

Данило ІЛЬНИЦЬКИЙ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПОГЛЯДИ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА

У вірші Богдана-Ігоря Антонича “Концерт” образний вислів “мистецтво творять шал і розум” дуже точно передає характер обдарування цього поета. У його віршах справді переважає “шал”, “наглий захват”, який може “суть речей схопити” (“Шість строф містики”). Цей містичний “захват” виражає суть філософської лірики поета, зокрема сутність людини і природи, зв’язок ліричного героя з космічною безмежністю світу. Поняття “розум” указує на інтелектуальне начало творчої натури Антонича, що виявилось не тільки у філософських мотивах його поезії, а й у літературознавчих працях, в яких порушено чимало теоретичних проблем і зроблено літературно-критичний аналіз багатьох явищ тогочасного літературного процесу.

Розгляд головних аспектів саме цієї спадщини Б.-І. Антонича — це, зрозуміло, тільки спроба підходу до проблеми, яка не охоплює всіх аспектів його літературознавчих праць, а також не вичерпує їхньої глибини. Окремі судження про них містяться у статтях М. Ільницького, А. Ткаченка, Ю. Андруховича, Л. Тарнашинської, Т. Гундорової та ін. Аналіз літературно-критичних праць Б.-І. Антонича як цілісної естетичної системи поглядів збагатив би наше уявлення як про масштаб таланту самого Антонича, так і про літературно-мистецьку атмосферу в Західній Україні 30-х років XX ст.

Із широкого кола питань, яким Б.-І. Антонич присвячував свої статті, зупинимось на, на наш погляд, основних: завдання і функція мистецтва, література і суспільне життя, зміст і форма, психологія художньої творчості, зокрема роль свідомого й підсвідомого у творчому процесі. Активно відгукувався Антонич на явища тогочасного літературного процесу, виявляючи при цьому глибоку ерудицію й тонкий естетичний смак.

Мистецтво — дійсність. У своїй найбільшій за обсягом та вагомістю теоретичній статті “Національне мистецтво” Б.-І. Антонич формулює тезу, котра пройде крізь усю його подальшу літературно-критичну діяльність: “Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, [...] лише створює окрему дійсність”¹. Це положення має принциповий характер: воно заперечує матеріалістичний підхід, яким у той час мусило керуватися радянське літературознавство, а саме, що література й мистецтво в художніх образах лише відтворюють реальну дійсність. Б.-І. Антонич не тільки заперечує такий погляд, зокрема у статті “Між змістом і формою”, а й окреслює процес виникнення твору, визначає основні його етапи.

Яким чином постає новий художній твір, а отже — створюється нова дійсність? Процес творення Антонич поділяє на три етапи. Перший — намір автора (інтенційність), другий — існування твору, і третій — інтерпретаційний, акт сприйняття художнього твору (рецепція).

Намір автора стосовно твору тісно пов’язаний в Антонича з матеріалом, яким для письменника є уявлення, а не слово (для маляра чи графіка — фарба, лінія тощо). Далі Антонич подає п’ять ступенів интенційного процесу — “від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, і в кінці — матеріалізація цих засобів” (471).

¹ Антонич Б.-І. Твори / Ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. А. Головата — К., 1998. — С. 468. Посилаючись далі на це видання, зазначаємо в тексті сторінку.

Антонич вирізняє своєрідний підпункт між інтенцією та існуванням твору — процес матеріалізації наміру, що в результаті переходить у текст. Як і будь-який “емоційний шал”, бажання автора написати твір хаотичне й неупорядковане. “Цей сирий матеріал (уявлення автора — *Д.І.*) треба впорядкувати, виправити, вибрати з нього те, що важне й суттєве, а навпаки, відкинути те, що неважне й несуттєве” (471), — стверджує автор “Національного мистецтва”.

У трактуванні проблеми наміру та його реалізації Антонич перегукується з тогочасним іспанським філософом і естетиком Хосе Ортегою-і-Гасетом. Не знаємо, чи Антонич читав праці цього автора, але в багатьох питаннях погляди їхні виявляють спільність. Так, герої незакінченого роману Антонича “На другому березі” роздумують про те, що поет найперше мусить уміти дивитися на світ, і кожне покоління митців бачить світ крізь власні окуляри, незважаючи на те, “чи ми загалом бачимо дійсні явища та речі, чи тільки творива власних окулярів” (429). Ці роздуми нагадують порівняння Х.Ортеги-і-Гасета (“Трохи феноменології”) нового, нереалістичного мистецтва з віконним склом, у якому “предмет мистецтва є художнім тільки тоді, коли нереальний”.

Інша теза, співзвучна в Антонича та Ортеги-і-Гасета, — це проблема мети мистецтва. “Метою мистецтва є викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійність” (469), — вважає Б.-І.Антонич. Він акцентує переживання, що їх викликає мистецтво, адже ці переживання “потрібні для нашої психіки”, виконують і дидактичну, і естетичну функцію — “твір, що не сповнює цих умов, годі назвати мистецьким твором” (471).

Подібну думку висловлює Ортега-і-Гасет. Він стверджує, що запорука успіху художнього твору полягає в емоційному пережитті створеної автором дійсності. “Це значить, що на шкалі реальностей прожита реальність займає перше місце, що спонукає нас ставитись до неї, як до однієї-єдиної “реальності”², — пише іспанський філософ. Саме в цій “прожитій реальності” він убаचाє гуманність мистецтва, передумова якого існує в реальному житті.

Усі умови наміру (інтенції), за феноменологічною теорією, повинні відобразитися в художньому тексті. Так стверджує теорія Р.Інґардена, учня німецького філософа Е.Гуссерля. Р.Інґарден був професором Львівського університету, коли Антонич там навчався й міг слухати лекції знаменитого професора. Крім цього, як згадує польський літературознавець М.Якубець, допитливий студент з Лемківщини був учасником дискусій у науковому гуртку славістів — студентів університету, де обговорювалися актуальні проблеми філософії та естетики³.

У статті “Як розуміти поезію” Антонич пише, буквально виходячи із засад феноменології: “...Роля автора кінчається, коли він написав твір. Далі він уже тільки читач (може бути й критиком)...” (520).

Сприйняття художнього твору розгалужується у статтях Б.-І.Антонича на кілька окремих проблем. Серед них — множинність сприймання змістів та можливість ідеального сприйняття. Окремо стоїть проблема розуму та емоцій. “Саме зрозуміння, це тільки допоміжний ступінь, допоміжний засіб до властивого сприйняття мистецького твору. Засіб потрібний і важний, але не конечний” (516), — так стверджує Антонич у статті “Як розуміти поезію”. Автор упевнений, що незрозумілість не перешкоджає твору виконувати національну, суспільну чи виховну функцію, головне — досягти мети, яка, можливо, і не передбачалася в інтенційній розробці, однак дала про себе знати під час написання твору. “Незрозумілість може бути потрібна: або історична (не розуміємо історичних алюзій, не знаємо подій, що про них натякає автор), або органічна (не розуміємо задуму, суті, змісту, не розуміємо цілості твору), або врешті формальна (формальні засоби утруднюють нам зрозуміння)” (517). Незважаючи на те, що певна незрозумілість присутня в кожному творі (залежно від тематики вона може бути класифікована за принципом, наведеним у цитаті), автор усе-таки донесе читачеві те, що хотів сказати. Це стосується як виховних завдань чи певного пафосу, так і передачі

² Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. — К., 1994. — С. 248.

³ Якубець М. Слово про Богдана Антонича // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії / Упоряд. М.Льницький, Р.Лубківський; Передм. Л. Новиченка. — Л., 1989. — С. 378.

особистих переживань. Антонич твердить, що емоційність під час написання твору передається при його сприйманні. Отож, для розуміння твору розуму недостатньо, бо, на думку Антонича, “зрозуміння — це дія розуму, а мистецтво й поезія в загальному належать до царини почування” (516).

У цій же статті Антонич наголошує, що сприймання залежить не тільки від наміру автора, а й від написаного тексту. “Ідеальне сприйняття було б тоді, коли сприймач пережив би все, що при творенні переживав автор. Але це ідеал у дійсності недосяжний. Кожний читач чи глядач сприймає твір на свій лад, по-своєму. Важне передусім те, що дано в самому творі” (518). Бо хоч письменник будує свій зміст, утілений певними формальними засобами, ці засоби стають спонукою до нового змісту — змісту сприймача. При цьому “кожний сприймач має свій окремий зміст, а краще кажучи, має стільки змістів, скільки разів сприймає твір” (482).

Читаючи сьогодні теоретичні статті Антонича, бачимо, що проблеми, які його цікавили, і досі залишаються актуальними в літературознавстві. Український поет виявив глибоке розуміння цих проблем і прийшов до думок, які випереджали свій час.

Література і суспільне життя. Учасник бурхливого літературно-мистецького життя Львова, Богдан-Ігор Антонич не міг стояти осторонь його й не висловлюватися з приводу тої чи тої проблеми. Одна з його статей — “Криза сучасної літератури” (*Дзвони.* — 1932. — № 12. — С. 778-783) — присвячена аналізу основних завдань письменства. Автор намагається схарактеризувати тогочасний літературний процес і вказати можливості виходу з кризи, в якій, на його думку, опинилася література. При цьому він цілком слушно зазначає, що не варто постійно повторювати фразу “криза літератури”, яка вже стала “трюїзмом”. Тим більше, що її вживають люди, які або не мають прямого стосунку до літературного процесу, або, у кращому випадку, є принагідними читачами, або ж тільки вважають себе письменниками, але істотного внеску в літературу не зробили.

Одразу ж слід зазначити, що хоч Антонич не вважає свою думку незаперечною істиною, він переконаний у несправедливості подібних звинувачень, позаяк вони такі “суперечні, залежно від світогляду та вихідної точки критика, такі відмінні, далекі від себе й розбіжні, що губляться в завороженому колесі й не ведуть до ніяких вислідів” (461), хоча й визнає, що літературно-критичне судження завжди суб’єктивне й кожен дослідник має право на свою думку. Антонич не схвалює занадто категоричних тверджень про відставання літератури від темпів життя. Навіть більше, він переконаний, що певне відставання таки неминує, бо темп цей “неймовірно прискорений”, водночас “література мусить завжди висловлювати свою добу, її дух, настрої, питання, а коли цього не робить, стає для неї чужа... Література повинна завсіди відбивати ритм своєї епохи, бо нерівномірність витворює між ними віддаль, а пізніше пропасть. Мистецтво без животворних подувів дійсності замикається в собі, дебелиє, а далі замирає” (461).

Такий підхід логічно веде Антонича до заперечення “мистецтва для мистецтва”, адже таке мистецтво, на його думку, просто нікому не потрібне. Не схвалює він і надмірного захоплення формальними експериментами, де звуковий ефект чи метафорична ускладненість ведуть до затемнення змісту або його ігнорування взагалі. “Хто сьогодні супроти таких суспільних перемін, супроти скаженого темпу подій, що змінюють світ, — пише він, — має час розчовпувати абракадабру складних із зовнішньої сторони та внутрі беззмістовних віршів, хто сьогодні схоче займатися дріб’язковими питаннями літературної техніки, що за ними не ховається ніяка вища ідея, що за ними тільки звичайна порожнеча?” (462). Він ладен визнати вартість такої творчості тільки для вузького кола літературних гурманів і не приймає беззмістовного жонглювання словом, творчості, яка “зводиться до забави нечисленних смакунів, до виставної цяцьки, й на цьому кінець. Сьогоднішнім суворим та гострим часам не лицюють штукарські блискітки літературних жонглерів” (462).

Основна причина появи подібної літератури, — стверджує він, — “втеча від дійсності”, яка в більшості випадків здійснюється свідомо. Це або втеча в надреальне через страх перед дійсністю, або нездатність виборсатися з дріб’язкової повсякденності. В останньому розділі статті автор акцентує тенденцію до реалізму в тогочасних літературних школах та їх відгалуженнях. Антонич убачає ренесанс реалізму в літературі факту, у репортажності, біографізмі тощо. Однак у цій тенденції він помічає й небезпеку, яка полягає в послабленні творчої уяви, художності. “Це парадокс, — зауважує він,

— але, може, власне, надмірне бажання актуальності, занадто велике намагання впливати на реальне життя спричинює, що дійсність переходить над головами мистців. Загорільці актуальності не розуміють і не хочуть розуміти, що література має свої окремі цілі, що її першим завданням є бути справжнім мистецтвом” (466).

Як погодити між собою ці протилежності? Це вічне питання вже у ХХ ст. поставало в полеміці між І.Франком і М.Вороним, М.Гнатишаком і М.Рудницьким. Хвилювало воно й Б.-І.Антонича. На прикладі того, що модерністи колись керувалися гаслом “чистої краси”, а тепер в особі футуристів (три “М” — місто, маса, машини) цілком заперечують його, висуваючи гасло: “мистецтво на вулицю”, Антонич указує на абсурдність зведення мистецтва до якогось одного гасла, якоїсь одної програми.

Утім проблема вибору позиції стояла перед Антоничем і як поетом. Найповніше він обґрунтував її у своєму виступі при врученні літературної премії Товариства письменників і журналістів ім. І.Франка за 1934 р. Він убачав своє завдання в тому, щоб “погодити службу сучасному з тривкішими, вищими мистецькими вартощами, зберегти в цій службі свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів, але так, щоб не перестало воно бути справжнім мистецтвом” (514).

Але як це завдання здійснити, як досягти єдності “внутрішньої правди творця” і “правди дійсності”, як запрягти в одного воза двох бігунів, кожний з яких рветься у протилежному напрямі? Що розуміти під “вищими вартостями”? У зв’язку з цими питаннями привертає до себе увагу один епізод у незавершеному романі Антонича “На другому березі”, де герої сперечаються на тему поезії. Слова одного з дискусантів, що “поезії слід справді давати нам... понадвартості”, супроводжує ремарка: “Автор застерігає, що його герої не вирішили питання. Передусім треба визначити докладніше поняття “вищих вартостей” (428).

Чи ж вирішив його сам для себе поет? Богдан-Ігор Антонич поєднує в понятті поета і суспільні проблеми, і художню красу в найширшому значенні цього слова. Проблема суспільного й естетичного поєднується в естетиці українського поета з проблемою національною. “Я сам у своїх творах підкреслюю свою національну та навіть расову приналежність не тільки в змісті, але що важніше — ще й у формі, — стверджує він. — Роблю це менше за задуману програмою, більше з внутрішньої потреби вірності світові, з якого я вийшов” (514).

Ще одна проблема — орієнтація на Москву чи на Європу — порушена в статті “Примітивна європеїзація” (*Вісник*. — 1934. — № 2. — С. 127-130). Антонич, як і М.Хвильовий, ім’я якого згадано у статті, бачив українську літературу в контексті західноєвропейського літературного процесу, але виступав і проти некритичного захоплення Європою, наслідування європейських зразків. Він був переконаний, що тільки на національному ґрунті українська література може породити високомистецькі речі. І своєю поетичною творчістю він довів, що опертя на національний ґрунт, національну традицію, національне світосприйняття, багатство національної мови успішно поєднувалося з “профільтрованими” європейськими впливами.

Читаючи літературно-критичні статті Б.-І.Антонича, спостерігаємо його постійний інтерес і вимогливе ставлення до творчості молодих літераторів. Причому вже визнаний письменник не просто аналізував художні тексти, він намагався виявити внутрішні пружини появи тих чи тих мотивів, психологічні спонуки. Так, у статті “Література безробітної інтелігенції” ідеться про блукання творців—інтелігентів, які, зневірившись у житті, тікають у казку.

Стаття написана з позицій суспільницького літературознавства, що, на переконання автора, ніколи не втраять своєї вартості. Антонич рішуче заперечує право “марксіських критиків” на монополію суспільницького підходу до літератури, зазначаючи при цьому, що на західноукраїнських землях небезпека комунофільства довела до того, що суспільницьке тло критика взагалі перестала брати до уваги. А це, вважає автор, не дає можливості зрозуміти динаміку літературного процесу.

Він переконаний, що саме соціологічний підхід допомагає глибше зрозуміти тогочасну літературну ситуацію в Галичині: старше покоління відійшло на задній план, а молодше являє собою тип зовсім або напівбезробітного інтелігента. Суспільницька призма дала критикові ключ для виявлення прихованих граней літературної ситуації, породженої

типом безробітного інтелігента. Один із аспектів цієї проблеми — психологічний: література, створювана письменниками такого психічного типу, позначена складністю й витонченістю відчуттів, отже, не зрозуміла широкому колу читачів, зокрема з селянського середовища, яке звикло до традиційної для української літератури селянської тематики. Це породжує розгубленість: “Письменник з безробітної інтелігенції здебільша зневірюється в свою творчість, у суспільну важність свого мистецтва й старається знайти для нього виправдання в ідеологічній підбудові” (522).

Антонич виокремлює два основні мотиви, породжені “втечею в казку”: море та історія. Не суто індивідуальною творчою спонукою, а соціальним “підкладом” він пояснює як те, що “моряцькі поезії пише тепер добрий десяток поетів, що з них більшість, може, й корабля не бачила”, так і “історизм, і то історизм своєрідного типу, з обов’язковою крицею (дозволю собі назвати його крицевізмом)”, “з обов’язковими варягами, мадоннами, крицею з римськими легіями. Гарно? Так, справді гарна казка. Казка — лік від дійсності” (522).

Наголошуючи на доцільності суспільницького підходу до літератури, Антонич водночас нагадує, що “ідеологічна підбудова”, “суспільницька метода в критиці” не може охопити всіх граней літературного процесу, зокрема поза нею залишаються такі категорії як динаміка жанрів і стилів, творча індивідуальність митця, психологія творчого процесу та ін., які стали предметом його уваги в інших статтях.

Зміст і форма. Цій проблемі присвячена єдина стаття Антонича — “Між змістом і формою” (за життя автора не друкувалась; перша публікація: *Наука і культура*. (Україна). — Вип. 24. — К., 1990. — С. 235—238). Хоч і написана вона з приводу книжки М.Рудницького “Між ідеєю і формою” (Львів, 1932), однак має характер самостійного дослідження. Заперечуючи послідовно постулати “славного критика”, автор цієї розгорнутої рецензії висловлює і обґрунтовує власний погляд на проблему.

Стисле з’ясування категорій змісту й форми знаходимо в ранній статті Антонича “Національне мистецтво”, зокрема: “Формою мистецтва є більші або менші клаптики полотна чи паперу, що на них наложена тонка верства фарби або туші. Це конкретні, реальні предмети, це лінії, плями, площини, обриси, мазки пензля, наверствовання відтінків, уклад ліній та плям. Змістом є переживання, котрі постають у безпосереднім зв’язку з оцими конкретними предметами” (469—470). Це перегукується з положенням О.Потебні про зовнішню і внутрішню форму слова (образу, твору) та його значення. “Зовнішня форма”, згідно з його поглядом, — звукова оболонка слова (на письмі позначається матеріальними значками: ієрогліфами, літерами тощо, “внутрішню форму” він трактував як його (слова, образу, твору) етимон, себто його первинне значення.

Чи в наведене вище визначення Антонич вкладав усе, що він розумів під формою, а чи воно включало якийсь один її аспект? Дещо прояснює ситуацію стаття “Між змістом і формою”, у якій сказано: “Кожен без виїмки й без застережень погодиться, що в малярському творі конкретним є, наприклад, кусні полотна, закриті олійною фарбою, шматки паперу, замазані тушшю, в літературному — папір, записаний літерами (лінії чорнила чи друкарської фарби...” (479). Тут, як бачимо, майже дослівно повторено те, що ми читали в “Національному мистецтві”. Але далі йде суттєве уточнення у формі запитання: “Чи це справжня форма твору? Можна це назвати хіба *матеріальною* формою” (підкреслення наше — *Д.І.*, 479—480). Отже, звідси випливає, що потєбнянському поняттю “зовнішньої форми” відповідає не вся форма за Антоничем, а лише “матеріальна форма”.

Підставу для такого висновку дають інші висловлювання поета, іноді подані як принагідні зауваження у статтях та рецензіях, іноді — як розгорнуті положення. Ось одне з них — із уже згаданої статті “Між змістом і формою”: “Творець збудував свій зміст при допоміжній формі (формальних засобів) і записав його матеріальними знаками (матеріальною формою). Вони стають спонукою до нового змісту — змісту сприймача” (482). Як бачимо, у цьому висловлюванні поняття форми має, сказати б, два рівні: матеріальних знаків (матеріальна форма), з одного боку, і формальних засобів — з другого. Цей другий рівень уловлюємо також у визнанні поета, що він свою національну приналежність у віршах підкреслює не тільки у змісті, а й у формі творів (“Становище поета”).

Ми не знаємо, чи був Антонич обізнаний з теоретичними поглядами О.Потебні. Таке знайомство не тільки не виключене, а й цілком можливе, якщо взяти до уваги постійний і глибокий інтерес українського поета до проблем теорії літератури та естетики. До того ж

1924 року в Празі вийшла книжка Л. Білецького “Перспективи літературно-наукової критики”, в якій була докладно проаналізовано систему естетичних поглядів О. Потебні, а 1931 року у Львові з’явилося дослідження К. Чеховича “Олександр Потебня: український мислитель-лінгвіст”. Отже, існують достатні підстави систему понять Антонича (матеріальна форма, система засобів, зміст) зіставити з триадою Потебні (зовнішня і внутрішня форма слова, значення) і навіть вважати цього поета послідовником великого українського вченого.

Нарешті, ще один аспект Антоничевого трактування змісту й форми. Коли він твердить, що “у творця зміст випереджує форму”, а у “сприймача навпаки — форма випереджує зміст” (470), то він певною мірою близький до положення традиційної поетики про взаємозв’язок змісту і форми, їх взаємозумовленість і навіть взаємоперехід однієї категорії в іншу. Сучасний український літературознавець А. Ткаченко, характеризуючи співвідношення між цими категоріями, посилається на Гегеля: “Зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту у форму”⁴.

Нове в Б.-І. Антонича порівняно з гегелівським трактуванням те, що він говорить не просто про зміст як філософсько-естетичну категорію, а про спонукальний (творця) та сприймальний (читача) змісти, що, очевидно, ішло від зацікавлення поета теорією феноменології.

Свідоме та підсвідоме. Проблема ролі підсвідомості у процесі творчості посідає помітне місце в літературно-критичних статтях Б.-І. Антонича. Але перед тим, як перейти до розгляду літературно-критичних статей Антонича з цієї проблематики, хотілося б звернути увагу на його вірш “Підсвідомість” (збірка “Привітання життя”, 1931):

Понад похмуре, чорномуре бердо
підносив замок кам’яний свій жест.
В нім сивий мешкав цар, мав срібний жезл;
в льохах тримав рабів своїх він твердо.

Навколо замку вирости крокоси,
повій з-під листя вій глядів на жердь.
Щораз то більш впадало в погріб жертв,
неначеб хто косив тяжкі покоси.

Враз лютий бунт затряс тюрми кублом.
Геть! З льохи творять інший світ в надії.
Побачив цар ці тереми новії
та став тоді своїх рабів рабом.

Цей цар — це я, палац — душа моя,
бунт — сон, раби — мої померлі мрії.

Цей вірш можна потрактувати як суцільну розгорнуту метафору визрівання поетичного задуму: спершу цар (свідомість, поет) міцно тримає неясні хвилювання, запас вражень і настроїв у покорі, як рабів. Але раптом у льохах підсвідомості вони вчиняють бунт (сон), вириваються на поверхню і творять свій власний світ, роблячи рабом царя — поетову свідомість. Вірш цей можна вважати ключем до з’ясування ролі як сну, так і підсвідомості загалом у творчому процесі митця. Варто звернути увагу, що він був написаний раніше, ніж його автор почав виступати з літературознавчими статтями. Подальше зацікавлення теоретичними аспектами цієї проблеми та спостереження над власною творчістю дало можливість Антоничеві виробити свій погляд на психологію художньої творчості, виражений у статті “Національне мистецтво” (розділ “Автономність мистецтва”) та в інтерв’ю журналу “Назустріч” “Як розуміти поезію”.

В інтерв’ю, зокрема, поет торкається питання, як визріває задум і постає художній твір, і звертає увагу на участь підсвідомості в цьому процесі. “Ви думаєте, — звертається він до читачів, — що мистець творить завжди свідомо, за попереднім задумом? Не завжди й

⁴ Див.: Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). — К., 1998. — С. 139.

не кожний... Лірика буває тоді найбезпосередніша й найсвіжіша, коли народжується в коротких, емоційно сильно насичених проблисках. Якийсь один образ, один вислів, якийсь ритмічний уривок, зачутий припадково фрагмент мелодії, неозначений, безіменний перелив настрою — все це може стати засновком вірша” (518).

Серед явищ підсвідомого Антонич звертає увагу передусім на зв'язок творчої уяви зі станом сну. Він не розгортає цього питання в теоретичному плані, а виходить із власного творчого досвіду, хоча у статті помітні зацікавлення цією проблемою й обізнаність із нею (згадка про видання, присвячені проблемі психології художньої творчості, дослідження в журналі “*Nauka polska*”).

Міркування Б.-І.Антонича перегукується з положеннями праці І.Франка “Із секретів поетичної творчості”, що стосуються психологічних основ поетичної творчості, зокрема ролі підсвідомого у творчому процесі. І.Франко твердить, що в людини є два рівні свідомості: верхня і нижня свідомість. Верхньою ми керуємося в житті, вона належить сфері розуму. Однак “найбільша частина того, що чоловік зазнав в житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всего людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах [...] Отсе є та нижня свідомість, те гніздо “пересудів” і “упереджень”, неясних поривів, симпатій і антипатій. Вони для нас неясні власне для того, що їх основи скриті від нашої свідомості”⁵. Але в процесі творчості, подібно до того, як і під час сну чи хвороби, поетична фантазія здатна ці поклади колишніх вражень піднімати на “денне світло верхньої свідомості”.

Однак, акцентуючи на ролі підсвідомого у творчому акті, важливу роль відводить Франко і участі в цьому процесі верхньої свідомості, зазначаючи, що “зміст і композиція поетичного твору [...] мусять бути ділом розуму” і що успіх твору забезпечує гармонія “сили вітхнення з холодною силою розумового обмірковування”⁶. Б.-І.Антонич у статті “Національне мистецтво” висловлює подібну думку, говорить про конструктивний характер мистецтва, про роль “укладу уявлень”, оскільки “хаотичні, безладні, невпорядковані” враження митець повинен “впорядкувати”, “зложити суцільну цілість”, “одним словом, скомпонувати твір” (471).

І все ж, порівнюючи погляди Антонича з Франковими, зіставляючи їхні концепції стосовно процесу художнього творення, дослідники вбачають і певні розбіжності між ними. Так, М.Ільницький вважає, що Антонич свідомому відводив меншу, ніж Франко, суто прикладну роль, стверджуючи, що “компонувати твір кожний письменник мусить навчитися” і що “можна компонувати знаменито” й без “крихітки захоплення та ентузіазму”, тобто “без натхнення, без таланту”⁷. Натомість Л.Тарнашинська стверджує, що “Антоничева “нова реальність” — це, зрештою, те саме, що в І.Франка постає як результат комбінації таких образів, які в звичній уяві тільки з трудом можна звести до купи”⁸.

Ми ж можемо дійти висновку, що “комбінація” образів може відбуватися не тільки уві сні, а й наяву, і що у творчому процесі відбувається поєднання підсвідомого зі свідомим. Характерно, що Антонич, добре обізнаний з теоретичними засадами різних тогочасних літературно-мистецьких течій, не поділяв концепції “психічного автоматизму письма”, яку висунули представники сюрреалізму. Як у творчості, так і у своїх поглядах на мистецтво він намагався досягти гармонії образу й ідеї.

Літературна критика Б.-І.Антонича. Літературний процес 1920—1930-х років у Галичині розвивався досить інтенсивно й відзначався боротьбою між різними угрупованнями, дискусіями з приводу тих чи тих проблем як ідейного, так і естетичного характеру. Цілком природно, що Б.-І. Антонич, який розпочав свою літературну діяльність на початку 1930-х, не залишився осторонь різноманітних дискусій, а включився в обговорення актуальних проблем літератури.

⁵ Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31. — С. 61.

⁶ Там само. — С. 65.

⁷ Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. — К., 1991. (Серія “Час і доля”). — С. 152-153.

⁸ Тарнашинська Л. Іван Франко — Юрій Липа — Богдан-Ігор Антонич: народження “нової дійсності” (До питання психології творчості) // Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали Міжнародної наукової конференції. — Івано-Франківськ, 2002. — С. 167.

Широкого розголосу набуло обговорення проблеми “Чи письменник мусить мати світогляд?”, яке почалося публічною дискусією на цю тему 14 квітня 1935 р. в Товаристві українських письменників і журналістів між літературними критиками М.Гнатишаком та М.Рудницьким. М.Гнатишак обстоював погляд, що письменник, крім таланту, повинен мати вироблений високоморальний світогляд, а М.Рудницький вважав, що світоглядні ідеї у художньому творі не тільки не потрібні, а й знижують його вартість. Дискусія вихлюпнулась на сторінки преси⁹.

Б.-І.Антонич, який узяв участь у цій дискусії статтю “Сто червінців божевілля”, теж висловився за потребу світогляду в житті людини, зокрема й письменника, бо світогляд — “система думок”, система “розуміння дійсності”. Але світогляд він вважав не найважливішим для творчості письменника. Нагадавши наведену М.Гнатишаком казку про те, як звірі зв’язали орла, щоб дізнатися, чи йому потрібні крила, а він розірвав пута й полетів, автор статті переносить цю ситуацію на обговорювану проблему: “Сама найбільше лихо в тому, що в нас кажуть літати письменникові на крилах... світогляду, а в дійсності кожне справжнє мистецтво, кожна справжня поезія виростили з емоції і зі світовідчужання” (524). Світогляд, за Антоничем, належить до “царини розуму”, інтелекту, мистецтво ж — до царини почуттєвості, емоції.

Сьогодні, коли розвинена філософська лірика, інтелектуальна проза, такий погляд можна вважати занадто категоричним. Але для Антонича дуже важливим було застерегти літературу від того, щоб не впрягти її, як висловився М.Рудницький, в ідеологічну колісницю, не зробити рупором політичних ідей, оскільки поняття “світогляд” часто вживали на означення політичних переконань (марксистський світогляд, націоналістичний світогляд тощо). Антонич виступає проти такого “світоглядництва”, коли “молодий поет..., до речі, ще з дуже хиткими й невиробленими поглядами, а вірші складає за зразком: “Іду крицевий і залізний, а за мною мільйони таких, як я, крицевих і залізних”. Це світоглядне акторство, а ним не заступити правди мистецтва й правди життя” (526). Такі “партійні пііти”, зауважує критик, часто переходять від однієї партії до іншої, легко змінюючи свій “світогляд”.

У статті “Сто червінців божевілля” бачимо ще один цікавий момент уже суто естетичного характеру. Світоглядності в мистецтві Антонич протиставляє такі категорії, як “творча індивідуальність, світовідчужання, світосприймання”. Якщо звернемо увагу, що серед них немає “напряму”, то згадаємо один з розділів статті “Національне мистецтво” — “Проти переваги напрямів”: “Вона (критика — Д.І.) намагається за всяку ціну втиснути кожного мистця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеву етикету якогось напрямку. Чи поняття мистецької течії справді потрібне, важне та конечне? Чи мистецькі напрями дійсно існують в об’єктивному розумінні цього слова, себто чи справді мистецьке поняття кожної епохи розпадається на поодинокі струмені і замикається без решти в їхніх рамах? Одним словом, чи мистецтво творять напрями?” (474). Автор категорично стверджує, що “мистецтво творять мистці (одиниці), а не напрями”, і закликає критиків і читачів вийняти митців із “шухляд ізмів”.

У трактуванні цього питання Антонич відрізняється від відомих західноукраїнських критиків того часу М.Гнатишака та Є.-Ю.Пеленського. Як М.Гнатишак у книжці “Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії” (Львів, 1934), так і Є.-Ю.Пеленський у нарисі “Сучасне західноукраїнське письменство: Огляд за 1930—1935 рр.” (Львів, 1935) в основу розвитку літературного процесу ставили саме належність письменника до певної стильової течії: символізму, неокласицизму, неоромантизму тощо.

На особливу увагу заслуговує огляд Б.-І.Антонича “Поезія по цей бік барикади” (*Sygnaly*. — 1934. — №4-5. — С. 3-4). Це характеристика поетів кількох поколінь — починаючи від “молодомузівців” до покоління самого автора статті. У статті “По цей бік барикади” Антонич висловлюється саме як критик, що обстоює позицію свого покоління, а не як історик літератури, який кожне явище намагається передусім пояснити й визначити йому певне місце. Літературне угруповання “Молода Муза” Антонич вважає літературою лише свого часу: “Поети цієї групи вже тоді сказали все, що мали сказати, і майже цілком вичерпалися. Більшість із них ще живі, але

⁹ Див.: *Комариця М.* Довкола літературної дискусії 30-х рр.: “Чи повинен письменник мати світогляд?” (За матеріалами періодичних видань) // *Українська періодика: історія і сучасність: доп. та повідомл. п’ятої Всеукр. наук. теорет. конф. 27-28 листоп. 1998 р.* — Л., 1999. — С. 4.

вони або зовсім замовкли, або щонайменше полишили лірику. Їх роль у повоєнному літературному житті доволі скромна, а впливу на це життя вони не мали жодного. Сучасна літературна молодь зовсім відійшла від них, і їй ближче навіть середньовічне “Слово о полку Ігоревім”, аніж їх смутки, муки, і космічна туга...” (503).

До молодого покоління, яке не сприйняло творчості “молодомузівців”, належав і Антонич — поет, на творчості якого аж ніяк не позначився їхній вплив. Поет і критик С.Гординський у статті “Чотири реторти лірики” так говорить про поезію Антонича: “Гадаю, Антонич відбивається дещо від загального річища сучасної нашої молоді поезії деякими своїми рисами, що були властиві передусім “Молодій Музі”... Але її світогляд був наскрізь песимістичний — його можна б окреслити, як ляк перед життям. Не скрізь, не у всіх творах, але саме найкращі твори “молодомузівців” були органічно зрослі з тим почуттям. Ось чому ця поезія сучасній молодій генерації така чужа й далека: вона просто психічно неспроможна її сприймати і проти неї обороняється. Те, що при читанні поезій Антонича нагадує “Молоду Музу”, це, хоч далеко не дефензивне, але все ж і не надто переконливо агресивне відношення до життя. Поет у відношенні до цього знаходиться в стані здивування”¹⁰.

Окремо вирізняє критик еміграційну поезію. У ній він виразно бачить історіософську та глибоко історичну тематику. Крім того, як твердить Антонич, визначне місце посідає в їхній творчості туга за покинутою батьківщиною. Навіть еміграційний історизм звернений не до найближчих часів, а до Середньовіччя, що, на думку Антонича, зумовлено відновленням героїчних мотивів. Саме в еміграційній поезії Антонич убаचा яскравий приклад вияву творчої індивідуальності кожного з митців. Його стислі характеристики поетів, яких тепер прийнято називати представниками Празької школи, дуже точні і влучні. Так, у Ю.Дарагана він помічає “всі елементи, які згодом розвиватиме решта поетів еміграції: варяги, дикий степ” (508), у Є.Маланюка — історизм і жорсткий ямбічний вірш, в О.Стефановича — “бреластість” метафори і т.д.

Антонич-критик не обминув своєю увагою й сучасну йому прозу, зокрема він написав літературно-критичну статтю “Ірина Вільде” (*Молодий буковинець*. — 1989. — №11), окресливши творче обличчя молоді письменниці й висловивши своє ставлення до неї, Антонич відзначає легкість її стилю, стрункість композиції. “Творчість Ірини Вільде, — переконаний критик, — поки що камерна музика. Чи перейде вона колись у симфонічну, невідомо. Камерна музика має теж свою неабияку вагу!” (530).

Працюючи в журналі “Дажбог”, Антонич мав можливість читати численні рукописи з редакційної пошти. Свої враження й оцінки він висловив у статтях “Примітивна європеїзація”, “Сторінка літературної скандалістики”, “Куток для еротоманів”, “Мишок веселого божка” та ін. Він відписував молодим сміливцям, учив основ віршування та виправляв помилки. Одна з форм таких відповідей Антонича — рубрика “Літературна порада”. У своїх статтях “Мистець пристрасі (Про Д.Г.Лоуренса)”, “Натхнення й ремесло”, “Літературні записки”, “Монументальний реалізм (Про Джона Голсуорсі)” виступив як знавець світової літератури та сформулював чіткі тези стосовно зв’язків класики з сучасним йому літературним процесом.

Богдан-Ігор Антонич вирізняється серед свого літературного покоління глибоким аналітичним розумом, миттєвою реакцією на новизну, незалежністю у висловлюванні думок та великим обсягом знань з літератури й мистецтва. Його літературно-критичні статті свідчать про обізнаність письменника з естетичними концепціями тогочасного літературного процесу, характеризують його ідейно-естетичне кредо, яке полягало у прагненні поєднати суспільне призначення митця з високою естетичною вартістю його творів. Вони дають можливість також охопити цілісну картину літературно-мистецького життя 1920—1930-х років на західноукраїнських землях і в еміграції, простежити основні процеси його розвитку. І хоча завдяки оригінальності ідей, глибині аналізу, витонченості смаку статті Б.-І.Антонича — це важливі естетичні документи свого часу, основні проблеми, порушені в них, актуальні й нині.

м. Львів

¹⁰ Гординський С. Чотири реторти лірики // *Назустріч*. — 1935. — № 2. — С. 2.