТЯ

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.01.56-71
УДК [821.161.2-1-051:82-3].091 Б. І. Антонич

Олена ГАЛЕТА, доктор філологічних наук, професор
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська 1/245, м. Львів, 79000
Український католицький університет
вул. Козельницька 2а/415, м. Львів, 79026
e-mail: olena.haleta@lnu.edu.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4137-0641>

ПОЕТ НА ДРУГОМУ БЕРЕЗІ: ПРОЦЕСУАЛЬНІСТЬ ПИСЬМА У ПРОЗІ БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА

СТАТТЯ ПЕРША

Стаття становить першу частину дослідження, в якому недописаний роман Б. І. Антонича «На другому березі» розглядається із перспективи генетичної критики як приклад авантексту, укладеного на основі чернеток, що фіксують процесуальність письма. На підставі рукопису проаналізовано не відображені у виданнях основні типи текстових змін як свідчення «поетики стану», що виводить письмо за межі дихотомій суб'єкта й об'єкта, Ероса і Танатоса, людського й не-людського — за рамки індивідуалізму й самої мови, у сферу інтерсуб'єктного та інтермедійного. Поступаючись розвитком дії супроти інтенсивності стану, проза Антонича свідчить про формування афективної поетики і нового типу модерної чуттєвості та відповідної практики письма.

Ключові слова: Богдан Ігор Антонич, роман, чернетка, генетична критика, афективна поетика.

«Афект є всім, що є»

Фелікс Гваттари

Чи можна назвати Богдана Ігоря Антонича романістом?
Роман «На другому березі» він так і не дописав, залишив-

Цитування: Галета О. Поет на другому березі: процесуальність письма у прозі Богдана Ігоря Антонича // Слово і Час. 2021. № 1 (715). С. 56—71. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.01.56-71>

ши фрагментарну чернетку. Коли у виданнях творів письменника цей текст розміщують у розділі «Проза», йому обов'язково передують розділи «Поезія». Навіть однойменне видання, яке вийшло 2008 р. і починається текстом роману, містить також основний корпус Антоничевої поезії [див.: 1]. Справа тут не тільки в принципі упорядкування; стосторінкового тексту вистачило б і на окреме видання, тож йому бракує не обсягу, а жанрової вивершеності. Роман, за Франко Моретті, — це форма й культура [див.: 32, ix], як жанр він зобов'язує до тягlosti й завершеності розповіді, цілісності сюжету і характерів, вирішення конфлікту чи розкриття проблеми. Чернетка, яка фіксує лише проміжний етап письма, звісно, цього запропонувати не може. Та чи може текст запропонувати щось, невидиме в завершеному творі? Чи можна нестачу перетворити на нагоду?

Твір, текст, авантест

Подаючи за збереженим автографом [див.: 5] наявний текст недописаного роману «На другому березі» у Повному зібранні творів Б. І. Антонича, упорядник Данило Ільницький наводить історію попередніх публікацій. Окремі частини твору друкувалися в часописах: фрагмент під заголовком «Гріх» — у журналі «Дажбог» (1932, ч. 1, листопад) із приміткою «Автор працює зараз над романом з життя залізничників. Даємо один фрагмент. РЕД.» та «Уривок з недокінченої повісти» під заголовком «На другому березі» — у журналі «Ми» (1939, кн. 1 (8), січень-лютий). Зазначено також, що в повному обсязі фрагменти з роману з'явилися в журналі «Сучасність» (1992, № 9, березень), і тільки 1998 р. був опублікований план роману у «Творах» у розділі «Начерки, плани, фрагменти» [4, 889—890].

Автор передмови до згаданого Повного зібрання творів Микола Ільницький говорить про роман насамперед як про твір, що відповідно до жанрових очікувань визначається сюжетом:

Оскільки багато розділів роману було тільки розпочато, важко на основі фрагментів реконструювати сюжет твору. Можна лише з певністю сказати, що він мав ознаки детективного жанру: вбивство, самогубство, помста, але серцевину його становить вставна повість, у якій сконцентрована філософська основа задуму, сформульована одним із персонажів повісті, її «автором» Марком Мартовичем, як твір «про глузд життя» [13, 32].

Отже, у другій частині цього короткого опису текст Антонича постає також як певний тип повідомлення. Якщо М. Ільницький вказує при цьому на героя твору, устами якого письменник проголошує власні ідеї, то Лідія Стефановська використовує фрагменти роману як свідчення про літературознавчі погляди самого Антонича, цитуючи репліки його героїв поряд із його власними літературознавчими працями. При пер-

шому такому покликанні авторка взагалі не обумовлює, що йдеться про художній текст [див.: 21, 151—152, 150, 157—158, 160]. Таке прочитання фрагментів роману як прямого викладу літературознавчих поглядів самого Антонича М. Ільницький обґрунтував ще у своєму монографічному дослідженні 1991 р., наголошуючи, однак, на відкритому та діалогічному характері художнього висловлювання:

Ми виразно бачимо, що устами своїх героїв говорить сам Антонич, говорить його власний сумнів: голос одного героя — Антоничеве заперечення, голос другого — його ствердження. Тому-то під наведеною суперечкою таке правдиве і щиросердне визнання: «Автор застерігає, що його герої не вирішили питання» [12, 196].

Ігор Калинець чинить ще радикальніше й намагається відчитати в недописаному романі автобіографічні свідчення, покликаючись на спогади Ольги Олійник [див.: 14, 16, 43, 45, 112, 149, 155].

Загалом дослідники не часто зверталися до роману Антонича «На другому березі» як до самодостатнього предмета дослідження, за винятком кількох праць, присвячених західноукраїнській міжвоєнній прозі. Зокрема, Лариса Лебедівна дошукується у ньому свідчень про «мирне співіснування» «різних мовностильових спрямувань, підпорядкованих неоромантичній домініанті» [15, 14], наголошуючи, зокрема, на героєвій «глибинній єдності / тотожності з “душею лісу”, яка тут виконує роль Праматері-Землі» [15, 8]. Авторка, однак, оминає увагою те, що герой-оповідач Марко Мартович передає у відповідному фрагменті не стільки особистий, скільки міжособистісний досвід, який ділить спільно зі своїм другом Ігорем Забарським. Докладніше зупиняється на цьому аспекті Ірина Старовойт, беручи за основу мотив двійництва і навітлюючи зв'язок Антонича із Франком. При цьому дослідниця також згадує сцену з дитинства героїв — як вони загубилися у лісі і пережили спільну пригоду із дівчиною, ураженою блискавкою, — котру розглядає як зображення гріхопадіння й водночас його неможливості. Якщо Л. Стефановська намагається прочитати Антонича за принципом антиномії, то І. Старовойт пропонує принцип гомології — єдності протилежностей, нероздільної двоїни, і проєктує його на саму творчість: «<...> Антоничів роман — це не тільки і не стільки текст про смерть єдиного друга, як твір про народження письменника, автотематичний роман про те, як важко написати роман» [20, 239—240]. Парадокс, однак, полягає в тому, що цей роман так і залишається недописаним, тож відповідний висновок можливий хіба умовно. На незавершеність як неунікну умову прочитання цього роману вказує Наталія Мафтин. Стверджуючи, що «незавершеність текстів залишає будь-які літературознавчі підходи тільки на рівні гіпотез», дослідниця від спостереження про те, що «акцент переноситься зі сфери подієвої на імпресіоністичний переказ

нюансів духовного життя персонажа» [17, 333], переходить до аналізу міфопоетичних первнів, виразно видимих на рівні наявних фрагментів. Про усвідомленість інтерпретаційного вибору свідчить зміна назви самого дослідження: стаття, опублікована початково під назвою «На березі вічності: модель художнього світу Богдана-Ігоря Антонича» [див.: 18], лягає в основу розділу про «модель міфосвіту Богдана-Ігоря Антонича» в авторській монографії [17, 331—344] (подальшу зміну назви на «Стильові особливості прози Б.-І. Антонича» у виданні 2011 р., де авторка знову звертається до тексту «На другому березі», можна пояснити загальною темою монографії — «У пошуках “grand” стилю (західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття)» [19, 272—283]).

Властиво, єдина реальність, з якою має справу Антоничів читач, — це текстова реальність чернетки, що складається з кількох окремих частин. Чернетка фіксує й демонструє не результат письма, а процес. Тож саме щодо цієї процесуальності можна робити цілісні висновки, ґрунтовані не на припущеннях, а на наявних текстових свідченнях. Якщо класична текстологія розглядала чернетку як проміжний етап в історії тексту твору, то від 1970-х років французька генетична критика запропонувала новий підхід, відмовившись від принципу виключної телеологічності письма і встановлення остаточного тексту. Вона охоплює весь огро́м написаного у процесі появи тексту твору і переорієнтовує читача з підставового питання поетики «як це зроблено?» на питання «як це робилося?» [10, 14]. Альмут Грезійон стверджує, що генетична критика «трансформувала літературний пейзаж», поставивши у центр дослідницької уваги «пам'ятники творам *in statu nascendi*» [8, 26], тобто у процесі становлення. Дослідники наголошують на парадоксальній природі цього підходу, зорієнтованого на процесуальність літератури на етапі до появи остаточного тексту [27, 2]. Враховуючи дію соціологічних і психоаналітичних чинників [див.: 6], генетична критика переймається водночас естетичними вимірами тексту, а головний об'єкт свого зацікавлення визначає як «рух письма» [27, 2]: так, П'єр-Марк де Біазі вказує на зміщення уваги до питання про те, «у чому конкретно полягає процес, завдяки якому текст, а саме літературний текст, придумує сам себе» [7, 59]. Пошуки відповіді стимулювали, за Луї Е, «два типи нового підходу»: якщо перший ідентифікує і збирає всі види текстових змін, то другий сфокусований на «особливого роду динаміці <...> — мова йде про афективні реакції, гру уяви, пошуки мовних засобів і ритму» [23, 123].

Генетична критика загалом не скасовує значущості й впливовості остаточного тексту — за Даніелем Феррером, «будь-яка чернеткова замітка передбачає перспективу її подальшого використання, якою б

розмитою ця перспектива не була» [22, 227]. Однак при цьому виразно помітна різниця між текстологічним і генетичним підходом: якщо перший зацікавлений встановленням остаточного тексту, який витісняє варіанти, то другий максимально активізує й залучає текстові варіації, включно з тими, які конфронтують з остаточним текстом: «текстологічні студії — це наука про повторення, а генетична критика — наука про винайдення» [28, 58]. Заклик Раймонди Дебре-Женетт «позбутися фетишизму стосовно закінченого тексту» [9, 144] Д. Феррер підсилює аргументом про те, що саме на стадії чернеток проявляється т. зв. стилістичний сценарій твору [24, 227]. Зі свого боку, П.-М. де Біазі окреслює генетичну критику як «герменевтику письма» [25, 42] і заради методологічної чіткості пропонує три ключові поняття, які покликані означити і вдокладнити предмет дослідження: *досьє* як сукупність усього написаного у процесі постання твору, включно з допоміжними записами, як-от щоденники, листи, видавничі угоди тощо [25, 52]; *авантекст* як результат дослідницького критичного аналізу і впорядкування матеріалів досьє [25, 54]; і *чернетки*, які постають у процесі роботи над текстом твору [25, 57]. Важливо, що П.-М. де Біазі наголошує на системності авантексту, яка при цьому відрізняється від системності й цілісності тексту як остаточного мовного втілення твору, — зокрема тим, що творцем цього конструкту постає не письменник, а науковець.

«На другому березі» Антонича у тій формі, в якій він приходить до читачів, підпадає під визначення авантексту: послуговуючись усіма наявними матеріалами (досьє), публікація не відтворює конкретний рукопис, а подає окремі фрагменти як елементи цілісної системи. Саме такий тип видання, на думку Зоф'ї Мітосек, від останньої чверті ХХ ст. привертає все більше уваги і «відповідає новому розумінню творів» [29, 379]: твір незавершений, відкритий розглядається не з позиції нестачі (через категорію *недо-*), а як особливе свідчення, незатертий слід письма. Своєю чергою польський дослідник Матеуш Антонюк у полеміці з ідеєю Веййо Пулккінена про процес текстових змін як поступове напрацювання «бібліографічного коду» [див.: 33] наголошує, що історія тексту твору може бути історією «не стільки прогресу, скільки втрати» [24, 42]. Залишається додати, що такі втрати неминучі з огляду на розуміння онтології тексту: у процесі кшталтування твору відбувається затирання слідів процесуальності (свідчень про дієві текстотвірні механізми) коштом вияскравлення його жанрових маркерів (свідчень про формальну і смислову єдність та цілісність твору як висловлювання й повідомлення).

Чорновий рукопис як рух письма

Представники генетичної критики надають особливого значення чорновим рукописам, вирізняючи їх як окрему категорію: «<...> їхня значущість <...> полягає у відслідковуванні патернів письма, свідченням

якого вони є» [24, 66]. Особливість чернетки як предмета розгляду генетичної критики найкраще з'ясовує Жан Левайян, наголошуючи на її відмінності від тексту:

Генетичний аналіз — це не вивчення поетики чернеток. Напруга і порожнеча, а іноді «зупинка» чернеток пов'язані, як ми бачимо, з енергією бажання і письма, з непередбачуваністю майбутніх значень. Інтерпретувати все це як сліди, незв'язний чи просто незакінчений текст — означає спотворювати природу чернетки, бо чернетка не може бути ні закінченою, ні незакінченою. Чернетка — зовсім інший простір. Тож розходження між нею і текстом <...> належить до сфери *іншого* — сфери засадничого розрізнення між письмом і текстом [16, 132].

Як підсумовує дослідник, «чернетка — це не підготовча стадія, це дещо *інше* стосовно тексту» [16, 133]. «Усе, що є в чернетці, — осмислене», головна ж відмінність полягає в тому, що сегменти тексту не пов'язані сталими синтагматичними зв'язками, між ними — порожнеча, «простір чистих можливостей», «утопійний світ комунікації» [16, 133]. Нарешті, чорновий рукопис не є «писанням-для-читання», тож вимагає особливого підходу, більше схожого на розшифрування.

Автограф незавершеного роману «На другому березі» налічує 148 аркушів, однак текст розміщений лише на 88-ми з них. Чисті аркуші розташовані між окремими фрагментами: кожен частину твору Антонич записує з початку окремого зшитка — складених удвоє і вкладених один в одного листів паперу, залишаючи простір для подальшого розгортання тексту. Крім того, текст записаний завжди лише на лицевій стороні аркуша, тоді як зворотна залишається чистою, на відміну від чернеток малої прози, де текст розміщений з обох боків аркуша [див.: 3]. У плані до роману римськими цифрами позначено двадцять чотири розділи, однак напрацьовані вони нерівномірно. Окремі позначки у плані вказують на зміну послідовності епізодів (розділів), що лише почасти відображено в публікації. Так, видання 2009 р. відображає нотатку в сімнадцятому розділі («? чи пересунути наперед» [4, 469]), але не відображає графічного позначення, яким автор переміщає п'ятнадцятий розділ на позицію після десятого, і викреслення у п'ятнадцятому та дев'ятнадцятому розділах («Поворот Шута» і «Втеча Шута» відповідно [5, арк. 1]). Розділи у рукописі не мають назв, хоч вони, ймовірно, передбачені: автор робить хвилястий прочерк після номера розділу, а далі у дужках нотує переважно в називній формі відповідні сцени (лише чотири нотатки супроти двадцяти зроблено в дієслівній формі з акцентом на розгортанні дії). Перший-третій і шостий розділ позначені тільки цифрами (четвертий розділ відсутній у нумерації), нотатки починаються щойно з сьомого. Отже, загальний вигляд рукопису, розташування тексту і напрямок текстуальних змін свідчать, що Антоничеве письмо в цьому випадку годі

назвати лінійним. Розгортання тексту (послідовність його появи у процесі письма) не підпорядковане розвиткові романної дії, та й сама послідовність дії улягає змінам під час написання.

Безпосередньо текст роману містить незначні сліди допрацювання: зазвичай Антонич додає одне-два слова в реченні або зазначає синонімічні заміни. Помітно, що ці пошуки зчаста відбуваються безпосередньо у процесі письма: слова вписані в текст тим самим пером і почерком. Більше того, якщо частина таких доповнень розташована над чи під рядком, то інша частина — це слова, які з'являються в довільному місці в наступному рядку, однак не зрощені з ним семантично і граматично: [звичайна, невибаглива] кімната [5, арк. 10], [переборщеними] суперлятивами [5, арк. 38], [щедра, розтратна, гучна, великодушна, пишна] пісня, [чорними] долонями [5, арк. 39], [стислої] обмежености, від [далекої] синяви неба [5, арк. 41], [сонний] запах [5, арк. 51] і под. — усі взяті у квадратні дужки слова дописані у чернетці рядком нижче з графічною позначкою місця, де саме вони мали б з'явитися в остаточному тексті. Окрім випадків, коли Антонич шукає синоніми для заміни полонізмів, він часто додає в текст прикметники або означальні прислівники, які вказують на якість предметів, явищ чи процесів.

Прикметники були об'єктом особливої уваги Антонича і в поезії. Зазвичай він вагається із вибором найпромовистішого варіанту — як у випадку завершального рядка вірша «Чаргород, або як народжуються міти». Відомий з остаточного тексту «достойний лев» вибраний із цілої низки означень: монарший, поважний, повільний, могутній, великодушний, величавий і навіть лев-велет та лев-велетень [див.: 2]. На відміну від поезії, проза не скована строгим ритмом, тож тут частіше трапляються не варіанти, а доповнення: аж від [твердих] каменюк, наче [велетенський] перстень, прямовисні [сукасті] стовпи [5, арк. 2]; наче [тонкий] дрот [5, арк. 9]; легке [ніжне] торкання струни, [гнітучий] тягар клунків [5, арк. 10], [тріскучих] каштанів, [червоним] блиском заходу [5, арк. 42], [круглої] голови [5, арк. 51] і под. Обидва напрямки текстових змін (заміна й доповнення) свідчать про особливу увагу Антонича до якісного означування предметів і процесів, до їх емоційної й чуттєвої виразності. Вони посилюють вплив тексту, здебільшого апелюючи до тілесного досвіду читача.

До теми відчуттів Антонич звертається у програмній статті «Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва)», визнаючи їхню підставову роль у діяльності людської психіки — зокрема, і в процесі творчості. Властиво, Антонича цікавлять відчуття як спонука до складніших психічних процесів, які — і тільки вони — визначають природу творчості:

Мистець буде твір виключно з власних уявлень. Уявління повстають на основі вражіннь, вражіння мусять мати спонуки, витвором нервів під впливом зовнішніх побуджень, цебто повстають на основі зовнішньої дійсности. Ось такий далекий шлях від реальної дійсности до мистецької дійсности. Має він аж п'ять ступенів: від спонуки до вражіння, від вражіння до уявління, від уявління до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, матеріялізація цих засобів [4, 581].

Подібно Антонич міркує і про сприйняття літературного твору, наголошуючи на його психічному впливові на читача: «Найперше слід зазначити, що мистецтво діє виключно на нашу психіку, цебто обсяг, поле його впливу є стисло обмежене. Викликає в нашій психіці певні переживання, а саме вражіння, уявління, почуття та навіть відрухи волі» [4, 581]. Попри те що міркування Антонича помітно близькі до поглядів Івана Франка, викладених у статті «Із секретів поетичної творчості», їх вирізняє наголос на афективній природі літератури — її здатності, ба навіть покликанні не так переконувати, як вражати, зворушувати і спонукати.

Опис та інтенсивність стану

Свого часу вагомим аргументом на користь імажинізму в дискусії про художній стиль поезії Антонича стала публікація начерків і фрагментів, яка оприявнила визначальну роль художнього образу — саме з нього зчаста народжувалися віршовані твори [4, 685—711]. Натомість чернеткові прозові записи вказують на особливу роль описів як своєрідної «текстової тканини», з якої постає розповідь. Саме описом природи відкривається перший розділ роману:

Між двома берегами плала ріка. Вітри різьбили кришталеве плесо в мерехтливій брижі, краплі дощу кололи шпильками гладку поверхню, бурі перекидали брили хвиль і каламутили непорочну прозорість води. Ріка плала невпинно, безугавно, мов час, і, мов час, танула в безбарвній долині небуття. На грані сірого обрію вливала чисті води в синє небо [4, 470].

Емоційна тональність, ненав'язливо означена в першому уступі, із розгортанням цього фрагмента помітно наростає. Попри відсутність суб'єкта-сприймача, так само зростає відчуттєва наснаженість опису — автор вдається при цьому до персоніфікації, змушуючи читача не спостерігати, а співпереживати, радше навіть співчувати: «Коли-не-коли чорніли підводи на хребті пригнобленого велета, наче галапасні гриби на кремезнім дубі. Під тягарем возів міст стогнав незадоволено, важко, майже ненависно» [4, 470].

За принципом персоніфікації відбувається подальше розгортання опису, а міст порівнювано уже не з дубом, а зі старезним дідуганом чи змагуном, до того ж, у моменти найвищого емоційного і фізичного напруження:

Майже щороку повені підривали міст, але не вдалося їм його повалити від довгих літ. Тоді приходили найтяжчі хвилини в житті дідугана. Коли почув гіркий смак каламутної води, корчився з ляку, кривився, тріщав з досадою, торохтів, рипів і вбивав міцніше стовпи в річище. Подібно змагун розставляє ноги, коли має відбити удар противника. Перехиливав чоло навпроти хвиль і ждав [4, 471].

Переносячи дію — точніше, переводячи погляд, бо будь-які сюжетотворчі події у цій частині тексту відсутні — від природи до залюдненого міста, Антонич посилює суб'єктно-об'єктну диференціацію опису. Простір уже не досвідчується через внутрішнє спів-чування, а сприймається як зовнішній щодо спостерігача світ:

О меланхоліє малого містечка! О тише синього неба, завішена над одноманітним щастям причикнутих, згорблених домів. О солодко-мявий запаху провінції! Тут серця б'ються повільніше й, мабуть, повільніше ходять годинники. Тут усе спізнюється. Тут день є заспаний і ніч невиспана. Тут сонце сонно позіхає й під тихий вечір ліниво заплющує червоне око. Тут місяць забуває адресу останньої стації своєї подорожі і не знає, кудю зарання вернути. Вже світає, а він ще нудить світом над обрієм. Тут сон пахне сіном і стіни пахнуть сном. Тут весна є чутлива, як старосвітський роман, а дощиста осінь осоружна, мов дошкульний біль зубів. Тут вечір має колір какао, а світанок барву дівочих уст. Тут життя є банальне, як рима: сонце — віконце. Гітара, русяві коси, пропам'ятні віршики для дівчат, Овідій, м'ятові цукерки, стара бритва, латані панчохи, вельтшмерц, вишневий лікер, бажання направити світ, кминова юшка, широкі парасолі, мрійливі очі, кальоші, геніяльні люди до маловажних справ, порошок на біль голови, приперчені дотепи, недіяльні товариства, минулорічні журнали мод, злегка соціалізм, фіялка в петельці, світляни пристаркуватих фільмових акторок, кишені огірки, огірчення на долю, огарки недокурених папіросок, осінній настрої, ноктюрн Шопена на розстроєному піяніно ті-ра-ра-ті-ра-ра [4, 471—472].

Наведений фрагмент не просто слугує настроєвим тлом для розгортання дії, а створює певний емоційно-психологічний стан. Щоправда, суб'єкт як носій цього стану залишається поза зображуваним місцем, він усе ще не вступає з ним у безпосередню взаємодію. Наступні сцени першого розділу так само містять розлогі описи. Змальовуючи містечкову залізничну станцію, автор поступово нарощує відчуття суб'єктності в тексті. Розпочинає він докладним описом станційного простору, в якому, однак, усе ще немає визначеного місця для самого суб'єкта:

Станція почала оживати. Непорушність липневої спеки став розганяти вечірній легіт. З недалеких сосон добував лагідні, боязкі, шумливі звуки. Підбадьорені мухи й собі завели голосніше. Гуділи передсонну шепеляву пісню. Комашиний бренькіт і сосновий шум зливалися разом в одностайний, текучий гомін, що нагадував тихе дзюрчання малого потока. Вибивався понад них вищими тонами нерівномірний, невгомний дзенькіт рейок, що тоншали під дотиком холодних долонь надходячої ночі. Брязкіт цей був схожий на легке, ніжне торгання струни «е» на скрипці. В міру, як тахнув бзик мушви, вилітав угору деренькіт залізного паліччя подібно як вигук флейти вистрілює понад повільну течію оркестри [4, 477].

Це лише невеликий фрагмент кількасторінкового викладу, у якому деталізовані звукові та зорові враження не мають конкретного адресата й подані з позиції гетеродієгетичного, тобто зовнішнього щодо самої розповіді, оповідача. Однак надалі вони все більше вказують на безпосередність відчуттів і передбачають присутність та позиціонування суб'єкта у просторі тексту:

Від перону вливався кислий запах диму та вугілля, від подвір'я ззаду плили широким струменем свіжі пахощі бузку та жасмину, що цвів у городі побіля двірця. Із ждальні, наче з печі, виповзали густі хмари тютюнового курива змішані з млочним випаром людського поту. Усе це вертіло терпко в носі. Хотілося пчихати, наче від сильної табаки [4, 484].

Заключне речення цього фрагмента перетворює відстороненого оповідача в залученого учасника, вказуючи на безпосередню тілесну взаємодію. Повноцінна ж поява суб'єкта відбувається тоді, коли автор зображає свого персонажа як здатного не тільки сприймати, а й переживати. Подібно до Антоничевої тези про те, що література не відображає і навіть не перетворює дійсність, а створює свою власну, його герой не лише реагує на світ через відчуття, а й взаємодіє з ним завдяки «божому дарові» внутрішнього «зворушення»:

Мав двадцять літ і чорне волосся. Чого ж більше треба до щастя? Мав уста повні невисловленого крику життя, а в голові, наче в вулію, вовтузився рій задумів, помислів, постанов. У чернетці свідомості записував вражіння жадібно, пристрасно, скоро, без застанови. Був п'яний від мрій і від своїх двадцятьох літ. Мав найбільший скарб людини — спроможність зворушення, божий дар захоплення [4, 472].

Зворушення й захоплення надають людині особливого статусу, свідчать про її здатність не лиш улягати зовнішнім впливам, а й самій впливати на світ, надавати йому смислу й цінності завдяки внутрішній здатності емоційно наснажувати власний досвід. Герой з'являється в романному тексті не просто як залучений до конкретної ситуації — залученість подана як особлива риса його існування у світі.

Поява суб'єкта: homo sentiens

Попередні розлогі цитати дають змогу переконатися, що світ в Антоничевому романі постає через довгі й конкретизовані описи окремих відчуттєвих вражень: автор послідовно розгортає звукові, зорові чи запахові полотна або ж наводить докладні переліки-реєстри спостережуваних деталей. Лише поява суб'єкта дає змогу синтезувати їх у цілісне переживання: герой з'являється у тексті як той, хто

життя розумів як життя, отже як те, що вічно живе, росте, ворухиться. Відчував глибиною свого «я» божественну всезміненість дійсності. Кожним нервом співзвучав

з мелодією оточення. Широко розплющеними очима глядів на світ. Одним поглядом хотів обняти тисячобарвність цього, що бачив. Одним напруженням вух бажав схопити в акорд різнотонність, що дзвеніла довкола. Одним віддихом старався вдихнути ошоломну запашність природи, одним дотиком випити розкіш нервів при зіткненні з речами. На кожне явище протидіяв усім еством, був наче настроєна скрипка, яка на кожний доторк відповідає доглибним (?) відгомоном [4, 473].

Людина в романі Антонича зображена як *homo sentiens* [30, 38] — істота чуйна, здатна завдяки чуттям не лише сприймати навколишній світ, а й приймати його як цілісність.

«Вражіння», про яке згадує письменник у теоретичних міркуваннях і в художньому тексті, не обмежується розпізнаванням впливом світу зовнішнього, а формується як внутрішнє переживання за допомогою уяви. Його сила важливіша від сили зовнішнього впливу — саме вона визначає інтенсивність стану, в якому перебуває герой. Прозове письмо Антонича спрямоване до максимального поглиблення відчуттів і переживань: паралельні синтаксичні конструкції, довгі синонімічні ряди, свідоме нарощування означень (до якого автор часто вдається після написання основної фрази) слугують уповільненню і навіть зупинці дії. Як зазначав Браян Массумі у класичній на сьогодні статті «Автономія афекту», «суха фактичність знижує інтенсивність» [28, 86], — тож натомість значущість і драматичну напругу тих чи тих ситуацій, як-от розмова Соні з батьком, від'їзд (фатальний) Ігоря, убивство начальника станції чи смерть Ігоря, автор передає не через буквальне зображення перипетій — раптових змін у перебігу подій, а через описи переживань та емоційних катаклізмів, викликаних у внутрішньому світі героїв.

У відповідних діалогах Антонич обмежується кількома фразами, комунікативне наповнення яких визначається не інформативністю, а силою експресії, емоційним забарвленням і контрастами:

— Твій тов... цей, що в нас жив... твій при... твій приятель... — Що? — Читай! [4, 493]; — Простіть мені, тату! <...> — Простіть мені, тату! <...> — Я невинна, тату! <...> — Не вірите мені, тату? <...> — Не вірите своїй доньці? <...> — Боюся, чому ви... <...> — Я не винна, тату. <...> — Простіть мені, тату. <...> [4, 502—505].

Нечасті діалоги зазвичай складаються з уривчастих розрізнених фраз, які позначають неможливість висловлювання й порозуміння. Другий із наведених прикладів особливо показовий, оскільки містить повний текст діалогу (в якому, властиво, промовляє лише одна сторона) з фрагмента, що першим був опублікований як частина майбутнього роману, а отже, автор подає його як відносно завершену цілісність. Основна подія розгортається між фізичними чи вербальними діями героїв і проявляє себе через інтенсифікацію переживання. Власне, тут Антонич

постає як послідовник декларованої у «Національному мистецтві» ідеалістичної традиції, для представників якої — від апостола Павла до Іммануїла Канта — «саме інтенсивність переживання <...> була справжнім мірилом справжнього життя, життя, яке чогось варте» [11, 125]. Глибина цього переживання передана не самими словами, а демонстрацією безсилля мови.

Така інтенсивність не підпорядкована остаточно думці й не раціоналізована, а в моменти найвищої напруги здатна руйнувати мисленеві структури й набувати тілесних проявів:

Уява хвилювала, мов розбурхана вода. Думки, наче брижі, впливали, мерехтіли, вовтузилися, плуталися, проблискували, дрижали, яснішали, темніли й танули безслідно. Розприскувалися, мов іскри й гасли. Але в підсвідомості родилися нові й знову вистрибали на поверхню. І знову маяли, блимали, кружляли, доки не потухли й не розплилися. Це повторалося раз-у-раз, раз-у-раз безперестанку. Якісь дивовижні примари, розвійні тіні, розпливчасте привиддя, постаті без обличчя й обличчя без обрисів, знайомі й незнані, близькі й байдужі, гостродійсні й імлісті, виразні й туманні, чітко нарисовані й безформні, мінливі, метушливі, плавкі, ворушкі, рухливі й непорушні, легкі й олив'яні, невпійманні, безбарвні, безколірні, дивно сірі, тьмяні, безмовні, безшеселесні, безгомінні, мов з цього світа й мов не з нього. Відштовхував їх від себе руками та ногами, а вони падали на мене, мов листя з дерев, накривали собою, чавили, душили, пригнічували. Холодний піт бучавів на висках [4, 488].

Опис психічного стану, в якому перебуває герой, охоплює значно більше текстового простору, аніж опис події, яка до нього спонукає. Наведену картину автор супроводить уміщеним у дужках уступом, який вказує на психофізичний стан героя як наслідок збурення його чуттів: «(Вражіння цього вечора були занадто сильні, щоб міг я тепер міцно, кріпко, безжурно спати...)» [4, 488].

У художньому тексті автор використовує ту саму термінологію, якою оперує в теоретико-критичній статті: вражіння, уявління, відчуття, почування, переживання, зворушення [4, 472—474]. Однак помітно, що його пошук у цьому напрямку триває: зокрема, як синонім до «зворушення» Антонич розглядає поняття «емоції», розміщуючи його у чернетці поряд у дужках під знаком питання, і «вражіння», яке з тексту у цьому місці викреслює [5, арк. 5]. Більше того, він звертається до фрейдистської термінології психоаналізу, використовуючи поняття «свідомості, передсвідомості й підсвідомості» [4, 474]. Останній складник цієї тріади цікавить автора найбільше: «Це говорить підсвідомість, але ми її мови не розуміємо. Чуємо дивний стукіт до дверей свідомості, але його значіння не вміємо схопити. Хто стукає? Хто кличе? Навіщо?» [4, 484]. Такі міркування наратора підсумовують опис внутрішнього стану героя, невибірковості й невпорядкованості його переживань:

Одначе навала вражінь оголошувала його. Переживав кожну найзвичайнішу, найбільш буденну подію з потрійною силою відчуття, й тому надмір почувань не міг знайти собі місця в малообіймистій свідомості, розбивав рамці, розсаджував межі, виливався поза берег душі, немов свіже пиво поза край склянки <...>. Витворювався зрозумілий розгардіяш унутрішнього життя. Безладно накопичені вражіння не дозволяли поневолити підземних, невидимих струй душі [4, 473].

Чуттєвий досвід, отже, передбачає й конструює суб'єкт, вирізняє його на тлі природи і соціуму, але водночас кидає йому виклик, не дає усталитися й спонукає до змін — буття через постійне становлення.

(друга частина дослідження в наступному номері)

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антонич Б. І.* На другому березі. Харків: Фоліо, 2008. 283 с.
2. *Антонич Б. І.* Чернетка поезій. Поезії з року 1936. Зшиток IV. Бібліотека Українського католицького університету. Фонд Б. І. Антонича (в опрацюванні).
3. *Антонич Б. І.* Окремі прозові літературні твори у фрагментах: автограф. ЛННБУ ім. В. Стефаника, відділ рукописів. Ф. 10. Од. зб. 57. 10 арк.
4. *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Упор. Д. Ільницький. Львів: Літопис, 2009. 968 с.
5. *Антонич Б. І.* Фрагменти із роману про залізничників «На другому березі»: автограф. ЛННБУ ім. В. Стефаника, відділ рукописів. Ф. 10. Од. зб. 62. 148 арк.
6. *Бельмен-Нозль Ж.* Воссоздать рукопись, описать черновики, составит авантекст // Генетическая критика во Франции: Антология / Отв. ред. А. Д Михайлов. Москва: ОГИ, 1999. С. 93—114.
7. *Биази П.-М., де.* К науке о литературе: анализ рукописей и генезис произведения // Генетическая критика во Франции: Антология. Москва: ОГИ, 1999. С. 58—92.
8. *Грезийон А.* Что такое генетическая критика? // Генетическая критика во Франции: Антология. Москва: ОГИ, 1999. С. 26—57.
9. *Дебре-Женетт Р.* Эскиз метода // Генетическая критика во Франции: Антология. Москва: ОГИ, 1999. С. 142—168.
10. *Дмитриева Е.* Генетическая критика во Франции: Теория? Издательская практика? Явление постмодернизма? // Генетическая критика во Франции: Антология. Москва: ОГИ, 1999. С. 9—25.
11. *Івашина О.* Загальна теорія культури. Київ: Видавничий дім НаУКМА, 2008. 215 с.
12. *Ільницький М.* Богдан-Ігор Антонич. Нарис життя і творчості. Київ: Радянський письменник, 1991. 207 с.
13. *Ільницький М.* Від «дочасного світла» до «сурм останнього дня» // *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Упор. Д. Ільницький. Львів: Літопис, 2009. С. 3—36.
14. *Калинець І.* Знане і незнане про Антонича. Львів: Друкарські куншти, 2011. 276 с.
15. *Лебедівна Л.* Західноукраїнська проза 20—30 років ХХ століття: проблема неоромантизму (О. Турянський, Р. Купчинський, А. Чайковський, А. Лотоцький, Б.-І. Антонич, К. Гриневичева): автореф. дис. на здобуття канд. філол. наук. Київ, 2007. 20 с.
16. *Левайан Ж.* Письмо и генезис текста // Генетическая критика во Франции: Антология. Москва: ОГИ, 1999. С. 129—141.
17. *Мафтин Н.* Західноукраїнська та еміграційна проза 20—30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.

18. Мафтин Н. На березі вічності: модель художнього світу Богдана Ігоря Антонича // Слово і Час. 2008. № 6. С. 51—56.
19. Мафтин Н. У пошуках «grand» стилю (західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття). Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. 336 с.
20. Старовойт І. Два береги незримого ріки: тема з варіаціями // «Мистецтво творять шал і розум». Творчість Богдана Ігоря Антонича: рецепції та інтерпретації. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. С. 222—242.
21. Стефановська Л. Антонич. Антиномії. Київ: Критика, 2006. 312 с.
22. Феррер Д. Шапка Клементиса: обратная связь и инерционность в генетических процессах // Генетическая критика во Франции: Антология. Москва: ОГИ, 1999. С. 222—237.
23. Э Д. Текста не существует: рассуждения о генетической критике // Генетическая критика во Франции: Антология. Москва: ОГИ, 1999. С. 115—128.
24. Antoniuk M. Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu // Wielogłos: Pismo Wydziału Polonistyki UJ, 2017. № 1 (31). S. 39—66.
25. Biasi P.-M. de. Genetyka tekstów. Warszawa: IBL PAN, 2015. 232 s.
26. Ferrer D. Genetic Criticism with Textual Criticism: From Variant to Variation // Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship. 2006. № 12—13. P. 57—64.
27. Genetic Criticism: Texts and Avant-textes / Ed. by J. Deppman, D. Ferrer, and M. Groden. Philadelphia: Penn State UP, 2004. 272 p.
28. Massumi B. The Authonomy of Affect // Cultural Critique. 1995. No. 31. P. 83—110.
29. Mitosek Z. Teorie badań literackich. Warszawa: Wyd-wo nauk. PAN, 1995. 478 s.
30. Palmer J. The History of Emotions. Cambridge: Cambridge UP, 2015. 352 p.
31. Pulkkinen V. A Genetic and Semiotic Approach to the Bibliographical Code Exemplified by the Typography of Aaro Hellaakoski's "Dolce far Niente" // Variants. 2013. No. 10. P. 63—186.
32. The Novel / Ed. by F. Moretti. Vol. 1: History, Geography, and Culture. Princeton and Oxford: Princeton UP, 2006. 916 p.

Отримано 1 вересня 2020 р.

REFERENCES

1. Antonych, B. I. (2008). *Na druhomu berezi*. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
2. Antonych, B. I. (1936). [Draft poetry. Poems from 1936. Issue IV]. [Manuscript]. Library of the Ukrainian Catholic University. (Bohdan Ihor Antonych's Fond). Lviv, Ukraine (in processing). [in Ukrainian]
3. Antonych, B. I. (undated) [Some prose literary works in fragments]. [Manuscript]. Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, The Department of Manuscripts (Fund 10. Folder 57). Lviv, Ukraine. [in Ukrainian]
4. Antonych, B. I. (2009). *Poetne zibrannia tvoriv*. Ed. by D. Ilnytskyi. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
5. Antonych, B. I. (undated) [Excerpts from a novel about railroad workers "On the Other Bank"]. [Manuscript]. Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, The Department of Manuscripts (Fund 10. Folder 62). Lviv. [in Ukrainian]
6. Bellemin-Noël, J. (1999). Vossozdat rukopis, opisat chernoviki, sostavit avantekst. *Geneticheskaja kritika vo Francii: Antologija*. Ed. by A. D. Mikhailov. pp. 93-114. Moscow: OGI. [in Russian]
7. Biasi, P.-M. de. (1999). K nuke o literature: analiz rukopisei i genezis proizvedenia. *Geneticheskaja kritika vo Francii: Antologija*. pp. 58-92. Moscow: OGI. [in Russian]
8. Grésillon, A. (1999). Chto takoe geneticheskaja kritika? *Geneticheskaja kritika vo Francii: Antologija*. pp. 26-57. Moscow: OGI. [in Russian]

9. Debray-Genette, R. (1999). Eskiz metoda. *Geneticheskaia kritika vo Francii: Antologia*. pp. 142-168. Moscow: OGI. [in Russian]
10. Dmitrieva, E. (1999). Geneticheskaia kritika vo Francii: Teoria? Izdatelskaia praktika? Iavlennie postmodernizma? *Geneticheskaia kritika vo Francii: Antologia*. pp. 9-25. Moscow: OGI. [in Russian]
11. Ivashyna, O. (2008). *Zahalna teoria kultury*. Kyiv: Publishing House NaUKMA. [in Ukrainian]
12. Ilnytskyi, M. (1991). *Bohdan-Ihor Antonych. Narys zhyttia i tvorchosti*. Kyiv: Radianskyi pismennyk. [in Ukrainian]
13. Ilnytskyi, M. (2009). Vid "dochasnoho svitla" do "surm ostannioho dnia". In Antonych B. I. *Povne zibrannia tvoriv*. Ed. by D. Ilnytskyi. pp. 3-36. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
14. Kalynets, I. (2011). *Znane i neznane pro Antonycha*. Lviv: Drukarski kunshty. [in Ukrainian]
15. Lebedivna, L. (2007). *Zakhidnoukrainska proza 20-30-kh rokiv XX stolittia: problema neoromantyzmu (O. Turianskyi, R. Kupchynskyi, A. Chaikovskiy, A. Lototskyi, B.-I. Antonych, K. Hrynevychyeva)*: avtoref. dys. na zdobuttia kand. filol. Nauk. Kyiv. [in Ukrainian]
16. Levaillant, J. (1999). Pismo i genezis teksta. *Geneticheskaia kritika vo Francii: Antologia*. pp. 129-141. Moscow: OGI. [in Russian]
17. Maftyn, N. (2008). *Zakhidnoukrainska ta emibratsiina proza 20-30-kh rokiv XX stolittia: paradyhma rekonkisty*. Ivano-Frankivsk: VDV CIT Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. [in Ukrainian]
18. Maftyn, N. (2008). Na berezi vichnosti: model khudozhnioho svitu Bohdana Ihoria Antonycha. *Slovo i Chas*, 6. pp. 51-56. [in Ukrainian]
19. Maftyn, N. (2011). *U poshukach "grand" stylu (zakhidnoukrainska ta emibratsiina proza mizhvoiennoho dvadtsiatylittia)*. Ivano-Frankivsk: LIK. [in Ukrainian]
20. Starovoit, I. (2011). Dva berehy nezrymoi riky: tema z variaciiamy. "Mystectvo tvoriat shal I rozum". *Tvorchist Bohdana Ihoria Antonycha: recepcii ta interpretacii*. pp. 222-242. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv. [in Ukrainian]
21. Stefanowska, L. (2006). *Antonych. Antynomii*. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
22. Ferrer, D. (1999). Shapka Klementisa: obratnaia sviaz i inercionnost v geneticheskikh processakh. *Geneticheskaia kritika vo Francii: Antologia*. pp. 222-237. Moscow: OGI. [in Russian]
23. Hay, L. (1999). Teksta nie sushchestvuiet: rassuzhdenia o geneticheskoi kritike. *Geneticheskaia kritika vo Francii: Antologia*. pp. 115-128. Moscow: OGI. [in Russian]
24. Antoniuk, M. (2017, 1(31)). Jak czytac stronę brulionu. *Krytyka genetyczna i materialność tekstu*. pp. 39-66. Wielogłós: Pismo Wydziału Polonistyki UJ. [in Polish]
25. Biasi, P.-M. de. (2015). *Genetyka tekstów*. Warszawa: IBL PAN. [in Polish]
26. Ferrer, D. (2006, 12-13). Genetic Criticism with Textual Criticism: From Variant to Variation. *Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship*. pp. 57-64.
27. Deppman, J., Ferrer, D. and Groden, M. (Eds.). (2004). *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*. Philadelphia: Penn State UP.
28. Massumi, B. (1995, 31). The Authonomy of Affect. *Cultural Critique*, pp. 83-110.
29. Mitosek, Z. (1995). *Teorie badań literackich*. Warsaw: Wyd-wo nauk. PAN. [in Polish]
30. Palmer, J. (2015). *The History of Emotions*. Cambridge: Cambridge UP.
31. Pulkkinen, V. (2013, 10). A Genetic and Semiotic Approach to the Bibliographical Code Exemplified by the Typography of Aaro Hellaakoski's "Dolce far Niente". *Variants*, pp. 163-186.
32. Moretti, F. (2006). *The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture*. Princeton and Oxford: Princeton UP.

Received 1 September 2020

Olena HALETA, doctor of philology, professor
Ivan Franko National University of Lviv
1/245 Universytetska st., Lviv, 79000
Ukrainian Catholic University
2a/415 Kozelnytska st., Lviv, 79026
e-mail: olena.haletta@lnu.edu.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4137-0641>

A POET ON THE OTHER BANK:
PROCESSUAL WRITING IN THE PROSE BY BOHDAN IHOR ANTONYCH

The study examines the ‘unwritten novel’ “On the Other Bank” by Bohdan Ihor Antonych, a notable Western Ukrainian writer of the interwar period. Known primarily for his poetry, Antonych did not finish this novel-in-progress, leaving behind only draft notes, which offer a glimpse into the very process of his writing. Analyzed from the perspective of genetic criticism, Antonych’s manuscripts are treated as an *avant-text*, demonstrating a ‘scenario of writing’ in the transition from the novel of action to the novel of state.

In contrast to his image-based poetry, Antonych’s prose is based on the technique of description. Depicting nature or the urban environment, the author conveys a certain emotional and psychological condition; and paying special attention to qualitative adjectives, he appeals to the sensory experience of the reader. Despite the fact that the plan of the novel indicates the main events of the plot, the author mainly captures the emotions of the characters. Dialogues also play an unusual role in the text as their function is an expressive rather than a communicative one.

Since the dynamics of the text are based on emotional and psychological movement, and not on the succession of events or judgments, it is considered to be an example of affective poetics in Ukrainian modern literature. The affect appears in Antonych’s text as a force and tension. It shapes the human personality and at the same time challenges it. The affect goes beyond discursiveness and captures the body while its intensity is expressed through the voice and speed. Antonych’s characters share a common transpersonal experience in their childhood and a common object of desire after becoming adults. Moreover, the transfer of emotions into the sphere of interpersonal relations gives to the affect not only a psychological but also an ethical dimension.

The researcher analyzes Antonych’s manuscript focusing on the dynamics of writing and not on the dynamics of the plot, and this approach gives reason for the conclusion about the affective nature of Antonych’s prose. It is evident that in the ‘unwritten novel’ “On the Other Bank” Antonych depicts the modernist type of literary character as ‘*homo sentiens*’, who perceives the world in a subtle way and experiences it deeply.

Keywords: Bohdan Ihor Antonych, novel, draft manuscript, genetic criticism, affective poetics.