

УДК 82-141

ТРАГІЧНА ПОМИЛКА ОРФЕЯ В ПОЕЗІЇ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА: СИМВОЛІЗМ КРИЗЬ ПРИЗМУ МОРІСА БЛАНШО

Наталія Колтакова

*Донецький національний університет,
вул. Університетська, 24, м. Донецьк, 83001,
e-mail: don.teorlit@gmail.com*

Запропоновано інтерпретацію образу Орфея як символу мистецтва. Символістське прагнення до подолання меж художньої творчості осмислене як фатальна, але необхідна трагічна помилка. Феномен символізму розглянуто крізь призму теорії М. Бланшо, в аспекті якої проаналізовано й поезію Богдана-Ігоря Антонича, що залучена до символістського контексту. Символічну сутність мистецтва розкрито в антиномічному наближенні до сфери трансцендентного та одночасній неможливості виходу за межу.

Ключові слова: символ, мистецтво, межа, трагічна помилка.

Трагічна природа символістської лірики може бути місткіше, рельєфніше окреслена через звернення до класичного образу Орфея, зрозумілого не як безпосередній компонент художнього світу, а як теоретична константа, що виражає його природу. Складність вивчення естетики та поезики символізму зумовлена необхідністю балансування між теоретизуванням і суто мистецькими явищами. Концепцією, що, на наш погляд, допомагає утримати вказану рівновагу в дослідженні символізму крізь призму власне символу (Орфея), є теорія Моріса Бланшо. Завдяки цій настанові маємо не знищення “нерозривної єдності натяку і затаювання” [7, с. 80], властивої символу, а розкриття символічного в питомих для нього категоріях – своєрідній символічності Орфея, мислиннево-образній опорі дослідницької думки за аналогією до філософемі. Метою статті є розкриття символістського прагнення до виходу за межі художньої творчості та виявлення теоретико-літературного потенціалу символічності Орфея.

Суттєві завдання дослідження розмежування трагічної помилки і трагічної провини стосовно ліричного суб’єкта, а також розгляд поетичної творчості Богдана-Ігоря Антонича як такої, що тяжіє до символізму й розвивається за законами трагічного. Юрій Андрухович вказує на певні Антоничеві перегуки зі світовідчуттям “проклятих поетів”, зокрема з так званим “ясновидінням” Артюра Рембо. Подібний контекст уже з урахуванням і російської традиції видається органічним Л. Стефановській, але погляд дослідниці звернений більшою мірою до критичного доробку митця. Ми ж пропонуємо зупинитися передусім на поезії.

Теорія символізму, напрочуд органічна для французької культури, увиразнена в розмислах М. Бланшо. У “Просторі літератури” (1955) виражено цілком символістську ситуацію долання мистецьких меж (“Погляд Орфея”). Образ Евридики

концептуалізований та наділений значенням “межі, якої може сягнути мистецтво” [5, с. 174]. Мислитель грає в головно своїми улюбленими сенсами – символікою мистецтва і смерті. Тільки цього разу думка М. Бланшо оформлена через символіку, пов’язану з Евридікою, що робить теорію наочнішою; мистецтво ж осмислене ним через парадокс антиномічного характеру, коли “відвернутися – єдиний спосіб наблизитися” [5, с. 174], тобто підійти до межі можна, лише здійснивши обернений крок назад. У розумінні наближення очевидний гайдеггерівський вплив: ідеться про “перебування” в бутті замість того, аби дистанціюватися від нього. Проте М. Бланшо творить власну оригінальну теорію. Звісно, явними є апеляції до гайдеггерівської проблематики “зняття покривів” і “загортання” в них, через які Г.-Г. Гадамер визначив сутність мистецтва, окресленого через “досвід символічного” [див.: 7, с. 78–81].

Постійне символічне явлення і приховування (розгортання й загортання) присутнє в символічній Евридіці – певного зворотного вектора, що змушує митця лишатися в межах естетичного сприйняття. Орфей у потрактуванні М. Бланшо постає глибоко антиномічним символом, який, “озирнувшись на Евридіку”, досягає зворотного результату – “руйнує мистецтво, мистецтво негайно зникає” [5, с. 175]. Проте й не озирнутися – “також означало б зрадити”. Мислитель доходить разючого висновку, що “насправді Орфей ніколи не переставав обертатися до Евридіки: він бачив її, невидиму, відчував, невідчутну” [5, с. 175]. І все ж Орфей, як, зрештою, і будь-який митець, приречений на трагічну помилку нетерпіння, перманентного прагнення “вичерпати нескінченність”, яка має відчуватися незримо, а не візуально. Водночас символ якраз і має антиномічно поєднувати візуальний і незримий шари. Тож, за М. Бланшо, “провина Орфея полягає в бажанні володіти нею [Евридікою – як вищою метою й водночас межею мистецтва. – *Н. К.*], що його охоплює, між тим як його єдиний обов’язок – співати про неї” [5, с. 175].

Справді, ця антиноміка бажання й неможливості його втілення не може не породжувати відчуття провини, причому в обох випадках – і за дистанціювання, і за наближення. Для автора “Простору літератури” розмежування трагічної провини і трагічної помилки актуальним не є, проте, очевидно, саме тут необхідні уточнення. На суперечливість аристотелівського *ἀμαρτία* (гамартія) вказав В. П. Шестаков, даючи версії коливання цього поняття від “трагічної провини, яка приводить героя до загибелі”, до менш істотної дії – “ненавмисної, мимовільної помилки” [9, с. 9]. На наш погляд, помилку і провину треба обов’язково розділяти, адже трагічне у своєму здійсненні потребує і того, й іншого, ці поняття взаємозумовлені, хоч і різнорядні. Трагічна помилка є мимовільною, випадковою й водночас є зовнішнім рушієм “сюжету”, необхідною точкою відліку для творення тексту. Трагічна ж провинка – те, що формує естетичний зміст трагічного, постійно йому властиве як відчуття провини й покути.

Аби зрозуміти природу трагічної помилки в символістській ліриці, варто конкретизувати, між якими сферами розташована межа, символічно означена через образ Евридіки. Близьким до розмислів М. Бланшо є розуміння поезії Ж. Батаєм за аналізу “сартрівського образу Бодлера” у праці “Література і зло” (1957), виданої через два роки після “Простору літератури”. Власне, Ж. Батай є також автором статті про критичний доробок М. Бланшо, небезпідставно вписаний ним у німецьку традицію гайдеггерівського типу, але ж, додамо, таки посутньо пов’язаний і з французькою інтелектуальною думкою. Батаєвські міркування звучать парадоксально, проте ємно

(розділ “Поезія завжди в деякім сенсі протилежна поезії”). Так, “відштовхуючи”, поезія “водночас намагається *схопити* власне *відштовхнене*” [4, с. 38; тут і далі збережено курсив авторів]. За батаєвською логікою, маємо становище, подібне до бажання дитини спростувати дорослого, хоча для цього варто ним стати.

Відштовхування і схоплення, наближення й віддалення впритул підводять до поняття межі, що виявляється наслідком взаємодії іманентного і трансцендентного початків у художній творчості взагалі й у символі зокрема. Адже маємо істотний стрижень, що формує категорію символічного, акцентований З. Б. Лановик та М. Б. Лановик: “Містична сторона символу виявляється також у тому, що в ньому поєднуються іманентний і трансцендентний вияви” [8, с. 109]. Інші вияви символічної містики все одно творяться на основі двох площин і можуть бути узагальнені через цю пару, яка дає змогу усвідомити й межу мистецтва, і можливість її знищення.

Антиномічна ситуація долаання межі, виявлена через антиномії часовості й вічності, життя і смерті наявна в поезіях Б.-І. Антонича, символістська природа творчості якого увиразнюється поруч із Ш. Бодлером та Ж. Лафогром. Звернемося до символічної образності кількох поезій, які, на наш погляд, дають змогу яскраво виявити символіку меж та приховані в ній орфеїстичні мотиви.

Уже в першій збірці Б.-І. Антонича “Привітання життя” натрапляємо на промовисті антиномічні символи, що набувають трагічних рис. Вчинимо тут так: звернемося окремо до першої й останньої поезії (початок і кінець – теж відтинок від межі до межі), що ніби закріплюють збірку. Уже перший твір – “Пісня про вічну молодість” – акцентує антиномічну символіку часовості й вічності. Час символізований через динамічний символ коней (“Запрягай до саней чотири чалі коні / і в чвал, і в чвал!”). Межа між часом і вічністю ніби стирається через рух “навпростець” до “життя фіналу”, але водночас і мети – “бути вічно юним, / вічно молодим!”. Очевидно, поезія недаремно поставлена першою: формально закінчена, вона сягає естетичного завершення саме наприкінці збірки. Якщо розглянути “Привітання життя” як великий твір-символ, то остання однойменна поезія теж звернена до антиноміки часовості як динаміки й вічності як статички:

І день і вік однаково минають. Не задержать
нам хвилі. Кожна мить знов родить другу мить,
і перша в другій спить, обі у третій та, як вежа,
час виростає, й меж не має, й нас німить [2, с. 62].

Вибудовуючи ланцюг символів, поет нібито приходить до статички, де поєднуються в одне ціле “і день і вік”. Динамічний образ народження водночас гаситься через символіку сну. Безмежність часу в трансцендентному, вічному вимірі вступає у протиріччя з образом одиничної особистості (“Ми – ланцюга поодинокі звена, / ми – відтинок малий зі стрічки часу”) [2, с. 62].

Типові для Антоничевої поезії Атлантові мотиви (“Для молодих плечей легкий є неба в’юк”) поєднані з символікою молодості, що проходить через усю збірку. Однак прикінцевий заклик “Вітай життя” звучить антиномічно щодо першої строфи. Поет намагається здолати межу між часовістю та вічністю через наділення абстрактних понять віку, дня, часу конкретно-чуттєвою символікою, однак, відмінною від простої персоніфікації, за якої втрапився б тісний зв’язок зі сферою трансцендентного. І все ж таки, що породжує антиноміку цих образів-символів, їхню, на перший погляд, вза-

ємовиключність? Ідеться про трагічну помилку любові до вічності як межі мистецтва й до молодості як конкретного часу. Звідси – оксиморонна символіка “вічної молодості”.

Зрозуміти поезію Б.-І. Антонича – це не тільки зрозуміти його через нього самого, але й побачити в ширшому контексті. Для цього візьмемо поезію “Le goût du néant” (дослівно “Смак небуття”) з Бодлерових “Les Fleurs du mal”. Ліричний суб’єкт Ш. Бодлера постає втомленим від боротьби (“Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte” [9, p. 180] – “Похмурий розумє, колись закоханий у боротьбу”). Тому він прагне небуття як абсолютного безчасся, що автоматично зняло б проблему напруги між іманентним і трансцендентним:

Et le Temps m’engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur;
Je contemple d’un haut le globe en sa rondeur
Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute [10, p. 181].

(І Час поглинає мене хвилина за хвилиною,
Як нескінченний сніг – тіло, вражене нерухомістю;
Я спостерігаю згори за землі кружінням,
Та я не шукаю там більше прихисту хижі).

Втома від часовості зумовлює прагнення до вічності, але його реалізація поклала б край творчості як такій, перетворивши поета-творця на спостерігача, погляд якого виноситься вгору (“Je contemple d’un haut le globe en sa rondeur”). Ця поезія виростає із бажання вийти за межу часовості, образи часу і снігу творять один складний символ нескінченності. Втім, це безчасся виявляється лише подібним вічності, адже погляд творця / спостерігача все одно звернений назад (як Орфеїв) – до кружіння землі.

Бодлерове й Антоничеве прагнення до межі, за якою вічність, асоційована тут зі страшним небуттям, увиразнена в контексті творчості ще одного поета – Ж. Лафорга, якого ми навмисне обрали як антитетичного й водночас суголосного витокам символістської естетики й поетики. У “Les Complaintes” (“Скарга”) Ж. Лафорга звернемо особливу увагу на “Complainte du Temps et de sa commère l’espace” (“Скарга часу і його подружки простору”). Власне, сприйняття простору як “подружки” являє нам Лафоргову іронію, якою він захищається від тягара трагічної провини. Нескінченність уже символізує цілковиту втрату, коли замало й вічності:

Où sommes-nous? Pourquoi? Pour que Dieu s’accomplisse?
Mais l’Éternité n’y pas suffi! Calice
Inconscient, où tout coeur crevé se resout,
Extrais-nous donc alors de ce néant trop tout! [11, p. 123].

(Де ми? Чому? Для чого здійснюється Бог?
Але замало вічності! Чаша
Не усвідомлена, де розкладається кожне розірване серце,
Вирви ж нас з цього надто повного небуття!)

Серце як символ окремої особистості, творчого суб’єкта не витримує суворої межі – вічності. Тому ліричний суб’єкт прагне до межі навиворіт: через утвердження небуття він намагається повернутися до мистецького світу. Проте без суто особистісного,

навіть тілесного початку “Скарги” Ж. Лафорга не були б по-справжньому трагічними, що можна пояснити на прикладі есеїстичної замальовки П. Валері “Здивований янгол”. Маємо ситуацію, коли янгола здивував людський сміх, але після пояснень він не зрозумів, “чому люди не сміються *всьому* й завжди або ж не обійдуться *зовсім* без сміху” [6, с. 164]. Янгол як істота трансцендентна не може зрозуміти антиномічну двоїстість людини, йому не потрібно відвертатися від вічності, адже він і є нею, на відміну від трагічного героя символістів, у яких антиномія часовості й вічності породжує як інваріант символіку межі між буттям і небуттям та прагнення озирнутися назад – до творчості.

Ще однією модифікацією символіки меж є антиномія життя та смерті, визначальна для символістського розуміння мистецтва. У Б.-І. Антонича символіка смерті напрочуд промовиста, особливо в “Баладі про блакитну смерть” з останньої, прижиттєво не виданої збірки “Ротації”, куди природно переходять символи ще з першої його книги. На перший погляд, “Баллада про блакитну смерть” у чомусь антиномічна щодо “Привітання життя” (маємо на увазі конкретну поезію, а не збірку), але їхня глибинна символіка має спільне підґрунтя:

На ліжку, човен розкоші й нудьги кохання,
сідає миша місячна – цинічна й куца,
і тіло з тілом, тісно сплетені в останнє,
в неситих скорчах болю й насолоди, в’ються.

Похилений над ними синій янгол газу
вінчає їх вогнем блакитним, наче міртом... [3, с. 238].

Антоничеві коханці більшою мірою пов’язані із суто земним, чуттєвим. Межа тут символізована через образ блакитної смерті, яка приходить в особі янгола, здатного усунути трагізм “людської” антиноміки, але водночас і смерть означатиме кінець творчості й нівелювання символу за відсутності іманентної площини. Зображено ситуацію своєрідної “смерті” Орфея як творця, який вмирає лише разом зі своїм творінням. Тому прочитуємо цю поезію не лише як картину смерті коханців, але й як символ смерті митця й мистецтва, тобто це таке ж поєднання кохання та смерті, смерті й творчості, яке вкладає в символістському Орфея М. Бланшо. Цю Антоничеву поезію обіграв також у своєму романі “Дванадцять обручів” Ю. Андрухович, створюючи образ цілком богемного поета: “Після цього відкрутив газові крани і вони лягли на ложе. Ні, звісно, була ще платівка – Фанні поставила на патефоні “Синього янгола”, їхню джазову п’єсу... Все це вже було описане ним у “Баладі про блакитну смерть...” [1, с. 123]. Однак для розуміння Антоничевої символіки меж звернемося таки не до сучасного роману, а знову – до творчості Ш. Бодлера.

Спинімося на промовистому щодо символіки межі Бодлеровому сонеті “La mort des amants” (“Смерть коханців”), де поєднані кохання та смерть, зображені як вивільнення, перехід в інший, ідеальний світ (“Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères, / Des divans profonds comme des tombeaux”... [10, р. 295] – “Ми будемо в ліжках, повних легких пахощів, / Диванах, глибоких, як могили...”), у чомусь суголосний з орфеївським прагненням меж мистецтва. Показово, що в Ш. Бодлера сфера трансцендентного, як і в Антоничевій “Баладі про блакитну смерть”, асоційована з одним і тим самим кольором:

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
 Nous échangerons un éclair unique,
 Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux... [10, p. 296].

(Вечір зроблений із троянд і містичної блакиті,
 Ми змінимо єдиний спалах,
 Як довгий плач, весь змінений прощанням).

Бодлерові коханці – у чомусь ідеальні символи, “Орфей” та “Евридика”, зображені через антиномію життя та смерті, причому явна присутність цих образів у поезії важливою не є, маємо справу зі словесними символами, що дають широкий простір для асоціативних картин. Якщо ж брати символістський живопис, а не лірику, то в ньому побачимо безпосередні апеляції до аналізованої проблематики, як, наприклад, на картині О. Редона “Голова Орфея” з його “кольорового періоду” – одній із найяскравіших репрезентацій долі митця, приреченого йти до межі. Втім, у цього художника наявне й опосередковане втілення символу, який він актуалізує – “Повітряна куля з оком” (“чорний період”), що здіймається до неба – до межі, якої може сягнути мистецтво. Подібними висхідними символами є й образи ракети та метеора з Антоничевої першої збірки, у яких зреалізовано поетів символічний живопис.

Отде, символіка меж у Б.-І. Антонича виявляється через напругу між іманентним і трансцендентним – двома площинами, що формують категорію символу. Вказана антиномія може розгортатися в інші пари (часовості й вічності, життя та смерті). Так відображено Антоничів глибинний символізм, зрозуміти який можна саме в контексті суголосних йому французьких версій. Саме тоді стає очевидним і загальне символістське прагнення до межі мистецтва та неспроможність її перейти, подібно до трагічної помилки Орфея торкнутися Евридики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів: роман / Ю. Андрухович. – К. : Критика, 2005. – 276 с.
2. Антонич Б.-І. Привітання життя: книжка поезій / Б.-І. Антонич. – Л. : Діло, 1931. – 64 с.
3. Антонич Б.-І. Повне зібрання творів / Б.-І. Антонич. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
4. Батай Ж. Литература и зло / Ж. Батай ; пер. с франц. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой. – М. : изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
5. Бланшо М. Пространство литературы: пер. с франц. / М. Бланшо. – М. : Логос, 2002. – 288 с.
6. Валери П. Об искусстве: сборник: пер. с франц. / П. Валери. – М. : Искусство, 1993. – 507 с.
7. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер ; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.
8. Лановик З. Символ у поезиці містичного / З. Лановик, М. Лановик // Поетика містичного / упоряд. О. Червінської. – Чернівці, 2011. – С. 80–114.
9. Шестаков В. П. Катарсис: от Аристотеля до хард рока / В. П. Шестаков // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В. П. Шестакова. – СПб., 2007. – С. 8–27.

10. *Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal / Ch. Baudelaire. – Paris : Poulet- Malassis et de Broise, 1861. – 306 p.*
11. *Laforgue J. Poésies complètes / J. Laforgue. – Paris : Léon Vanier, libraire-éditeur, 1894. – 286 p.*

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2011

Прийнята до друку 02.11.2011

THE ORPHEUS TRAGIC FAULT IN B. I. ANTONYCH'S POETRY: SYMBOLISM IN THE LIGHT OF M. BLANCHOT

Nataliia Koltakova

*Donetsk National University,
24, Universytetska St., Donetsk, 83055,
e-mail: don.teorlit@gmail.com*

The article proposes the interpretation of Orpheus image as a symbol of art in whole. The symbolist intention to the overcoming of a creative boundary is perceived as a fatal, but perfectly essential tragic fault. The phenomenon of symbolism is presented through the theoretical reflections of M. Blanchot, in the light of which ideas Antonych's poetry is reviewed and involved in the symbolist context. The symbolic essence of art is revealed in antinomic approaching to the sphere of transcendental and in simultaneous impossibility of the borderline crossing.

Key words: symbol, art, boundary, tragic fault.

ТРАГИЧЕСКАЯ ОШИБКА ОРФЕЯ В ПОЭЗИИ БОГДАНА-ИГОРЯ АНТОНИЧА: СИМВОЛИЗМ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МОРИСА БЛАНШО

Наталья Колтакова

*Донецкий национальный университет,
ул. Университетская, д. 24, г. Донецк, 83055,
e-mail: don.teorlit@gmail.com*

Предложено интерпретацию образа Орфея как символа искусства. Символистское стремление к преодолению границ художественного творчества осмыслено как роковая, но абсолютно необходимая трагическая ошибка. Феномен символизма рассмотрен сквозь призму теории М. Бланшо, в аспекте которой проанализировано и поэзию Б.-И. Антонича, включенная в символистский контекст. Символическая сущность искусства раскрыта в антиномичном приближении к сфере трансцендентного и одновременной невозможности перехода через границу.

Ключевые слова: символ, искусство, граница, трагическая ошибка.