

УДК 82-1/29

*Наталя Колтакова*

## АНТИНОМІЧНА КОЛОРИСТИКА В ЖАНРІ „КНИГИ ВІРШІВ” У Б.І. АНТОНІЧА

*Осмилюється феномен кольору в постанні жанру книги віршів. Колористика представлена як сфера сакрального й онтологічного породження антиномій. Виявлено роль категорії символу, що розгортається у процесуальному цілому ліричного твору. Проблема візуальності символічної поетики досліджена у внутрішньожанровій площині. Антиноміка жанру книги віршів розкрита на прикладі окремих поезій та їхнього взаємозвернення в контексті однієї великої „книги”.*

**Ключові слова:** книга віршів, колористика, символ, антиноміка, Б.І. Антонич.

Колір як явище символічне може набувати ознак певної дієвої субстанції, стаючи суттєвим жанротвірним чинником. Динамічний рух кольорів-символів виразно простежується у жанрі книги віршів – процесуальному ліричному творі. Досліджуючи цей жанр, ми поділяємо погляди щодо його цілісності та єдності, висловлені О.А. Лекмановим, В.А. Брикаліним, А.А. Белобородовою. Утім, варто прагнути до більшої конкретики з опорою на один компонент жанру, але такий, через який інші складники також набувають ємних обрисів. Тому мета статті – дослідити вказану цілісність крізь призму особливої колористичної онтології, що породжує тісні внутрішні зв'язки всередині книги віршів – складного жанрового утворення – де вагомим є і кожен складник, і ціле „книги” взагалі. Більше того, за спостереженням Т. Бек, істотно навіть оформлення й „перегуки поета з художником: суперобкладинка, марка, заставка, шрифт” [4, с. 3]. Належно оформлена, книга віршів „стає синтетичним витвором мистецтва”. Посилюється візуальність жанру, з'являються своєрідні „декорації”.

Відповідно, завдання статті – визначити роль кольору в генезі та постійно твореному символічному цілому книги віршів, а також розкрити антиномічне наповнення цієї колористики. До аналізу залучені дві збірки Б.І. Антонича (точніше, книги віршів) „Книга Лева” (1936) і „Зелена Євангелія” (1938). Перша видана за рік до смерті поета, друга – через рік після неї. Доцільно спиратися на першодруки для виявлення всіх нюансів цілого книги віршів. Крім того, обидві збірки репрезентують передусім значення *книги* взагалі – „Книги Лева” та Євангелія, сакральної книги. Існує ще одна підстава для розгляду цих книг віршів водночас: вони побудовані за однаковим принципом, тобто поділені на „глави” та „ліричні інтермецо”. Власне, „глави” ще не означають епічності „збірок”, тут, очевидно, маємо апеляцію до „глав” Біблії, а от „ліричні інтермецо” провокують до роздумів: чому інтермецо саме ліричні? Спочатку поет думав над варіантом „філософічне інтермецо” (див. [3,

с. 835]), але зупинився на „ліричному”. Вважаємо, це зроблено не випадково, проте йдеться не про чіткий розрахунок, а про поетичну інтуїцію, за якою трагічне світовідчуття збірок, антиномічно виражене й екстатичне, мало поєднуватися з ліричним первнем. Інтермецо як невелика музична п'єса водночас стає засобом привнесення звукового елемента в Антоничеву візуальну палітру, долучаючись до творення специфічного звуко-кольорового світу.

В обкладинках цих двох збірок відчувається одна рука, що цілком зрозуміло: їх автор Святослав Гординський. На титульній сторінці „Книги Лева” вирізняються відтінки чорного й червоного, причому саме вони визначають забарвлення ключового слова „книга”. Натомість „Зелена Євангелія” графічно репрезентована художником через барви чорного й зеленого. Головним кольором, на основі якого розгортаються численні антиномії у власне поезіях, є чорний. С. Гординський не міг не виходити із загального настрою поетових книг віршів. Відомо, що Б.І. Антонич був членом не літературного угруповання, а об'єднання художників (Асоціації незалежних українських митців). Володимир Ласовський, автор Антоничевого портрета до „Зеленої Євангелії”, звертає увагу на показовий момент: „Факт, що не-маляр став членом малярської організації, знайшов своє повне виправдання в тих розмашних полотнах..., що їх згодом розгорнув поет у своїх творах” [9, с. 371]. Традиція пов'язувати художнє слово з візуальним рядом досить поширена, це насамперед класичне гегелівське розуміння „поетичної уяви” як наочного зображення, коли навіть цілком чуттєва романтична форма мистецтва „насолоджується собою, без перешкод віддаючись своєму зображенню” [10, с. 335]. У цьому контексті розвиваються й погляди О.Ф. Лосева, на думку якого „символічна живописна образність” досить глибока, оскільки „містить у собі ще й вказівки на те чи інше своє інобуття” [12, с. 55]. У випадку Б.І. Антонича хотілося б спинитися саме на символіці кольорів. Якщо О.Ф. Лосєв вважає колористику виявом метафоричності, то ми воліли б говорити про символічні кольори. Тут підхід має бути іншим: спиратися на буттєву основу і вже потім розгортатися назовні.

Саме такий варіант запропоновано у статті А. Белого „Священні кольори”, крізь призму якої можна досягнути й антиномічну колористику Антоничевих книг віршів. Чільний представник символістської теорії і практики, А. Бєлий починає свій виклад від протиставлення: „Якщо білий колір – символ втіленої повноти буття, чорний – символ небуття, хаосу...” [7, с. 201]. Виходячи з особливостей Антоничевої колористики, зосередимось передусім на чорному кольорі, який позначає небуття й водночас може входити до багатьох символічних протиставлень завдяки вихідній полярності, що провокує до утвердження буттєвої сутності через її заперечення – хаос. На окрему увагу заслуговує сірий колір, присутній в Антоничевій ліриці, а в А. Белого потрактований як „втілення небуття в буття”, що водночас надає „оманливості” такій метаморфозі. „Священні кольори” тісно перегукуються з більш ранньою й дещо призабутою, але внутрішньо вписаною в єдиний текст кольорової онтології А. Белого

статтею „Про релігійні переживання” й не можуть бути зрозумілі без неї. У цій праці так само зринає буттєве протиставлення чорного й білого, а також образ „сірості як „ноуменального жаху й гріха” [6, с. 7]. І одна з найсуттєвіших для нас думок: „... білий, блискучий промінь сонця, затемнений *сірим*, видається вогняно *червоним*” [там само] (тут і далі в лапках збережено курсив авторів. – Н. К.). Тож сонячні промені лише „видаються червоними”, адже „*вогняно-червоного* немає”, він – плід співвідношень. Проте це лише одне розуміння червоного. Інше бачення знаходимо у „Священних кольорах”, де погляд більш неоднозначний: „У червоному кольорі зосереджені жах вогню й терни страждань” [7, с. 205]. А. Бєлий вказує на „теософську двоїстість червоного”, ідучи в цій проблематиці услід за Д. Мережковським. Червоний виявляється внутрішньо-антиномічним кольором, розгортаючи кілька своїх смислів. З одного боку, це, справді, примарний колір від затемненого сонячного сьйва, з іншого – колір „визволення від жаху через страждання” [6, с. 8], по суті, він катарсичний. Це колір пекельного полум’я і крові Христа, маємо своєрідну антиномію всередині червоного. Катарсичний червоний у сенсі вивільнення, очищення становить опозицію до чорного, питомим антагоністом якого є білий. Звичайно, кольори „умовні”, за висловом А. Белого, але в цьому й полягає їхня символічність, виявлена через поєднання першообразу як буттєвої ідеї та конкретики візуального образу, тобто загального принципу категорії символу. Мислитель також твердить, що „кольори в поета не є кольорами просто, а символами певних глибин і цілин” [5, с. 486]. Саме такий глибинний рівень образності й має стати предметом нашого дослідження, надалі виявляючись у цілому ліричного жанру.

Вказані кольори визначають парадигму художнього мислення Б.І. Антонича у збірці „Книга Лева”, де колористичні символи набувають яскравого наочного втілення. Перша поезія „Знак Лева” демонструє процес перетворення знака на символ, тобто знаковий бік символу нікуди не зникає, але вивільняється його глибинна символічна сутність. Вічність змальована у світлих тонах поруч з очищувальним тут червоним:

І бачиш вічність – небо опалеве  
і шум червоних полум’я потоків [2, с. 5].

Червоний поданий через символіку низпадіння, його візуальне враження твориться завдяки синестезії – через звуковий образ шуму і яскраву колористику червоного. Оповідь про явлення Бога Мойсеєві на горі Синай („Синайський вітре, бий відкриті карти! / Без тебе я порожній посуд форми”) дає поетові поштовх для творення колористичного малюнка:

Ввесь день над віщим джерелом на варті,  
а ніч, мов біблія червона й чорна [2, с. 5].

Внутрішня порожнеча, форма, не наснажена ще творчим началом, асоційована в поезії із загальним небуттям, яке символізує чорний колір. Маємо тут одну з антиномій чорного, який цього разу комбінується з червоним, обидва кольори поєднані образом ночі. Очевидно, червоний у поезії виступає у своїй рідкісній функції – і як символ нічного жаху,

близький до „чорного небуття”, і як такий, що містить потенційну можливість до очищення. Власне релігійне сприймається неоднозначно, антиномічно, подане не через білий, а через чорний і червоний кольори.

„Пісня про чорні лаври” – поезія, яку можна назвати своєрідною кульмінацією аналізованої книги віршів. У ній змальовано поетів „насушний хліб натхнення”. Особливо вирізняється символ сірого як кольору гріха, втіленого у слові небуття:

... бо сірість слова не музикою, а кров'ю поїть,  
а кров – музика в флейтах жил червона грає з туги [2, с. 16].

Сірість стосується саме слова, проте не кожного, а такого, що символізує творчу поразку, оману й вимагає спокути червоною кров'ю. У візуальну пластику вривається музика. Це поєднання зумовлене двома факторами: нерозчленованим екстатичним світовідчуттям, питомим для Б.І. Антонича, та вагомим для нього символістським прагненням до сполучень мистецтв. Ось як характеризує такий синтез у символізмі А.І. Мазаєв: „Цілісність синтезу цілковито особлива. Вона вивершує взаємодію не просто рівноправних і різних, але передусім протилежних, навіть суперечливих початків...” [13, с. 7]. Перед нами вже явище більшою мірою естетичне, ніж наділене сакральним значенням. Втім, символістська поетика, зберігаючи пам'ять про первинний нерозчленований хаос творення, і на новому шаблі розвивається з орієнтацією на нього. Пластична візуальність, поєднуючись зі звуковою стихією, стає засобом творення антиномічного символу.

Кричуще протиріччя між „сірістю слова” як візуальної, конкретно-чуттєвої ілюзії та сакральним задумом спонукає до твердження:

Ці строфи для надхнення лиш тісні й холодні маски.  
Відкрий чоло під чорні лаври ночі, що єдині  
вінчатимуть твої поразки! [2, с. 16].

Сіре слово приводить до небуття – чорного кольору. Тому й поетові лаври виявляються саме „чорними”, що, однак, не свідчить про цілковиту поразку. Загальне ціле книги віршів говорить про антиноміку між такою поразкою й перемогою, яку можна здобути через катарсичне очищення символічним червоним („Ні, не чорнила – треба крові!”). Цей образ з „Ars critica” можна розуміти подвійно – і як очищення, і як гріх творчої муки. М. Ільницький спостеріг промовисту рису художнього світу Б.І. Антонича, де мистецтво постає як „акт гріха, це те куштування плоду з дерева знань, що приносить духовну смерть” [9, с. 290]. Хоча ця інтерпретація стосується образу з іншої збірки – „Три перстені” та одного з віршів, що туди не увійшов, наводимо її з метою показати, як твориться одна велика „книга” в загальному цілому Антоничевих поезій. Варто лише додати, що вказаний гріх є не обов'язково явищем негативним, адже він водночас спонукає до творення й дозволяє відчутти мистецьку свободу.

Символіка сірого кольору знаходить своє втілення в поезії „Сірий гімн”. Здавалося б, сонце мало зображуватися через світло. Цю рису відзначає Вал. Федоров, виявляючи у своєму „Symbolarium” і смисли кожного з кольорів. Дослідник вказує на суттєву традицію – вважати, що

„білий походить від сонця, а тому несе не лише світло, а й містичне просвітлення” [15, с. 123]. Б.І. Антонич постійно хитається між містичним просвітленням та ілюзорними оманами творчості:

Стовпи із попелу угору!  
Міста в дротах – під вітром ліри.  
Це тут, де мурів скупість взором,  
без сяйва навіть сонце сіре [2, с. 43].

Епітет „сіре” щодо сонця переростає у глибинний символ, так тропи можуть ставати чимось більшим, ніж просто засобом художності. Сонце не є сірим, а видається таким не лише через міську куряву, а передусім через оманливість естетичного споглядання. Символіка сірого кольору істотно модифікує жанр гімну, який перетворюється на утвердження через заперечення („Хвалю життя шорстке й сукате!”). У загальному цілому книги віршів ця поезія постає і як самодостатня модифікація гімну, і як невід’ємний елемент більшого жанру. Розірвати ж мури чорного, нічного небуття може денне світло, подане як диво, тому поетове серце „до болю прагне дива дня” [2, с. 46]. Адже саме диво може розв’язати трагічний конфлікт протилежних початків.

Надією на дивовижне пройнята і книга віршів „Зелена Євангелія”, про що свідчить уже епіграф до неї: „Із всіх явищ найдивніше явище існування” [1, с. 7]. На перший погляд, перед нами явна абстракція, але й вона, за спостереженням М. Новикової, свідчить „про свідомість усущіль символічну”, адже „існування тут – не факт, *явище*, і не просто явище, а *диво*: таємниця, космічний „обряд буття” [14, с. 303]. Існування, символізоване через зелений колір, контрастує з чорним небуттям. Поет мислить циклічно, зміна дня й ночі, світлого й темного для нього онтологічно значуща. Власне, Антоничеве Євангеліє саме зелене. Антиномічний символізм, звісно, часто живиться в нього християнськими мотивами, але, як зауважує С.Н. Бройтман, „сьогодні очевидно, що принцип „нероздільності – незлитності” значно архаїчніший за ту інтерпретацію, якої він набув у християнстві” [8, с. 155]. Тому й не варто розглядати символи Б.І. Антонича у суто релігійній площині, тобто її не можна оминати, але слід зважати на мистецьке заломлення різних факторів. Відтак, Антоничів герой – це „горбатий янгол лісу” [1, с. 9].

Зелений колір, як і червоний, внутрішньоантиномічний („До істот з зеленої зорі”):

Закони „біосу” однакові для всіх:  
народження, страждання й смерть [1, с. 8].

Зелений „біос” є і щастям існування, і стражданням, це також колір-символ, що стимулює розвиток, неспокій. „Зелена Євангелія” як процесуальна книга віршів у свідомості автора надихається його енергією. Із зеленого виростає й „Екстатичний восьмистроф”. Загалом, „восьмистроф” можна вважати авторським жанровим утворенням у цьому контексті, який через означення „екстатичний” набуває інших, не формальних характеристик, а сутності первинного вакхічного дифірамба. Процес пошуку й творення змальований досить динамічно:

Щораз в корявих липах спалахне прокльоном  
душа зелена, гнівна і незаспокійна [1, с. 10].

Змалювання душі через зелений колір вельми важливе. Так, А. Бєлий попереджав: „Не смійтеся: кольори в поетів – суть душі...” [5, с. 248]. Тому „колір як вираження світу душі” завжди є чимось більшим, ніж видається з першого погляду. Та й сама душа вже апелює до свого антиномічного відповідника – тіла, з яким, одначе, вона тісно злита до певної межі – смерті.

Дуже доречним видається розташування поруч із цією поезією іншої, названої „Концерт”. М. Ільницький, аналізуючи цей твір, відзначає в ньому наявність поєднання мистецтв і говорить про подібність Антоничевого „Концерту” до картин Миколоюса Чурльоніса, який „творив свій всесвіт збиранням цілого з часточок ще не ограненого кришталю, ще не згармонійованих звуків” [11, с. 67]. М. Чурльоніс – напрочуд „музичний” художник (адже він ще й композитор), так само й колористична символіка в Б.І. Антонича починає звучати, повертаючись до витоків символічно-трагедійного дифірамбічного екстазу:

Низькі октави – чорність і червоність всуміш  
проходять в синь і зелень – два струнки акорди.

Високе „е” на скрипці з молодого шуму  
у сніжність фляжолетів, що, мов холод, горді [1, с. 12].

Антиномія твориться не через чорний і червоний кольори, які цього разу знаменують небуття й паростки творчого хаосу в ньому. Маємо інше: чорний (небуття) переходить у синій (наближення до просвітлення), а червоний і зелений уособлюють перехід вогняно-червоного як ілюзорного результату співвідношень – у цілком реальне шаленство зеленого. „Фляжолети” як обертони відтіняють антиномічні символи. Антиноміка кольорів у вірші постійно тече, міниться, ось червоний уже поданий через дотик як творче натхнення, але таке, що опікає руки митця, коли зорі

... почули дотик майстра й пальці флейту палять  
і флейта палиться, мов квіт, струнка і проста [1, с. 12].

Антоничева колористика музична й виразно візуальна. Її музичність відсилає ще до тієї первинної музики, з якої постає трагічне й ліричне світовідчуття. Цей спогад допомагає поетові долати чорне небуття через символічний образ зеленого як того початкового трагічного, яке наснажене діонісійським:

Зелена ніч рослин душна екстазою знемоги,  
у скорчах розкоші кущі, коріння й пальці й листя... [1, с. 54].

Втім, таке подолання теж умовне, адже поетів „дім за зорею” апелює вже до іншого простору. В аналізованих книгах віршів маємо прагнення – до подолання небуття як несправжнього у творчому началі. Проте це поривання зумовлює й виростання Антоничевої творчості саме з небуття. Аби його подолати, слід пізнати, а пізнати небуття можна тільки антиномічно в символічній формі. Недаремно А. Островський окреслює сутність символу через питання „невдача чи пізнавальний успіх?” [16, с. 19]. Дослідник приходиться до думки, що „безпорадність”

маємо тоді, коли символ є „тільки далеким від досконалості засобом-замінником, якимось паліативом” [16, с. 21]. У разі успіху чинимо не раціонально, через відчуття. На наш погляд, символічне і трагічне у своїх витоках якраз і може бути пізнане інтуїтивним шляхом. Подібною символічно-трагедійною категорією є Антоничева „екстаза”, звукова і пластична, чуттєво виражена через антиномічні кольори, – по суті, головний „герой” пошуку й відкриття у цих двох книгах віршів.

Таким чином, маємо кілька символічних антиномій кольорів із домінуванням чорного в одному з полюсів (лаври поета таки насправді „чорні”):

- чорного й білого як вихідної, але прямо не виявленої;
- чорного з червоним як небуття й катарсичного очищення;
- чорного із зеленим як переходу хаосу в біос;
- червоного й зеленого, – найскладнішої для розуміння, – тобто ілюзорного страшного вогняно-червоного й зеленого шалу.

Вказані антиномії є не просто свідченням поетового візуального чуття, а прикладом розгортання антиноміки символу – кольору взагалі як творчого начала, закладеного в екстатичній символічно-трагедійній єдності. Таке розгортання стає присутнім фактором, що визначає символічну основу книги віршів як жанру, причому вказана антиноміка, смисловий рух кольорів укотре свідчить про особливий тип цілої книги віршів, де поезії переплетені настільки тісно, що дві збірки читаються як єдина „книга”. Водночас про самодостатність кожного твору говорять його внутрішні антиномії, що модифікують окремі жанри, наприклад гімну. Кольори виявляються наділеними сакральним значенням, без якого втрачалася б постійна пульсація, динаміка руху у книзі віршів (автор, ліричне „я”) і книгою віршів (читач). Маємо тип антиномічного жанру, твореного символічною енергією кольору, який визначає візуальність художнього твору як наочної картини й, відповідно, візуальність символу, але від початку зверненого до неуявлювальної дійсності.

1. *Антонич Б.І.* Зелена Євангелія / Б.І. Антонич. – Львів : Ізмарagd, 1938. – 56 с.
2. *Антонич Б.І.* Книга Лева : поезії / Б.І. Антонич. – Львів : друкарня НТШ, 1936. – 64 с.
3. *Антонич Б.І.* Повне зібрання творів / Б.І. Антонич ; передм. М. Ільницького, упоряд. і комент. Д. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
4. *Бек Т.* Книга стихов как единство / Т. Бек // Литература : еженед. газета изд. дома „Первое сентября”. – 2003. – № 2 (473). – С. 2–3.
5. *Белый А.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / А. Белый. – М. : Автограф, 1997. – 608 с.
6. *Белый А.* О религиозных переживаниях / А. Белый; предисл. публ. и примеч. А.В. Лаврова // Литературное обозрение. – 1995. – № 4–5. – С. 4–9.
7. *Белый А.* Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
8. *Бройтман С.Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики / С.Н. Бройтман. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. – 485 с.

9. Весни розспіваної князь: слово про Антонича / упоряд. М.М. Ільницький, Р.М. Лубківський. – Львів : Каменяр, 1989. – 431 с.
10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика : в 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – СПб. : Наука, 2001. – Т. 2. – 603 с.
11. Ільницький М. „Концерт” Б.-І. Антонича: виміри музичної структури поетичного тексту / М. Ільницький // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 64–69.
12. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функціонування живописної образності в художественній літературі / А.Ф. Лосев // Література і живопись / В.Г. Базанов, А.Н. Іезуитов, В.Г. Реизов. – Л., 1982. – С. 31–65.
13. Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А.И. Мазаев. – М. : Наука, 1992. – 326 с.
14. Новикова М. Міфосвіт Антонича: біос та етос / М. Новикова // Міфи та місія. – К., 2005. – С. 301–314.
15. Федоров В. Символ: образ і знак: Symbolarium / В. Федоров. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. – 256 с.
16. Ostrowski A. Symbol jako wyraz tego, czego rozumem nie można poznać / A. Ostrowski // Symbol w kulturze rosyjskiej / red. Krz. Duda, T. Obolevitch. – Kraków, 2010. – S. 15–28.

### **Аннотация**

*Осмысливается феномен цвета в генезисе жанра книги стихов. Колористика представлена как сфера сакрального и онтологического порождения антиномий. Раскрыта роль категории символа, разворачивающегося в процессуальном целом лирического произведения. Проблема визуальности символической поэтики исследована во внутрижанровой плоскости. Прослежена антиномика жанра книги стихов на примере отдельных стихотворений и взаимообращенности их в контексте одной большой „книги”.*

**Ключевые слова:** книга стихов, колористика, символ, антиномика, Б.И. Антонич.

### **Summary**

The article is devoted to the comprehension of the phenomenon of colour in the genesis of the book of poems. The colour palette is presented as the sphere of sacral and ontological creation of antinomies. The role of the symbolic category is demonstrated in the changeable whole of the lyric poem. The problem of the visual character in symbolic poetics is resolved in the plane within the genre. It is observed the antinomism of the book of poems genre by exemple of the certain poems and their interweaving in the context of the one big „book”

**Key words:** the book of poems, colour palette, symbol, antinomism, B.I. Antonych.

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2011 р.