

**БОГДАН-ІГОР АНТОНИЧ І ПОЛЬСЬКІ ПОЕТИ-МОДЕРНІСТИ:  
ЛІТЕРАТУРНИЙ ДІАЛОГ У КОНТЕКСТІ ЕПОХИ**

Стаття присвячена зв'язкам Богдана-Ігоря Антонича з польськими поетами першої половини ХХ ст. – у площині безпосередніх контактів та співпраці, у царині критичної рецепції й на рівні суто інтертекстуального діалогу. У полі уваги автора – співпраця українського поета з редакцією польськомовного львівського часопису “Сигнали”, Антоничеві відгуки про діяльність польських поетичних угруповань “Рибалти” і “Скамандр”. Статтю завершує аналіз образів і мотивів, спільних для Б.-І. Антонича та двох яскравих польських поетів-модерністів, адептів натурфілософської поезици, – Ю. Тувіма та Б. Лесьмяна.

*Ключові слова:* польсько-український літературний діалог, модернізм, природа, екстаз, міт, екзистенційна пригода.

*Ostap Slyvynsky. Bohdan-Ihor Antonych and Polish modernist poets: Literary dialogue in the context of the epoch*

The article deals with the contacts between Bohdan-Ihor Antonych and Polish poets of the first half of the 20<sup>th</sup> century, concerning immediate collaboration, mutual critical reception and intertextual dialogue. The author pays special attention to Antonych's cooperation with the editors of Lviv-based Polish magazine “Sygnali” (“The Signals”) as well as to the poet's opinions about Polish poetic groups “Rybaici” (“Jesters”) and “Skamander” (“Scamander”). The paper concludes with the analysis of images and motifs which are common for Antonych and two Polish modernist writers adhering to natural philosophy in poetry, Julian Tuwim and Bolesław Leśmian.

*Key words:* Polish-Ukrainian literary dialogue, modernism, nature, ecstasy, myth, existential adventure.

Поет-молодомузівець Петро Карманський, описуючи польсько-українські культурні взаємини в Галичині перед Першою світовою війною, зазначає: навіть сам факт перекладу українського автора польською мовою відштовхував від нього український загал [3, 272]. Ясна річ, після подій листопада 1918 р. ця ситуація могла лише погіршитися: українське культурне середовище в аж надто національній польській державі почувалося, як в обложеної фортеці, встановлюючи правила суворої патріотичної дисципліни для представників своєї інтелектуальної еліти. 1936 р. Михайло Рудницький у своєму часописі “Назустріч”, відповідаючи анонімові, який критикував його за зацікавлення польською літературою, буцімто позбавленою “загальнолюдських”, “всесвітніх” і “європейських” ідей, із гіркою пише: “Польська сучасна література для них (українських письменників. – О. С.) майже не існує. <...> З якої іншої літератури хочать наші автори черпати свій досвід, загострювати свою вражливість та стежити за психологією письма та розвитком талантів, коли вони відкидають найближчу їм польську літературу?” [5, 5].

Набагато рідше болісна тема взаємної ізоляції озвучувалася представниками польського табору. Проте механізм у цьому середовищі спрацьовував той самий: будь-який вияв цікавості до культури найближчого сусіда чи тим більше надання своєї трибуни українському авторові таврувалися як зрада національних інтересів. Одним із найрішучіших прибічників міжнаціонального примирення серед польської еліти Львова був редактор часопису “Сигнали” Кароль Курилюк, який у 1933 р. в підписаній псевдонімом статті “Замовчана Україна” пояснював “відокремленість і виняткове відмежування” представників галицько-української культурної еліти від “польського елемента та всіх його впливів” повсюдним “нерозумінням і просто-таки гідною карю байдужістю, навіть погордою до українців як народу і громади, недостатністю хоч якогось глибшого й ширшого зацікавлення українськими проблемами” з боку самих поляків” [9, 7].

Суспільна неприязнь до герольдів міжнаціонального порозуміння іноді набувала доволі агресивних виявів: 1938 р. редакція часопису “Сигнали” зазнала нападу з боку представників ONR (польського націонал-радикального табору); сам К. Курилюк ледве ухилився від удару залізним прутом. Треба зазначити, що радикалізація суспільних настроїв у польському суспільстві 30-х років фактично унеможливлювала центристську позицію: у будь-якій відкритості до діалогу та зацікавленні культурою й суспільним життям маргіналізованих національних спільнот (як-от українці, білоруси чи євреї) автоматично вбачалася лівизна, нерідко навмисно культивована представниками ліберального табору як антидот на офіційно легітимований націонал-радикалізм. У подібному становищі перебувала віленська поетична група “Жаґари”, найяскравіший представник якої Чеслав Мілош писав: “Консервативні рефлексії вимагали від багатьох сучасників недовіри до всіх демократів і лібералів, ніби в розриві з автоматичним послухом гаслу “Бог і Вітчизна” вже був закладений неусвідомлений марксизм” [4, 135].

Не дивно, що саме від редактора лівого часопису “Сигнали” К. Курилюка вийшло перше в міжвоєнній Польщі запрошення до польсько-українського літературного діалогу. Початком його стало число 4-5 цього часопису за 1934 р., цілком присвячене українській культурі – літературі, малярству, театрові, пресі. До співпраці серед інших був запрошений молодий український поет Богдан-Ігор Антонич, який написав для номера огляд тогочасної української поезії під промовистою назвою “Поезія по той бік барикади”. Цілком імовірно, що Курилюк і старший від нього на рік Антонич познайомилися, ще коли навчалися у Львівському університеті, де обидва практично в той самий час вивчали полоністику й відвідували семінари проф. Ю. Кляйнера; обидва (хоч і не солідарно один з одним) намагалися протистояти так званому “лавковому ґетто” – дискримінаційному звичаєві, за яким студентам єврейського походження відводилися останні лави в аудиторії. Тоді ж у Львівському університеті вчився (хоч і не закінчив його) ще один співзасновник місячника “Сигнали” – лівий польський поет Тадеуш Голлендер, який переклав для українського числа вірш Антонича “Ніч” (у перекладі – “Z “Pierścienia nosy”). Із-поміж усіх представників польського літературного середовища Львова саме з Голлендером Антонича в майбутньому пов’язала найтриваліша й найплідніша у творчому сенсі приязнь. На початку 1935 р. Голлендер пише Антоничеві про свою ідею впорядкування антології української поезії в польських перекладах, ба навіть про домовленість щодо її видання. Цікавлять польського упорядника насамперед українські поети з Галичини, емігранти ж і поети з Радянської України – “лише для того, щоб змалювати впливи”. Справу укладення переліку авторів Голлендер доручає Антоничеві. Упорядники, безумовно, знали єдину на той час польськомовну антологію української поезії С. Твердохліба 1911 р. (деякі переклади звідти навіть умістили до нової антології), бо обирають, зрештою, доволі очевидний на той час принцип упорядкування: із чіткою “регіональною” цезурою посередині (навіть назва антології Голлендера первинно мала звучати “П’ятдесят з цього і того боку Збруча”). Редактори “Сигналів” Голлендер і Курилюк мали амбіцію залучити до перекладу української поезії найкращі польські поетичні сили, але на практиці справи йшли з перемінним успіхом: відомо з листування, що Антоничеві вірші мали перекладати поети із групи “Жаґари” та один із найяскравіших поетів міжвоєнної Польщі Казімеж Вежинський (його згоду вже було отримано); проте такі переклади, на жаль, ніколи не постали. Із-поміж поетичних величин першого ряду за перекладання взявся лише люблінський авангардист Юзеф Чехович – йому завдячуємо, зокрема, чудово перекладеними віршами Тичини, Маланюка та Ольжича. Антонича перекладав

Голлендер, вочевидь, користуючись українсько-польським словником, якого особисто виклопотав для нього автор.

Антологія української поезії – спершу через фінансові проблеми, а згодом через історичні катаклізми – так і не побачила світ ні за життя Антонича, ні за життя Голлендера (останнього як активного учасника руху опору нацисти 1943 р. розстріляли неподалік сумнозвісного “Пав’яка” – в’язниці гестапо). Лише 1972 р. під назвою “Тадеуш Голлендер. З української поезії” виходить за редакцією Ф. Неуважного – зі змінами і значними скороченнями з огляду на ідеологічні обмеження нової доби [докл. див.: 2, 313-314].

Майже безсумнівно, що Антонич був особисто знайомий із дуже небагатьма польськими поетами: крім Голлендера, сучасники згадують у колі його спілкування лише малознаного Станіслава Роґовського [8, 377-378], доля якого, як і доля Голлендера, склалася трагічно – 1940 року він загинув в Освенцимі. Роґовський був учасником найактивнішого в міжвоєнний час угруповання польськомовних поетів Львова “Рибалти”. Групу цю можна розглядати як своєрідний львівський відповідник варшавського “Скамандра” – ясна річ, значно скромніший, проте з такими ж амбіціями виходу на широку публіку, активним використанням ЗМІ; згадати хоч би постійну рубрику “Колонка Рибалтів” у газеті “Dziennik Polski” чи регулярні поетичні передачі на львівському радіо. Важливо і прикметно, що “Рибалти” презентували на хвилях польського радіо Львова не лише власну, та й не лише польську поезію. Одна з передач, яка вийшла в ефір 17 травня 1934 р., була цілком присвячена новітній українській поезії: саме про неї йдеться у статті Антонича “Малий скандал з українською поезією в радіо”. Поет дошкульно критикує вибір презентованих авторів: другим поряд із М. Рильським чільним представником української поезії було названо нікому не відомого Андрія Скибу, “найбільшого, – як уїдливо характеризує його Антонич, – галицького поета, гідного стати побіч Рильського” [1, 627]. Насправді ж, за іронією долі, “Андрій Скиба” – це один із псевдонімів Юрія Косача, про що Антонич не знав. Серед перекладачів української поезії, яка звучала в тій передачі, був Александер Баумґардтен – помітний поет із кола “Рибалтів”.

У сенсі естетики та поетичного світогляду в Антонича було небагато спільного як із Голлендером, так із Роґовським. Якщо із другим, попри його неоромантичну баладність, автора “Книги Лева” споріднювали принаймні своєрідний анімізм і замилювання природною стихією, то Голлендер – поет цілком відмінний від Антонича – сатиричний, гострий, соціально заангажований. Тому взаємини між ними тривали у площині радше “прикладній”, ніж естетичній. Головне ж річище діалогу Антонича з польською поезією – через текст, читання, а не безпосередні контакти.

Важко не погодитися з Лідією Стефановською в тому, що польська література слугувала для Антонича, як і для інших галицьких українських інтелектуалів, зорієнтованих на ревізію традиційних народницьких схем і стереотипів, “добрим зразком”, оскільки “її шлях переосмислення закріпленої культурної традиції, котре відкривало би мистецтву право на автономію, був уже позаду” [7, 15]. Треба наголосити ще одне: польська міжвоєнна література, що мала змогу вільно розвиватися в незалежній національній державі, презентувала фактично весь спектр актуальних на той час європейських тенденцій – від критичного реалізму у прозі через стриманий модернізм та концептуальний авангард до епатажних екстрем футуристів. Таким само широким був спектр мотивів і настроїв – від утопічного оптимізму тих-таки футуристів до катастрофізму групи “Жаґари” чи так званого Другого авангарду. Це був своєрідний монітор європейської культури. Галицькі українські літератори, які зазвичай мали польськомовну освіту (бо іншої в Галичині на той час і бути

не могло), черпали з цього джерела повною жменею, хоч не завжди прямо зізнавалися через зрозумілі міжнаціональні антипатії. Антонич, на щастя для дослідників, залишив своєрідну мапу своїх ранніх літературних зацікавлень – *список художньої літератури та перекладів*, вочевидь, запланованих для прочитання (цей список уперше опублікований за рукописом у нещодавньому повному виданні творів Антонича [1, 759-769]). Найпізніша за часом видання позиція в цьому списку – із 1934 року, тому він, ясна річ, не може вичерпувати всього, із чим був знайомий Антонич. Проте перелік літератури тут доволі промовистий: зі 126 згаданих оригінальних поетичних видань лише 22 українські, усі решта – польські. Диспропорція очевидна, навіть з урахуванням відносної скромності тогочасного українського літературного процесу порівняно з польським. Проте цього, мабуть, недостатньо, аби стверджувати Антоничеву “пропольськість” чи, тим більше, його українсько-польську білінгвальність. Про останню твердить Л. Стефановська, як один із доказів наводячи нотатки Антонича, де він тлумачить для себе невідомі слова української літературної мови польськими відповідниками [7, 30]. Утім у тих самих нотатках він із тією ж метою використовує й російські відповідники – отже, поет просто шукає найточніші еквіваленти слів, яких бракує в його рідній говірці. Російські ж слова, яких не розуміє, Антонич перекладає українською, а не польською. Очевидно, польськомовна освіта та користування польськими джерелами (нерідко єдиними доступними) ще не робить людину білінгвальною чи, тим більше, не засвідчує її, як пише Л. Стефановська, “гібридної” національної та мистецької ідентичності [7, 39]: про таку можемо з більшою певністю казати у випадку М. Рудницького, в якого мовою родинного спілкування була польська, або, скажімо, Ч. Мілоша, котрий не лише чудово володів литовською – для нього приналежність до литовської літератури була нездійсненим вибором, про що він не раз шкодував. Тим більше надмірна й паралель між, з одного боку, Антоничем та, з другого, Набоковим і Бекетом, які свідомо обрали для себе писання цілком чужою мовою, фактично вивченою з нуля.

Уже традиційно дослідники творчості Антонича (М. Ільницький, Ф. Неуважний, І. Лозинський, Л. Стефановська та ін.) серед джерел польських впливів на автора “Привітання життя” насамперед називають варшавську групу “Скамандр”. Це не дивно, адже молодий Антонич зовсім не приховує, ба, подекуди навіть навмисно експонує цей вплив (як-от у циклі “Бронзові м’язи”, де називає деякі вірші так само, як у першоджерелі – збірці К. Вежинського “Олімпійський лавр”).

“Скамандр” насамперед ошелешував зухвало задекларованою свободою від патріотичних обов’язків, не оточував фальшивим пафосом літературну традицію, славив радість писання й радість існування; усе це, певна річ, запалювало молодого українського поета, знудженого нестерпним консерватизмом свого культурного середовища. Є й ще одне, чого не можна оминати: чи не вперше за багато десятиліть польської поезії саме скамандрити так сильно заакцентували на поетичному ремеслі, на важливості писати насамперед якісно (чи не в цей час у польській поезії по-справжньому відбувається перехід від *profecji* (пророцтва) до *profesji* – за термінологією критика Є. Яжембського [див.: 13, 18]). У програмному вступі до першого числа журналу “Скамандр” автори писали: “Ми прагнемо, щоб на нас дивилися не інакше, ніж на людей, які свідомі свого поетичного ремесла і які займаються ним настільки бездоганно, наскільки це можливо. <...> Тому ми непорушно віримо у святість доброї рими” [14, 5]. Це дуже добре резонувало з настановою самого Антонича, у якого вже від самих початків творчості помітна увага до поетичної майстерні: власне, цілу збірку “Привітання життя” часто розглядають саме як таку поетичну майстерню,

в якій поет-початківець випробовує різні поетики – від символістської до авангардистської. Проте вже згодом у статті “Надхнення й ремесло” Антонич напише: “Можна писати без крихітки захоплення та ентузіазму, але компонувати знаменито. Прикладом французька пересічна комедія. Можна писати з найсильнішого внутрішнього інстинкту, з наймогутнішої чуттєвої спонуки й у найвищій температурі емоційній, одначе не зуміти дати твору. Тут є різниця між молодечим письменником а дозрілим” [1, 566-567]. Це усвідомлення потреби синтезу раціонального й чуттєвого в мистецтві до Антонича приходять дуже швидко, найафористичніше воно виявлене, мабуть, у його відомій формулі з вірша “Концерт”: “те, що звуть мистецтвом, творять шал і розум”. Прикметно, що з поглибленням цього усвідомлення Антонич сприймає ідеологію “Скамандра” дедалі критичніше – так, у примітці до статті “Криза сучасної літератури” він зазначає: “Писати добрі вірші (слово “поезія” вже занадто патетичне) і більш нічого. <...> Наприклад, молоді польські поети так оголошували свої виступи у “Пікадорі” (кав’ярня, в якій виступали поети-“скамандрити”. – О. С.): “Tu można usłyszeć dobre wiersze”. Мов товар у крамниці”. І далі, в основному тексті статті, продовжує: “Це буцімто велика скромність письменників, але, по правді, це втеча перед завданнями, котрим не можуть зрівняти, перед дійсним життям, що їх перевищило й випередило, що йому не вміють додержати ходу” [1, 571-572]. Це сувора й дещо несподівана оцінка, якщо прикласти її до поетів-скамандритів, для яких одним із наріжних каменів світогляду була саме теперішність, плінна дійсність, котру вони намагалися схопити у сіль вірша.

Якщо зв’язок Антонича з К. Вежинським лежить в усіх сенсах на поверхні, то його поетичний діалог із чільним скамандритом Ю. Тувімом – набагато складніший і глибший. Антонич, безумовно, добре знав поезію цього польського віртуоза слова – у списку Антоничевих лектур знаходимо аж три видання його поезій. Подекуди близькість поетичного мислення та образотворення обох поетів приголомшує – бачимо те саме інтенсивне переживання нескінченних метаморфоз природи, анімізацію всього, дивовижну живість, рухливість пейзажу, де в нескінченній круговерті обертаються земне і небесне, земля і світила:

О, nie wiosna – sama wieśń,  
Żyzność mioda co krok się iści.  
Literami wszedł czerwiec w wieś,  
Tkwi jak pestka twarda w mięsie wiśni.  
I gdy wzrok nabiega krwią  
Na wesołe wiśniowe wyjezdne,  
Luna biję w wieczorny dzwon  
Na złoczone noclegi, na gwiezdne.  
(*J. Tuwim, “Wieś” [16, 121]’*);

Весна, неначе карусель,  
на каруселі білі коні.  
Гірське село в садах морель,  
і місяць, мов тюльпан, червоний.  
(*Б.-І. Антонич, “Зелена євангелія” [1, 139]*).

Спільний для обох поетів і мотив органічного злиття із прапервісною стихією природи:

<sup>1</sup> “О, не весна, саме весніня, / Плодючість молода буяє повсюди. / Літерами ввійшов червень у село / Й живе, неначе кісточка тверда у м’ясі вишні. // І коли зір набігає кров’ю / На веселі вишневі проводи, / Сонце призахідне б’є у вечірній дзвін, / На золочені нічліги, на зоряні” (Ю. Тувім, “Село”).

Liście rośne w roślinny uplotły się koszyk,  
Sennego mnie jak w ziemię wchłonęły życzliwie.  
I mogłem, utajony w zielonej rozkoszy,  
Mackami snu się wspinać po słonecznej grzywie.  
(J. Tuwim. "Leśna sprawa" [16, 136]);

Вростем у землю, наче сосни  
(лопоче лісу коруггов).  
Наллється в наші жили млосний  
рослинний сік – зелена кров.  
(Б.-І. Антонич, "Праліто" [1, 140]).

Ще один характерний для Тувіма мотив, який підхоплює Антонич, – анімізація, ба навіть біологізація *слова*, яке й саме виступає одним із природних первнів: "każde słowo ma korzeń w czarnej głębi ziemi, / A gdy na wierzch wytryska – to zielenią śliską", – пише Тувім у своєрідному програмному циклі "Слово й тіло" [16, 82]<sup>2</sup>. Антоничів "Вірш про вірші" з "Привітання життя" – рання спроба осмислення поетичного ремесла – продовжує цю тему, переносячи її, щоправда, у дещо кімнатну, декоративну атмосферу: "На галузі задуми листя виросте блакитних слів" [1, 79]. Проте згодом Антонич значно модифікує свою візію слова, ускладнюючи її порівняно з Тувімовою, і тут, здається, пролягає чи не один із найважливіших розломів між світоглядом українського та польського поетів. Із часом слово поетичне, себто *людське*, в Антонича майже цілковито позбувається первинної анімістичності, перетворюючись не більше, ніж на матеріал у майстерні поета (на відміну від музики, яка поступово стає піснею самого біосу): "Співна сокира й гостре долото / формують *глину слів і дерево музики*", – пише він у вірші "Мій цех" [1, 209]. Пісня, стихія натхнення, веде вглиб існування, тоді як слово – людське, що є цариною "міри" та якому "чуже натхнення", – "наче квіт без змісту й барви сірий" ("Пісня про чорні лаври"). Навіть майстерно "обтесане" поетом, слово лише почасти може дорівняти все-промовистості музики.

Проте існує й інше слово – *слово природи*, споконвічний логос, який оживлює матерію. Це слово – просте й таємне, власне кажучи, воно *невимовне*, тотожне з тишею існування, його можливо лише вловити вухом, але не відтворити засобами людської мови, навіть мовою поезії. Його пише ніч у "книзі лісу" ("Ліс"), це "мова гайова", яку можна почути, нахилившись до землі, до трав ("Весна"), це тиша, яка залягає на "природі дні" – дні таємниці ("Дно тиші"). *Праслово* Антонича, утаємничене у природі, має небагато спільного з мовою як системою людських знаків – воно непорівнянно ближче до *живої матерії та музики*: "Прасловом, наче зерном простим, / хай вцілю в суть, мов птаха трелем" ("Молитва").

Зрештою, в Антонича не лишається й сліду поетичного оптимізму Тувіма, який, "уважний і заслуханий", виходить у світ – навіщо? Щоб *полювати* на слова, які немовби самі приходять до поета з виру буття ("Слово й тіло"). Роль поезії стосовно загадки існування в автора "Книги Лева" – винятково констативна: поезія може лише щоразу по-іншому звирятися в *неможливості описати таїну природи*, відтворити її засобами людської мови. Подеколи ця констатація набуває дивовижної гостроти: "Хрищу новим найменням кожен квіт найменший / і кожен убиваю назвою небачно" ("Шість строф містики").

<sup>1</sup> "Листя росяне сплелось у рослинний кошик, / Мене, сонного, як у землю, ввібрало лагідно. / І міг я, зачавшись у зеленій насолоді, / Мацаками сну дряпатись вгору сонячною гривою" (Ю. Тувім, "Лісова справа").

<sup>2</sup> "Кожне слово має корінь у чорній глибині землі, / А коли виплескує нагору – то слизькою зеленню" (*Там само*).

Чи знав Антонич першоджерело польської натурфілософської поезії ХХ ст. – першоджерело, яке вплинуло й на Ю. Тувіма, і на багатьох інших, молодших поетів, – себто творчість Болеслава Лесьмяна? Найімовірніше, так: в Антоничевому списку лектур згадана дебютна збірка цього поета-мітотворця, який значно випередив свою добу, – “Сад на розпутті” (1912)<sup>1</sup>.

Б. Лесьмян – один із найскладніших польських поетів минулого століття. Традиційну для сповнених “метафізичного смутку” поетів-“молодополяків” форму він наповнив глибинно екзистенційною напругою, що наблизила його до таких відважних пошукувачів небезпечних меж людського існування, як Б. Шульц, С. І. Віткевич та В. Гомбрович. Зазвичай уважають, що проведені серед буйних українських лісів дитинство і юність (до 24-го року життя Лесьмян мешкав із родиною в Києві, надовго виїжджаючи в мальовничі околиці Умані й Білої Церкви) зумовили його стале замилювання природною стихією – “незбагненністю зелені”, як він в одному з інтерв’ю називає Україну [див.: 12, 40]. Безперечно, і для Лесьмяна, і для Антонича природа є мітом. Мітологізації “зеленої стихії”, вочевидь, неможливо уникнути, якщо природа переживається й мислиться як дещо більше за середовище людського перебування, заповнення тла, негативний полюс антропології й культури. Обидва поети *мислять* природу, себто певним чином розташовують її у своїй концепції буття, для обох вона – не лише стихія, а й *ідея*. Ідея, але яка? І чи ступінь концептуалізації природи, виведення її на рівень ідеологічної абстракції в Лесьмяна та Антонича однаковий? Тут між польським та українським поетами бачимо багато спільного, але існують і суттєві відмінності; у цій розвідці зможемо лише побіжно зіставити дві поетики, адже це тема, яка вартує окремого ґрунтового дослідження.

І для Лесьмяна, і для Антонича природа – це насамперед “незнищенна матерія”, матеріалізована вічність. Злиття з нею мислиться, по-перше, як повернення до мітичної “первісності” (що, за Лесьмяном, була епохою “тотожності предмета із самим собою, цілковитої й первісної згоди його форми й змісту”, а також ідеальної відповідності між думкою й баченим образом, що було властиве “первісній людині”, так само цілковито тотожній самій собі, позбавленій проблем з ідентичністю [див.: 11, 45-65]). По-друге, єднання із природою уявляється як подолання обмежень людської часовості, убогої через прив’язаність свідомості до тимчасової форми органічного існування (“Прокотяться, як лява, тисячні століття, / де ми жили, ростимуть без наймення пальми / і вугіль з наших тіл ростиме чорним квіттям, / задзвонять в моє серце джаґани в копальні”, – писав Антонич у програмовому вірші “Пісня про незнищенність матерії”).

Як відбувається це єднання? Тут у поетів теж знаходимо багато спільного: в обох вихід поза екзистенцію – у чисте буття, позбавлене умовностей самоусвідомлення – здебільшого відбувається через *екстаз*, *шал*. Екстатичний стан (згадати хоча б етимологію терміна: первинне значення грецького “ekstasis” – зрушення з місця, переступ) – не що інше, як вихід поза усвідомлене “я”, порушення взаємної вміщеності душі й тіла – саме тому екстаз природно є пограничним станом божевілля, глибокого розладу особистості. Ліричний герой Лесьмянової поеми “Лука”, де викладені “основи” його пантеїстичної містики, “берегом шалу” йде до зеленої Луки, аби з нею злитися. Герой циклу “Зелена година” в екстазі містично-любовного єднання із “зеленою гушавою” вигукує: “Nie znam granic ni kresów! Pożadam i rękę!” (“Не знаю границь і кордонів! Жадаю й палаю!”) [10, 10].

<sup>1</sup> Л. Стефановська як доказ “Доброго знайомства” автора “Зеленої євангелії” з поезією Лесьмяна наводить цитату з Антоничевого вірша “Знак дуба”: “безодня зелені в півсоннім півбутті безкрая” [див.: 7, 180]. Навряд чи це найпереконливіший доказ із можливих, хоча “проміжні” стани недо- чи напівіснування справді дуже характерні для поезії Лесьмяна, тоді як в Антонича вони – рідкість.

Ці мотиви природно наводять на думку про Антоничеві “сто червінців божевілля” – плату, яку він отримує від сонця за “продане” йому життя, чи “екстазний шал”, що роздирає вглиб “свідомості запону” (фігура, ніби живцем узята з лексики модного на той час фрейдизму). Однак порівняння з Лесьмяном увиразнює одну прикметну рису Антоничевої “зеленої містики”: злиття із природою в українського поета має багато рис *маніфесту*, свідомо будованої *програми*. Певну декларативність уславлення “біосу” в Антонича ще в 30-х роках помітив М. Рудницький, який у посмертному портреті поета написав несподівано критичну фразу: “Його (Антонича. – О. С.) захоплення життям було більше програмове, ніж дійсне” [6, 77]. Ризикнемо слідом за Рудницьким ствердити: попри експресивні, енергійні описи “бурі первнів”, злиття людини з природою залишається в автора “Зеленої євангелії” радше *мітологічною схемою*, ніж описом індивідуального досвіду, який неминуче ускладнив би поетичну картину.

Так, Антоничева “зелена містика” – це рух, який незмінно “б’є в ціль”, містичний акт (радше уявлений, ніж здійснений) нетравматичний та успішний, як у “Пісні про незнищенність матерії”, де ліричному героєві досить “забрести у хащі”, аби за мить, почувачись “мудрим лисом”, лежати і тверднути “в білий камінь” [1, 177]. Це не просто “пантеїстичний оптимізм”: ліричне “я” в Антонича слугує лише воротами, які він м’яко прочиняє у природу, аби розгорнути *космічну перспективу*, колообіг матерії, однаковий і в листку, і в палючому серці зорі; екзистенційні проблеми Антонича мало цікавлять, його царина – онтологія.

Для Лесьмяна ж злиття із природою – насамперед *людська пригода*. Побачена з антропологічної перспективи, центральна подія “зеленої містики” обертається своєю зворотною стороною: вона – не саме злиття з “незнищеною матерією”, а й *дегуманізація*. Входячи у вічне коло природи, людина не лише здобуває, а й втрачає – *себе саму*; вона так чи так стає перед вибором: між здобутком і здобутком, між втратою і втратою. Зрештою, спроба злиття із природою, пов’язана з неминучим “odczłowieczaniem duszy” (“знелюдненням душі”), замість завершитися переродженням, може обернутися остаточною, абсолютною смертю, як у вірші “Потопельник” (“Topielec”):

On biegł wybrzeżami coraz innych światów,  
Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów,  
Aż zabnął w takich jagód rozdzwonione dzbany,  
<...>  
Że leży oto martwy w stu wiosen bezdeni,  
Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni [10, 47]<sup>1</sup>.

Міт не знає невдачі, пригода – так. Людина (особистість, а не елемент мітологічної побудови) може застрягнути на півдорозі, охоплена ваганням чи страхом, опинитися в безлічі перехідних фаз і становищ: між людською тілесністю й безформною органікою, між буттям і небуттям (як-от Марцін Свобода, герой однойменного Лесьмянового вірша, який, тяжко покалічений, опиняється у стані “місива” – чогось іще не природного, але вже й не людського). Зрештою, навіть герой, який добровільно зважується поринути у вир “незбагненої зелені”, аби знайти там “свій лик, загублений випадково” (“До співака”), відчуває поріг, неперехідну межу, що розділяє людське і природне: абсолютне злиття неможливе, людина і природа назавжди залишаться Іншим

<sup>1</sup> “Він біг берегами щоразу інших світів, / Знелюднюючи душу й подих між квітів, / Аж забіг у таких ягід дзвінкі дзбани, / <...> / Що ось лежить мертвий у безодні ста весен, / Тінявий, як ліс у лісі – потопельник зелені”.



одне для одного (“A brzozy z trwogą na mnie patrzą z swej ustroni, / Bo wiedzą, że mnie w ziemi pogrzebać nie wolno, / Żem inny, niepodobny – odmieniec i dziw!” – каже ліричний герой циклу “Зелена година” [10, 12]<sup>1</sup>). У Лесьмяна сенс події “зеленого причастя” в тому, аби, переживши містичний досвід, уже зміненним повернутися назад, до своєї людської сутності. І розповісти про пережите. Це й відбувається в поемі “Лука”, де герой, перебувши містичну ніч із Лукою, повертається до людей, аби (цілком за християнським взірцем) стати для них своєрідним “пророком зелені”. Важко не погодитися з Я. Тшнаделем, який головною силовою лінією Лесьмянкової поезії вважає пошук “есенції людського” [15, XXXVII] – саме людського, а не біологічного чи уявно “первісного”.

Лесьмянкова пригода завершується в досвіді. Антоничів міт триває у вічній абстракції.

Зрештою, різницю між людською екзистенційною пригодою у Лесьмяна та мітологічною побудовою Антонича видно навіть на рівні граматичному: у віршах, де звучить мотив єднання із “незнищеною матерією” природи, польський поет, на відміну від українського, ніколи не вдається до форми першої особи множини, прикметної радше для стилістики маніфесту й аж ніяк не властивої описам містичного досвіду, який принципово не може бути *колективним* (“вростем у землю, наче сосни...”, “наллється в наші жили млосний / рослинний сік...” – пише натомість Антонич у диптиху “Праліто”); узагалі не властиві Лесьмянкові й перформативні форми, що наслідують стилістику гасла, як це не раз трапляється в Антонича: “Хай в нашім тілі, наче в соснах, / густа живиця закипить” (“Праліто”), “Вперед! Фосфоризують непрохідні багна...” (“Затерті сліди”).

Відмінність між двома втіленнями сюжету *regressus ad naturae* – дещо складнішим і багаторівнішим у Лесьмяна, натомість експресивнішим і чуттєвішим в Антонича, можливо, свідчить не більше ніж про різницю “поетичних темпераментів”. Має цілковиту слушність Л. Стефановська, коли пише, що “образи вегетації в Антонича сповнені неймовірної сенсуальності” [7, 186], і залишається хіба що гадати, чи не набули б вони ще й концептуальної складності, якби поетичний проект Антонича не був так драматично обірваний.

Спектр діалогів Антонича з польськими поетами – його сучасниками та представниками старшого покоління – майже такий самий широкий, як узагалі спектр його поетичних зацікавлень. Знайдемо в нього впливи й Леопольда Стаффа (аж до прямих алюзій – вірш Антонича “Смерть берези”, хоч і написаний в іншому стилі, майже безсумнівно відсилає до Стаффового “Убитого дерева”), і віленських “катастрофістів” (у списку лектур Антонича, зокрема, знаходимо “Поему про застиглий час” Ч. Мілоша), і навіть польських футуристів (Т. Чижевського, Є. Янковського), без впливу яких, вочевидь, не могли би постати формалістичні експерименти на кшталт “Поєми про вітрини” чи “Думи про плякати”. Не всі з цих впливів були, певна річ, продуктивними – деякі так і лишилися “уроком” у школі поетичного ремесла, яке Антонич вивчав сумлінно й послідовно. Проте навіть ті, скороминущі й малозначні, є важливими, якщо хочемо якнайточніше розташувати автора “Трьох перстенів” на мапі європейської поезії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Антонич Б.-І.* Повне збір. тв. – Львів, 2009.

2. *Галета О.* По цей і по той бік української літератури: антологічний проект Тадеуша Голлендера і Богдана Ігоря Антонича // “Мистецтво творять шал і розум”. Творчість Богдана Ігоря Антонича: реценції та інтерпретації: Зб. наук. праць. – Вип. 11. – Львів, 2011. – С. 306-317.

<sup>1</sup> “А берези дивляться з тривогами на мене звіддалек, / Бо знають, що мене в землі не можна поховати, / Що я інший, несхожий, дивак, чудасія”.

3. Карманський П. Українська богема // Молода Муза: Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ століття / Упоряд. В. Лучук. – К., 1989. – С. 268-313.
4. Мілош Ч. Родина Європа / Пер. з польськ. – Львів, 2007.
5. Рудницький М. Ми і польська література // Назустріч. – 1936. – № 24. – С. 5.
6. Рудницький М. Посмертний портрет // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів, 1989. – С. 75-77.
7. Стефановська А. Антонич. Антиномії. – К., 2006.
8. Якубець М. Слово про Богдана Антонича // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів, 1989. – С. 376-379.
9. CRI. Przemilczana Ukraina // Sygnały. – 1933. – № 2. – С. 7.
10. Leśmian B. Poezje wybrane. – Wrocław, 1983.
11. Leśmian B. Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego // Leśmian B. Szkice literackie / Oprac. J. Trznadel. – Warszawa, 1959. – S. 45-65.
12. Pankowski M. Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom. – Lublin, 1999.
13. Śliwiński P. Przygody z wolnością: uwagi o poezji współczesnej. – Kraków, 2002.
14. Słowo wstępne // Skamander. – 1920. – № 1. – S. 5.
15. Trznadel J. Wstęp // Leśmian B. Poezje wybrane. – Wrocław, 1983. – S. III-LXVI.
16. Tuwim J. Poezje. – Warszawa, 1999.

Отримано 13 листопада 2011 р.

м. Львів



Юрій Кочубей

УДК 821.512.161.09В.Дубровський

## ВАСИЛЬ ДУБРОВСЬКИЙ І ТУРЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА

Розглянуто життєвий і творчий шлях відомого українського вченого і громадського діяча Василя Дубровського (1897–1966), його творчий доробок як сходознавця; проаналізовано основні публікації та роль у розвитку українсько-турецьких культурних зв'язків.

*Ключові слова:* В. Дубровський, дослідження турецької літератури в Україні, літературна традиція.

*Yuriy Kochubey. Vasyl Dubrovsky and Turkish literature*

The paper deals with life and works of a famous Ukrainian scientist and public figure Vasyl Dubrovsky (1897–1966). The author analyzes Dubrovsky's studies in the field of orientalism, surveys his major publications and defines his role in the development of Ukrainian-Turkish cultural ties.

*Key words:* Vasyl Dubrovsky, studies of Turkish literature in Ukraine, literary tradition.

Відомий український учений і громадський діяч Василь Дубровський (1897–1966) розпочав наукову кар'єру як історик України, але із другої половини 20-х рр. сконцентрував свою увагу на питаннях сходознавства. Він виявив великий інтерес до історії українсько-турецьких відносин, серйозно взявся за вивчення турецької мови, пройшов відповідну підготовку в Ленінграді і Криму. У Ленінграді вивчав турецьку мову під керівництвом акад. О. Самойловича (1880–1938), видатних знавців М. Дмитрієва (1898–1954) Є. Бертельса (1890–1957), а в Сімферополі студіював османську палеографію під керівництвом відомого каліграфа проф. Османа Акчокракли (1879–1938). Підготував короткий підручник османської палеографії, який загинув під час його арешту [див.: 3].

В. Дубровський прибув до Харкова 1925 р. по навчанні в Чернігові та Ніжині. Це був період посиленого інтересу до Сходу, де в різних країнах спалахували вогнища антиколоніальної боротьби. В Україні ж 1925 р. почали з'являтися памфлети М. Хвильового, в яких він висунув ідею “азіатського ренесансу”. У другому памфлеті, що ввійшов до збірки “Камо грядеши?” (1925), М. Хвильовий заявляє: “Отже, гряде могутній азіатський ренесанс у мистецтві...” і далі: “Ми розуміємо його, як велике духовне відродження