

Тереза ЛЕВЧУК

кафедра теорії літератури та
зарубіжної літератури
Східноєвропейського
національного університету
імені Лесі Українки

Критерії художності в естетичній концепції Антонича

Проблема художності є однією з центральних в осмисленні мистецького феномену літератури. Будучи складним комплексом структурних властивостей творів мистецтва, поняття художності залишається найбільш рухливою категорією. Найвиразніших типологічних і діахронічних змін зазнають критерії художності.

Багаторічну літературознавчу традицію дослідження критеріїв художності Анна Степанова резюмує у декілька підходів: парадигмально-історичний (С. Аверенцев, М. Гаспаров, О. Михайлов, В. Тюпа та ін.), що розглядає критерії художності у динаміці історичного розвитку літератури; семіотичний (Е. Кассіер, Б. Кроче, С. Лангер, Ю. Лотман, Ч. Морріс, Я. Мукаржовський, Ч. Пірс та ін.), що виокремлює як критерій художності знаково-символічну форму мистецтва; національно-культурні особливості феномену художності розглядали В. Бранський, Г. Гачев, І. Ільїн, А. Короцька та ін.; дослідженню естетики форми як ключового критерію художності (формальний підхід) були присвячені наукові розвідки В. Виноградова, С. Віткевича, Б. Успенського, В. Шкловського, Б. Ейхенбаума, В. Ерліха, Р. Якобсона та ін. тощо¹.

Названі підходи представляють загальні літературознавчі тенденції, напрями наукових досліджень мистецтва слова. Якщо звзитися до предметного окреслення критеріїв художності, то картина буде однаково поліфонічною. Зупинимося коротко на кількох позиціях.

Узагальнюючи попередній досвід естетико-філософської думки, автори двотомної *Теорії літератури* виводять три закони мистецтва (художності). Закон *умовності* обґрунтовує необхідну умову мистецтва – створювати нову (художню) реальність світу. Вигаданий „геретокосмос» (Олександр Готліб Баумгартен) художнього твору повинен сприйматися як вповні завершене утворення й відповідно

¹ А. Степанова, *Критерії художності в літературі 20-х рр. XX ст.: ціннісні орієнтири некласичного типу художньої свідомості* [в:] „Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов”, вып. XIII, 2009, с. 202.

підпорядковуватися закону *цілісності*. Ще одним законом виступає *оригінальність*, де активно виявляється образотворча діяльність митця².

Відразу ж зауважимо, що окреслені критерії вимагають історичної кореляції. Наприклад, оригінальність усвідомилася як критерій художності лише в ХХ столітті. У часи Данте його творчість не сприймалася як оригінальна, а швидше зразково-традиційна. Так само як і творчість Шекспіра, Сервантеса, Гете, яких Гарольд Блум визначив як західний канон³. Ряди будь-якого канону (в тому числі й персонального) доповнюються й розвиваються, і встановлюються вони насамперед науковцями, які й розробляють певні принципи ієрархії. Критерії, у свою чергу, завжди історично обумовлені. Кожна наступна епоха висуває власні і критерії краси, і критерії художності й відповідно визначає новий зразок. Почасти і з цієї причини наукові підходи до визначення критеріїв художності змінюються та/або удосконалюються.

В іншому джерелі Валерій Тюпа доповнює цитований перелік законами внутрішньої адресованості та генералізації, які пов'язані та впливають із трьох основних. Наприклад, внутрішня *адресація* зумовлена художньою цілісністю твору й полягає не в повідомленні певного готового смислу, а в приєднанні до певного способу смислотворення. Закон *генералізації* є оберненим до закону *індивідуалізації* (творчої оригінальності) й трактується низкою теоретиків як „закон творчої типізації”, тобто вбачає в художності межову міру узагальнення особистого досвіду присутністю людського „Я” у світі⁴.

Петро Білоус виділяє такі основні критерії художності літературного твору: образність, образний лад, емоційна виразність та умовність⁵.

Петро Іванишин, спираючись на дослідження польського філософа Владислава Татаркевича, припускає наявність трьох основних (атрибутивних) критеріїв художності: техне, який пов'язаний з оцінкою зовнішньої форми літературного твору; ейдологічність (образотворча майстерність письменника); духовнотворча телеологічність твору (основний)⁶.

Анна Степанова звертає увагу на передумови формування критеріїв художності як результату взаємодії та взаємозумовленості таких факторів, як тип художньої

² Н. Т а м а р ч е н к о, В. Т ю п а, С. Б р о й т м а н, *Теорія літератури: в 2 т.*, Т. 1, Москва 2004, с. 51.

³ Г. Б л у м, *Західний канон*, Київ 2007.

⁴ *Введення в літературознавство. Літературне произведение: основные понятия и термины*, под ред. Л. Чернец, Москва 1999. с. 465–466.

⁵ П. Б і л о у с, *Вступ до літературознавства*, Київ 2011, с. 64.

⁶ П. І в а н и ш и н, *Категорії художності: актуалізація базового поняття* [в:] „Українське літературознавство”, вип. 69, 2010, с. 74.

свідомості, співвідношення категорій поетики та видів відносин у парадигмі „естетика / поетика”, що продукує кореляцію естетичного та художнього образів. Спираючись на попередні здобутки науковців, які виокремили *традиціоналістський* або *нормативний* (епохи античності, середньовіччя та новий час до другої половини XVIII ст.) та *індивідуально-творчий* або *історичний* (з кінця XVIII до другої половини XIX ст.) типи художньої свідомості, дослідниця новий тип творчості, що сформувався у 20-роках XX століття, умовно позначає як *експериментаторський*⁷. Свого часу С. Аверинцев, М. Гаспаров, О. Михайлов та ін., на яких покликається А. Степанова, виокремили три ключові категорії поетики – *стиль, жанр, автор*, домінування котрої із яких у певні періоди розвитку літератури зумовлене зміною типів художньої свідомості. Відповідно, для традиціоналістського типу свідомості характерним є домінування на рівні поетики стилю, для індивідуально-творчого – жанру, для експериментаторського – автора.

У літературознавстві існують й інші підходи до визначення типів художньої свідомості, переважно їх кількості. Традиційно основу художньо-стильового розвитку Європи складає взаємодія двох типів творчості – античного й середньовічного, класичного і романтичного. Поряд із панівною дихотомною концепцією культурного розвитку пропонуються й інші. Наприклад, Д. Наливайко виділяє класицистичний, реалістичний та романтичний типи художнього мислення. Щоправда, це поняття не завжди чіткого корелюється з поняттям „тип художньої творчості”, фактично взаємно замінюючись. Д. Наливайко спирається на запропоновану Б. Мейлахом концепцію класицизму, романтизму і реалізму як динамічних систем і водночас типів художньої творчості⁸.

Поступальний розвиток науки, термінологічне окреслення нових історико-літературних явищ і на цій основі виведення теоретичних закономірностей призводить до переосмислення, точніше уточнення, певних позицій. Уже в античності сформувався погляд на ідеалістичну та матеріалістичну природу творчості, який підтримується у різних видах і до сьогодні. Значний прогрес у методологічних шуканнях науки про літературу відбувся в період класичної німецької філософії, зокрема завдяки введенню Гегелем у мистецтвознавчий обіг понять суб’єкта і об’єкта. Наприкінці XIX століття видатний швейцарський мистецтвознавець Генріх Вельфлін вивів закономірність про „стили епохи” як історико-типологічні утворення, що закономірно змінюють одне

⁷ А. Степанова, *Критерії художності...*, с. 203.

⁸ Д. Наливайко, *Искусство: направления, течения, стили*, Киев 1981, с. 32.

одного. У 40-х роках ХХ століття Дмитро Чижевський переніс ідею рівномірного коливання художніх стилів на український ґрунт, оформивши у теорію культурних хвиль. Ми лише нагадали ключові моменти становлення понять, і, незважаючи на те, що проблема є гострою, зупинятися на ній не будемо. Підґрунтям наших міркувань слугуватимуть готові положення.

Марія Моклиця визначає протистояння *типів художнього світосприйняття* як найважливішу опозицію літературного процесу. Тип художнього світосприйняття залежить від домінування суб'єкта (авторський внутрішній світ) і об'єкта (навколишній світ) у процесі творчості. Відтак виділяють два типи – романтичний та реалістичний. Реалізуючись у кожен епоху мистецького руху, вони (типи) утворюють художні – романтичні чи реалістичні – методи, які змінюють один одного послідовно, зливаючись у модернізм воєдино. Структура модернізму неоднорідна, а романтичний та реалістичний типи художнього світосприйняття реалізуються відповідно в методи символізму та експресіонізму, сюрреалізму та футуризму. Застосувавши теорію Карла Густава Юнга про чотири психологічні типи (інтуїтивний, сенсорний, емоційний, розумовий) до структуризації психології модернізму, М. Моклиця обґрунтовує формування модерністських стилів на основі психологічних векторів інтенційності: символіст на основі інтуїтивного, експресіоніст – емоційного, сюрреаліст на основі розумового, футурист – сенсорного⁹. Цю якість потрібно врахувати, бо очевидно, що імпресіонізм та експресіонізм вимагають від мистецтва різного. Крім того, у ХХ столітті критерії поцінування мистецтва декларуються в численних маніфестах.

При всьому розмаїтті наведених концепцій, в основі яких лежать різні наукові методи, вони стосуються одного – спроб знайти універсальні парадигми для літератури. При цьому дослідники виділяють типи, які претендують на універсалізм, нехтуючи конкретикою історичної епохи.

Безперечно, що в розмові про критерії художності потрібно виходити з естетики часу, в контексті якої формується особистість. Варто звернути увагу на доробок схильних до рефлексії митців, спроектувати наукові висновки зі середини творчості.

Мета розвідки: з'ясувати смислове наповнення критеріїв художності в естетичній системі першорядного українського митця Богдана Ігоря Антонича, парадокс особистості якого полягає в поєднанні двох, здавалося б, несумісних типів творчості – раціонального та ірраціонального.

⁹ М. Моклиця, *Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика*, Луцьк 2002, с. 80–82.

Спадок лемківського митця складають вірші, що увійшли до збірок *Привітання життя: книжка поезій* (Львів, 1931); *Велика гармонія* (збірка друкувалась у 1932-33 рр. у періодиці; повністю надрукована 1967 р.); *Три перстені: поеми й лірика* (Львів, 1934); *Книга Лева* (Львів, 1936); *Зелена Євангелія* (посмертне видання, Львів, 1938); *Ротації* (посмертне видання, Львів, 1938); а також залишилися поза збірками; лібрето до опери *Довбуш* (у двох редакціях); поетичні переклади (Ашіль Мільєн, Владислав Белза, Ярослав Врхліцький, Густав Фальке, Райнер Марія Рільке); прозові твори *На другому березі* (незакінчений роман), *Політик* (сатиричний гротеск), *Три мандоліни* (новела) та фрагменти інших творів, а також статті літературно-критичного і теоретико-літературного характерів *Національне мистецтво, Між змістом і формою, Надхнення й ремесло, Літературна порада, Становище поета, Як розуміти поезію, Сто червінців божевілля* та публіцистичні дописи.

Естетична концепція Антонича моделюється нами на основі оригінальної художньої творчості, літературно-критичних праць та епістолярію.

Концепція – функціонально марковане слово, яке передбачає звернення насамперед до наукової спадщини, або ж науково-публіцистичної. У низці статей Антонич окреслив засадничі положення власної естетичної системи. Митець не виділяє окремо проблему художності, однак у міркуваннях про літературу вона зринає сама собою. Основні питання, що їх порушує Антонич і які так чи інакше прояснюють дефініцію художності в його розумінні, такі: зміст і форма, психологія художньої творчості (зокрема роль свідомого й підсвідомого у творчому процесі), завдання і функція мистецтва, література та суспільне життя. Глибоку ерудицію та тонкий естетичний смак виявляв Антонич й у критичних відгуках на події тогочасного літературного процесу.

Виходячи із положень теоретично-критичної спадщини поета, можна зробити висновок про розуміння ним мистецтва як явища *самодостатнього, автономного, суб'єктивного, конструктивного, дидактичного, індивідуалістичного*.

Найповніше ці положення розкриває теоретична праця *Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва)*. Дати відповідь на питання: „Що таке мистецтво?” – це означає окреслити його мету, вказати типологічні ознаки, визначити функції, з'ясувати механізми творення образів тощо. Вже у заголовку заявивши про власну ідеалістичну позицію трактування мистецтва, Б. І. Антонич розвиває її у п'ятнадцяти тезах-частинах. Враховуючи розмаїті напрацювання світової думки в напрямі ідеалістичного осмислення мистецтва, письменник формулює засадничу для

власної естетичної концепції тезу: „Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, [...] лише створює окрему дійсність”¹⁰.

Ідеалістична концепція мистецтва має довготривалу історію, яка тягнеться від Платона, і включає в себе взаємопов’язані філософські системи Берклі, Декарта, Канта, Фіхте, Brentano, Шеллінга, Больцано, Гуссерля, Інгардена та ін. Кожна з авторських теорій різнилась, однак усі визнають іманентність мистецтва.

Становлення поглядів Антонича відбувалося в атмосфері європейського модернізму. Як студент Львівського університету Яна Казимира він міг слухати лекції польського професора Романа Інгардена, учня німецького філософа Едмунда Гуссерля. Праці названих мислителів формують потужний філософський напрям ХХ століття – феноменологію, яка убезпечила суб’єктивний ідеалізм від соліпсизму шляхом привнесення елементів об’єктивізму. Фундатор феноменології Гуссерль не вдавався до літературознавчих досліджень, однак його учень Інгарден зупинився саме в цій царині.

Близькість естетичних поглядів Б. І. Антонича до феноменологічної концепції Р. Інгардена розглянув Дмитро Ільницький. Головною точкою дотику двох концепцій він ставить питання сприймання художнього твору як множинного акту, а відрізняє позицію Антонича від поглядів Інгардена визнання національності приналежності автора твору та психологізм¹¹.

Марія Зубрицька розглядає окремі спостереження Б. І. Антонича в контексті не тільки феноменології, але й – в історичній перспективі – постструктуралістських теорій читача та рецептивної естетики, які „проповідували принцип абсолютної свободи відчитування тексту та, відповідно, множинний характер естетичного досвіду”¹².

Проблема сприймання займає провідне місце в міркуваннях Антонича. „Мистецькі переживання є двоякі, а саме *творчі*, цебто ті, що їх відчуває мистець перед та в часі творення, і сприймальні, то є ті, що їх переживає сприймач у моменті сприймання мистецького твору. І одні, і другі є первісні, й теж потреба як одних, так других є вроджена. Також суб’єктивні є не тільки перші, але й другі. Кожна людина сприймає кожний мистецький твір на свій спосіб, цебто інакше. В кожному образі, картині тощо є стільки мистецьких творів, скільки цей образ мав сприймачів. *Об’єктивного мистецтва немає й не може бути*” (с. 583).

¹⁰ Б. І. А н т о н и ч, *Повне зібрання творів*, Львів 2008, с. 581. Далі, покликаючись на це видання, вказуватимемо в дужках лише сторінку.

¹¹ Д. І л ь н и ц ь к и й, *У проекції двох дзеркал: Інгарден і Антонич у феноменологічному дискурсі* [в:] „Studia Methodologica”, вип. 31, 2011, с. 87–93.

¹² М. З у б р и ц ь к а, *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004, с. 12.

Проблема сприймання перманентно зринає в міркуваннях Антонича. Про множинність змістів він говорить неодноразово у різних контекстах. Крім того, існує проблема можливостей сприймача: „ідеальне сприйняття мистецького втору було б тоді, коли сприймач пережив би все, що при творенні переживав автор¹³. Але це ідеал у дійсності недосяжний. Кожний читач чи глядач сприймає твір на свій лад, по-своєму” (с. 664). Пояснюючи незрозумілі моменти власної творчості в імпровізованому інтерв’ю, Антонич ставить автора на місце читача чи критика: „роля автора кінчається, коли він написав твір. Далі він уже тільки читач (може бути й критиком)...” (с. 667).

Виходячи з концепції автора та читача як „творчих співучасників”, Вольфганг Ізер розглядає два полюси літературного твору, які можна назвати художнім та естетичним: „художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний – вказує на його реалізацію, яку здійснює читач”¹⁴.

Механізми рецептивного сприйняття та естетичного переживання невіддільні від поняття краси. Антонич розвинув цю тему не так у критичних статтях, як у незавершеному романі *На другому березі*, зокрема в дискусії між Марком та Ігорем.

Позиція Марка Мартовича така: „Правдива поезія не фальшує природи, є незалежна від її краси. Дійсна поезія має свою й тільки свою, власну й нічим незамінну красу...” (с. 526). Зі сказаного напрошується висновок, суголосний класицистичним принципам, ще в XV ст. сформульованим Леоном-Баттістом Альберті на основі вивчення античного мистецтва та пам’яток теоретичної думки: „1. Краса є об’єктивною якістю, властивою реальним предметам, а не їх переживанню людиною. [...] 3. Краса сприймається очима, але оцінюється розумом; саме розум і оцінює прекрасне, і творить його, керуючи уявою. 4. Краса проявляється і в природі, і в мистецтві; вона є законом в природі, але ціллю в мистецтві. Природа – модель мистецтва, але мистецтво здатне перевершити її, оскільки воно може вибирати те, що є кращим”¹⁵.

Звичайно, ми процитували тільки окремі вигідні нам місця з книги В. Татаркевича про розрізнення природної та робленої краси. У контексті дискусії Марка та Ігоря воно набирає гносеологічного характеру. Зірвавши розкішну білу айстру та піднісши пожовклий яблуневий листок, Ігор виголосив спостереження-висновок: „Справді, Марку, автентичні, дійсні айстри та осінні листки є кращі від цих із

¹³ Тут Антонич близький до Фрідріха Шлейєрмахера, який вважав, що інтерпретатор твору в герменевтиці повинен зрозуміти автора глибше, ніж той сам себе в момент творення.

¹⁴ В. І з е р, *Процес читання: феноменологічне наближення* [в:] Слово. Знак. Дискурс, за ред. М. Зубрицької, Львів 2008, с. 263.

¹⁵ W. T a t a r k i e w c z, *History of Aesthetics, III. Modern Aesthetics*, Hague–Paris–Warszawa, 1974, s. 330.

віршів” (с. 527). Однак хід дискусії розвивається не в напрямі з’ясування сутності краси, а скеровується Марком-автором у бік сприйняття краси природи людиною, в тому числі й митцем.

Поворотним моментом у естетиці стало розуміння, що красивий об’єкт стає таким лише в контакті з суб’єктом. Баумгартівський сенс поняття підтримав Іммануїл Кант. Революційна теза, що краса залежить від суб’єктивного сприйняття, критично переосмислена німецьким філософом. У *Критиці здатності суджень* (1790) він відзначає, що судження про красу ґрунтується на відчутті задоволення, однак це відчуття безкорисливе, не пов’язане з тим, має чи ні суб’єкт бажання володіти певним предметом, який він оцінює як красивий. Водночас судження про красу претендує на „універсальність”, тобто на те, що будь-яка інша людина, апріорі, теж сприйматиме об’єкт як красивий. Така універсальність не може бути доведена. За Кантом, судження про красу виражається дихотомією: його підґрунтям є суб’єктивне відчуття, що не може бути доведеним, водночас, воно претендує на згоду будь-якого іншого суб’єкта, тобто на певну об’єктивність.

Слово „естетичний” стосується також речей, пов’язаних із відчуттям розкоші. Судження про красу є естетичним: воно вербалізує відчуття розкоші, що його привносять як твори мистецтва, так і натуральна краса.

Покликаючись на Канта (фактично розвиваючи думку в руслі суб’єктивного ідеалізму), Марко висновкує: „Треба вміти дивитися на світ. Це перша заповідь майбутніх поетів. Але навіть і вони не зможуть добути з якого-будь явища всіх явних і таємних його сторінок. Кожне покоління й кожна людина приносить на світ власні готові окуляри й бачить що інше, без огляду на те, чи річ сама собою має ці прикмети, чи ні. Чи ми загалом бачимо дійсні явища та речі, чи тільки творива власних окулярів?” (с. 527).

Суб’єктивні ідеалісти твердили, що вихідним для людини є її власне „Я”, а будь-яка форма психічного є суб’єктивним відображенням об’єктів матеріального світу в голові людини за допомогою відчуттів. Відчуття – це якраз ті окуляри, про які говорить герой Антонича¹⁶.

„П’ять крил зорі і змислів п’ять у людським тілі,
і ліжка – човен мрій, трагедій, сподівання” (с. 710).

¹⁶ Напрошується паралель з думками Хосе Ортега-і-Гасета про шибку та сад, який ми бачимо крізь неї (Дегуманізація мистецтва). Див.: Х. Ортега-і-Гасет, *Вибрані твори*, Київ 1994.

Антонич вживає слово „змисли” в тому розумінні, що й Іван Франко, який одним із перших в українському літературознавстві розробив відчуттєву теорію словесних образів у трактаті *Із секретів поетичної творчості* (1898). Дослідник повертає нашу увагу до етимона грецького слова естетика – чуття, відповідно, це наука про чуття у найширшому значенні цього слова. І. Франко робить влучні й геніальні у своїй простоті висновки: „Ми знаємо зверхній світ не такий, як він є на ділі, а тільки такий, яким нам показують його наші змисли”¹⁷.

Ще одна заувага щодо згаданої дискусії з роману *На другому березі* стосується стильової манери письменника. Літературні герої говорять про красу, і навіть мають приклади реальних квітів та осінніх листків, але Антонич не вдається до *опису* цих предметів. Він кинув нейтральне „розкішні білі айстри” й на тому зупинився. Головне для нього – це передача вражень від споглядання явищ природи та, як не дивно, їх аналіз.

Антонич із майстерністю психолога та мистецтвознавця аналізує сприйняття / несприйняття Ігорем пір року, пов’язуючи їх із художніми стилями: „Чи ти коли роздумував про білу, мармурову клясику зими, про досконалу гармонію простих, дорійських форм снігового вбрання? Чи ти дивувався з молодечої готики весни, коли все струнке, шпилясте, внебозривне, коли все підноситься, росте, прямує вгору? А могутній розгін ренесансу літа, пори широких, кручених, лагідних, повних, спілих форм. Вкінці з черги бароко осені, химерне, казкове, поплутане, неправильне, нерівномірне, нерівноположне (?), неодноманітне, багатобарвне, багатформне й багатотонне. Повінь прикрас, орнаментів, позолочення, гарячі, ситі кольори. Півтони та чвертьтони...” (с. 528).

І вся справа полягала в тому, що Ігорове „Я” мало в своїй основі класичну простолінійність та гармонію з певним ухилом до готичної стрункості, а тому бароковість осені була просто неприйнятна для нього. Не такі окуляри носив Ігор.

Суперечка героїв незавершеного твору Антонича криє в собі значно глибші нюанси. Два герої – це по суті два „Я” однієї особистості, фактично автора роману, який таким чином виражає власні вагання. Антоничеві критерії краси, як і кожної людини, суб’єктивні.

¹⁷ І. Франко, *Із секретів поетичної творчості* [в:] Зібрання творів у 50 т, Т. 31, Київ 1981, с. 77.

У своєму первинному сенсі критерій має цілком утилітарний смисл – мірило, міра, ціна. Кожен із нас є поціновувачем мистецтва. З іншого боку, критерій є підставою для оцінки, визначення або класифікації чогось.

Споглядання краси природи породжує бажання створити подібне. Однак спонукою до творчості стає й потворне, але не нейтральне. Тільки сильне враження спонукає до творчості. Антонич так моделює шлях від „реальної дійсності до мистецької дійсності”: „від спонуки до вражіння, від вражіння до уявління, від уявління до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, матеріялізація цих засобів” (с. 584). Ключовим компонентом цього ряду виступає враження – як митця, так і реципієнта. В одного на початку творення, в іншого – при сприйнятті твору (при чому, нагадаю, сприймачем може бути і сам автор). Головна ж якість цих вражень – емоційність: „вражіння, що їх викликає мистецтво. Чи це будуть вражіння творця, чи сприймача, мають завжди характер передовсім чуттєвий, емоційний” (с. 657). В іншому місці Антонич говорить про унікальність естетичних і водночас психічних вражень від художнього твору: „мистецький твір є тоді й лиш тоді вартісний, коли викликає вартісні переживання й передусім такі переживання, яких інша ділянка на могла би в нас спонукати” (с. 583-584).

Окрім того, що мистецькі „переживання є потрібні й вартісні самі про себе, тому мистецтво це суспільна вартість”, воно постійно вчить „саме собою” (с. 586). З суспільної впливає національна вартість мистецтва, оскільки нація є й суспільством. Б. І. Антонич порушує проблему національної приналежності митця: „Мистець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки із збірною психікою свого народу” (с. 589).

Проблема поєднання етнічного, національного та загальнолюдського в мистецтві також лежить в площині диференціації художності. Визнаною є думка, що аби мистецтво стало високим, воно має виходити за межі етнічного, мусить піднятися до загальнолюдських проблем.

Боротьба з „шароварністю” в українській літературі досягла апогею в двадцяті роки ХХ століття, коли європейська література активно освоювала нові методи модернізму. Про такий вектор української літератури говорили М. Хвильовий, М. Зеров, В. Підмогильний тощо, а раніше – „наскрізь європейські уми” (вислів М. Рудницького) М. Драгоманов, І. Франко, Леся Українка. Однак на шляху європейського розвитку варто не впадати в крайнощі. Антонич у статті *Примітивна європеїзація* висловлює критику тим поетам, які прагнучи бути по-європейськи

модерними, вдавалися до спрощення та вульгаризації мистецтва слова. Сам Антонич власною творчістю продемонстрував європейський стиль, не позбавлений національного коріння.

Національне в мистецтві не обмежується етнографізмом, а виражає дух народу, його ментальність. Предмет зображення теж значення не має, бо навіть на основі простих сюжетів можна порушити важливі гуманістичні проблеми.

З поняттям народності пов'язані питання простоти й доступності. Явище елітарності в певному розумінні досить спірне, як і різного роду поняття „загалу”, „маси”, „пересічності”. Є глибинна народна мудрість, притаманна справжності людського як у творенні цінностей життя, так і в його естетично-моральному осягненні. Не випадково Б. І. Антонич назвав статтю, де порушує методологічні проблеми мистецтва, *Національне мистецтво*. Мистецтво реалізується в кожній індивідуальній творчості, і національній у тому числі. Митець може вести своєрідну гру, використовуючи гротеск, алогізм і парадокс, за якими прочитується зовсім інший змістовний контекст. А може й не вдаватися до підтекстових моментів і зумисного примітивізму, виражатися просто, а водночас глибоко. Все залежить від таланту та майстерності.

Для Антонича закоріненість (корінь у прямому й переносному значеннях) у народній стихії була надзвичайно важливою. „Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну та навіть расову приналежність не тільки в змісті, але що важніше – й трудніше – ще й у формі, – зізнається поет. – Роблю це менше за надуманою програмою, більше з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов” (с. 651).

Для Антонича притаманне вроджене прагнення природності, він спирається на глибинні національні основи. У власній творчості поет прагне піднести національне до рівня загальнолюдського :

„Народився Бог на саях
в лемківськiм мiстечку Дуклi.
Прийшли лемки у крисаях
i принесли мiсяць круглий.

Нiч у снiговiй завiї
крутиться довкола стрiх.
На долонi, у Марiї

місяць – золотий горіх (*Різдва*, с. 138).

На користь народності Антоничевої поезії (й цитованого вірша зокрема) свідчать не тільки зовнішня простота, але й глибоке відчуття національного в поєднанні з природним. Поет наблизив велич християнського Бога до простих лемків, малочисельної етногрупи, підкресливши тим самим доступність божественного кожній людині. Довершеність поезії досягається гармонійним поєднанням віршового хореїчного розміру, точною перехресною римою, невибагливою метафориною, безсполучниковим порівнянням. Україномовний лемок Антонич створив образ власної батьківщини, яка для сучасного читача стоїть понад державні кордони (сьогодні Дукля – польське місто), фактично зміфологізувавши її.

В образному світі Антонича природність і традиції поєдналися в національному:

„Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко” (с. 218).

Численні висновки про пантеїзм Антонича пояснюється не тільки природністю існування лемків серед гірської природи, але й, знову ж таки, ідеалістичним розумінням та, почасти, спрямованістю творчості, яка трактується як стихійний процес, аналогічний природній стихії.

Найпоследовніше така концепція розвинулася в естетиці Фрідріха Шеллінга. Мислитель розгортає ідею цілісності природи, висхідний розвиток якої увінчується появою свідомого „Я”. Розвиток „Я” постає діяльністю, що розподіляється на теоретичну та практичну сфери. На теоретичному рівні розвиток свідомості проходить від нижчих сходинок (відчуття, споглядання, уявлення, судження) до вищого ступеня – розуму. На вищому рівні теоретичне „Я” усвідомлює себе самодіяльним, практичним „Я”, тобто волею. Відповідно, практичне „Я” також проходить кілька сходинок, причому в теоретичному та практичному розумі по-різному співвіднесені свідоме й безсвідоме. Центром, куди спрямовується творче „Я”, долаючи суперечності теоретичного та практичного розуму, постає мистецтво. У мистецтві, на думку Ф. Шеллінга, творче „Я” здійснює себе в гармонії свідомого та безсвідомого начал духу. Продуктивна діяльність розуму в природі, за Шеллінгом, аналогічна творчій діяльності окремого суб’єкта в мистецтві. Сформульована філософом ідея споріднена з романтичним уявленням про творчість як єдність раціонального й ірраціонального начал.

На теоретичному рівні Б. І. Антонич постійно підкреслював природне спрямування індивідуальної творчості, проголошуючи стихійність як основоположну

засаду. Однак, дещо інші висновки можна зробити, простеживши, як це реалізується у творчій практиці.

Антонич належить до поетів, які наполегливо розвиваються. У дослідженні творчості поета в руслі модернізму М. Моклиця представила яскраві приклади учнівства. З одного боку, вони переконують, що „Антонич у своїй творчості умудрився охопити всі головні методи модернізму, починаючи від символізму і закінчуючи сюрреалізмом”¹⁸, з іншого ж – демонструють контрольованість власної творчості.

Процес постійного навчання свідчить про усвідомлене ставлення до творчої стихії. Таким чином митець прагне її підкорити, упокорити. У творчості Антонич насамперед – змагун (його слово). Вправляння письменника зі словом інколи нагадують гімнастичні вправи. „Вихор казився. Ревів, вигукував, свистів, гоготав, голосив, сміявся, грюкав, гутарив, брязкав, деренчав, виляскував, порскав, пирхав, мукаив, рипів, рюмсаив, рокотав” (с. 538). Чи й справді не схоже це на філологічну вправу з використання синонімів?

Б. І. Антонич як вправний філолог та вдумливий дослідник добре засвоїв потрібний досвід. Він очевидно знав і відчував естетичні вимоги часу та інтуїтивно обрав потрібний напрям у творчій практиці. Китами його поетичного світу стали міфологізм, пантеїзм, народність.

Письменник міцно сплїв у власній творчості любов до малої батьківщини, закоханість в її природу, міфологію. У збірці *Привітання життя* вміщено вірш *Автобіографія*, який засвідчує нерозривність зв'язку з рідною Лемківщиною, батьківщиною його поетичного дару. Ці первинні в усіх відношеннях враження поет залишить на все життя:

„Тепер – де б я не був і коли-небудь,
я все – п'яний дітвак із сонцем у кишені” (с. 80).

Суцтя основа поета, викохана близькістю сонця, не боїться гамірних міст, злиднів, поразок. Над життєвою суетою постає вічна творчість, що поєднує міфологічне та фольклорне начала:

„Мої пісні – над рікою часу калиновий міст,
я – закоханий в житті поганин” (с. 80).

¹⁸ М. Моклиця, *Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина. 1. Українська література*, Луцьк 1999, с. 110.

Прикметно, що визначальні рядки з цього вірша Б. І. Антонич використав як епіграф до іншої „біографічної” поезії – *Автопортрет*, заголовного вірша збірки *Три перстені*:

„Червоні клени й клени срібні,
над кленами весна і вітер.
Дочасности красо незглибна,
невже ж тобою не п’яніти?

Я, сонцеві життя продавши
за сто червінців божевілля,
захоплений поганин завжди,
поет весняного похмілля” (с. 117).

У сув’язі поетичних мотивів чітко виділяється тема сп’яніння. Це те творче сп’яніння, з яким ототожнювали мистецтво починаючи від міфологічних уявлень часів докласового суспільства до ірраціональних трактувань ХХІ століття. Де сп’яніння, там і вино. „Справжнім мистцям дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли вже не «сто червінців божевілля», то бодай одного”, – цитує Антонич самого себе (с. 660).

Герої роману *На другому березі* з’ясовують призначення поезії. Марко Мартович обстоює поезію як фізичну потребу, світську відміну релігії. Ігор вторить йому: „Ага. Поети – жерці, шамани, друїди, кобзарі, вайдельоти, бояни, Діоніс. Чув, чув...” (с. 526). Перед нами перелік втаємничених представників людства, які творили, зберігали та передавали заключені в слова традиції, знання, мудрість. Сміслові осердя всіх назв можна звести до значення слова вайдельоти (знати, відати), бо вони відали щось таке, чого на знали інші. Ще в давній культурі склалося уявлення, що митець рівний шаманові, бо обоє говорять незрозумілою, але гарною мовою, яка прирівнювалася до мови богів. Своєрідне підтвердження цьому знаходимо в Мірче Еліаде: „Етимологія імені Одіна (Водана) вказує на збудження і поетичне натхнення, на шаманський екстаз. Таке значення давньоісландського Odr (пор. готське wops, „шаленствующий”, і латинське vates, „поет”, „провидець”)”¹⁹. Отже, необхідні максимальне втаємничення сакрального, ізоляція його від явищ профанного світу, в тому числі, й від людини як істоти профанної. Звідси – численні табу, обмеження, застереження, а згодом –

¹⁹ Е. Мелетинский, *Мифы народов мира: в 2 х т.*, Т. 2, Москва 1996, с. 241.

метафори, алегорії, символи, підтекст, що роблять мову словесних творів іншою. Навіть звичайні слова набувають дивного чару в майстерному вірші.

Ім'я бога Діоніса та настирливий мотив творчого сп'яніння видають діонісійне начало творчості Антонича.

Поняття аполлонійного та діонісійного типів творчості обґрунтував Фрідріх Ніцше (*Народження трагедії*, 1872) під впливом ідей Артура Шопенгауера про „світову волю” та естетики Ріхарда Вагнера.

Німецький філософ обстоює тезу про поступальний розвиток мистецтва за умови „двоїстості аполлонійного та діонісійного” начал²⁰. Витоки мистецтва як життєвої необхідності Ф. Ніцше пов'язує з потребою втілення усвідомленої краси форм у пластичних образах мистецтва, на відміну від випадковості виявів краси в дійсності. Однак, попри довершеність таких образів, вони породжують відчуття ілюзорності, зануреності в сон. Людина прагне такої ілюзії, підтримує її. Радісна необхідність сонних видінь виражена греками в їх Аполлоні: це бог усіх сил, котрі творять образами, і водночас бог, який віщує істину та пророкує майбутнє. Творчі сили, уособлені в Аполлоні, покликані зробити життя можливим і гідним. Також він втілює принцип індивідуальності.

Іншу сторону життя відображає діонісійне начало духу. Ф. Ніцше для уточнення його змісту застосовує поняття „сп'яніння”. Протилежне принципу індивідуальності, діонісійне начало можна характеризувати як „хорове”. У співах і танцях людина виявляє себе співчленом вищої общини, вона переживає піднесення. В середині людини звучить щось надприродне, божественне.

Діонісійне й аполлонійне начала філософ уявляє стихіями, що пронизують життя, прориваючись зі самої природи. Це сили, в яких художні потенції природи отримують своє безпосереднє втілення, реалізують себе, прагнучи знищити індивіда, звільнити його містичним відчуттям єдності. На противагу цим творчим станам природи кожен митець – лише її „наслідувач”: або аполлонійний „митець сну”, або діонісійний „митець сп'яніння”, або водночас і те й інше, як в античній трагедії²¹. Стан єднання важливий тим, що у ньому діонісійне сп'яніння не набуває абсолютного

²⁰ Ф. Ніцше, *Повне зібрання творів. Том 1. Народження трагедії. Невчасні міркування I-IV; Твори спадку 1870-1873*, Львів 2004, с. 23.

²¹ *Ibidem*, с. 27.

характеру, а під дією аполлонійного сну відбувається самовідчуження, тобто єднання з внутрішньою першоосновою світу в символічній подобі сновидіння.

Вихідні засади концепції Ф. Ніцше прояснюють сутність ідей „панестетизму”: естетичне начало бачиться всепроникним. Воно покладене в самій природі людини так само, як і в природному світі. Діонісійне й аполлонійне начала уособлюють дві грані людського ества: родову природу та духовну сутність.

У ХХ столітті антиномія аполлонійного та діонісійного виявилася співзвучною глобальній культурно-духовній ситуації. Стосовно мистецтва концепцію Ніцше активно використовує Освальд Шпенглер, замінюючи діонісійне поняттям „фаустівське”. В його інтерпретації аполлонійна мова форм розкриває стале, а фаустівська – процес становлення. Цим пояснюється домінування ірраціонального діонісійного начала в мистецтві ХХ століття, особливо в новаторських художніх потоках – авангарді, модернізмі, постмодернізмі, пост-культурі в цілому. Воно переважає в таких напрямках, як дадаїзм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, театр абсурду, література потоку свідомості, у багатьох найсучасніших арт-проектах і практиках.

Діонісійне у творчості Антонича виявляє себе насамперед образно – буяння рослинності, первісні інстинкти, музична й колористична стихія.

Таємниці художності, на думку Б. І. Антонича (як зрештою воно і є), криються „між змістом і формою”. Одноименна стаття не тільки оприлюднює розумінням автором цих понять, але й окреслює процес виникнення твору, визначає основні його етапи: „спонука – зміст (змісти) творця – формальні засоби – матеріальна форма – змісти сприймачів” (с. 598).

Спонукою до написання вказаної статті стала праця Михайла Рудницького *Між ідеєю і формою* (Львів, 1932).

Окреслившись у філософії, дихотомія змісту і форми в мистецькому ракурсі стає виразнішою. Для творів мистецтва, які в першу чергу сприймаються відчуттями, а вже потім доходять до розуму, форма (тобто те, що впадає в око, вловлюється вухом) має першорядне значення. В тисячолітній боротьбі за пріоритет змісту й форми останнє слово сказали формалісти: „Зміст – це форма, а форма – це зміст”. Такою формулою вони утвердили головне правило реципієнтів різного гатунку (від читача-любителя до критика): щоб досягнути зміст, потрібно зрозуміти форму.

До вічного питання змісту і форми звертаються й М. Рудницький та Б. І. Антонич, щоправда з дещо різних позицій, один з позиції професійного критика, інший – митця в ролі критика.

Найбільшою претензією Антонича до Рудницького є неточність дефініції поняття ідея. За спостереженням Антонича їх є вісім: „1) первісне (релігійна, політична, суспільна ідея тощо), 2) зміст мистецького твору, 3) провідна думка твору, 4) спонука, цебто те, що спонукало мистця до творення, 5) думка сприймача по пізнанні твору, 6) «волевий намір», 7) «індивідуальне уявлення», 8) почування” (с. 594).

Звичайно, що така кількість значення можлива, бо слово ідея – багатозначне. Однак, ми завжди мусимо його конкретизувати відповідно до контексту. Антонич насамперед протестує проти втілення у художньому творі ідеї в її первісному значенні – релігійної, політичної і т. д. Саме це він мав на увазі, проголошуючи: „можливий є навіть архітвір без ніякої ідеї” (с. 596).

Коли ж така ідея у творі є, ми кажемо: такий-то твір втілює ідею братерства, або виражає ідею визволення тощо. Однак є чимало мистецьких творів, у яких годі шукати вираження певної філософської, політичної, національної ідеї. Що ж тоді є ідеєю твору? Оспівування краси квітів? Це тема або мотив. Передача почуттів закоханого? Це знову ж таки тема або мотив і т. д. А якщо твір зовсім не несе ніякої ідеї? Не є суспільно заангажованим? Однак такий твір має смисл існування й втілює насамперед естетичну ідею (якщо є справді художнім).

Антонич розрізняє такі поняття, як ідея (релігійна, політична, суспільна тощо), зміст („що”) та форма („як”). „Звичайне розмежування змісту й форми таке: зміст це те, що автор каже (висловлює, передає, виявляє) в творі, форма те, як автор каже” (с. 596). Далі Антонич вдається до силогізмів, у результаті яких висновкує: „*Форма є тільки шляхом, дорогою до мети – постаті (отже змісту), є лише засобом до її витворення*” (с. 597). У цьому смислі ми маємо справу з формальними засобами, і коли такі використані, потреба у них відпадає. Тобто, у готовому творі кінчається „роля форми”: „В кожному готовому мистецькому творі немає ніякої форми, є тільки зміст (а в ньому як його складник і постать)” (с. 597). У такому образному визначенні форми – постать – проявляється мистецька позиція Антонича, тоді як Рудницький оперує літературно теоретичними поняттями.

За відміну від Рудницького, який окреслив полісемію поняття ідеї, в Антонича, навпаки, поняття форми має кілька значень: постать – вигляд змісту (тобто форма у сучасному розумінні); формальні засоби – тропи, фігури, звукопис тощо; фізичне

вираження матеріального оформлення – фарби та полотно, чорнило й папір, дрижання повітря (фактично матеріал, в якому постають твори різних видів мистецтва).

Між Антоничем і Рудницьким склався своєрідний діалог, і тільки взявши до уваги позицію обох сторін, можемо прояснити певні моменти. Рудницький допоміг витлумачити позицію Антонича щодо критеріїв краси. Один із розділів його книги так і називається *Критерій*. Критик пише: „Вартість твору – вартість переживань, до яких він спонукає”²². Антонич просто не вживає слова вартість, однак заперечуючи існування форми в готовому мистецькому творі, він доходить висновку, що справжнім (у повному сенсі художнім) твором є той, де змісту й форми не видно, тобто залишилася тільки матеріальна форма та враження, які він справляє на реципієнтів. Така позиція зближує Антонича з формалістами.

Естетична концепція митця безпосередньо реалізується в його творчості. Виявом художнього літературознавства є міркування про природу творчості у поетичних візіях Антонича.

У поетичних творах під назвою *Ars poetika* (їх у Антонича є шість, що засвідчує інтерес до теми) чітко простежується концептуальне трактування творчості: це пісня, натхнення для якої дарує Бог. У поезіях із такою назвою виділено ключові аспекти творчості: краса, зміст, форма, натхнення. В арг-етичній антології привертає увагу тема краси. Вірш *Ars poetika* зі збірки *Книга Лева* піднімає цю проблему:

„Мініатюра сонця – яблуко надхнення
на дереві життя – на дереві мистецтва,
і творчість, наче присуд, творчість невтоленна
і з світом торг красою – муз скупих купецтво (с. 169).

Наступні вірші збірки – *Ars critica*, *Дружня гутірка*, *Подвійний концерт* – продовжують підняту тему. Діалогову форму підтримують питання на початку віршів. Осердя дискусії – ціна краси. Світ завжди виставляє певні норми красивого, однак якоюсь мірою не можна обмежити безумство творчості, визначити „діапазон п’яніння”. Для істинної творчості чорнил замало – „треба крові”.

Ліричний герой гостро переживає необхідність міряння:

„Хай ваші терези розумні
Відважать форму, зміст, прикраси,
Достоту зміряють безумне

²² М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке „Молода Муза”?*, Дрогобич 2009, с. 442.

І скажуть: небагато важить

Хай!” (*Ars critica*, с. 170)

Поціновувати, міряти явища одного ряду важко й непотрібно мірилом іншого. У такому поціновуванні мимоволі протиставляються розум та емоції, майстерність техніки та стихійність творчості, й перед героєм постає питання: „Де ж міра мір, *єдина* міра?” (с. 171). Очевидно, що воно й насправді риторичне.

Краса – розкіш, яка існує в природі, й яку важко наслідувати. Приручена краса – мертва. Уподобитися у власному творінні до природи – ось вища майстерність творця.

У поезіях Б. І. Антонича часто звучить тема творчості як ремесла. Загалом, ремесла займають у міфосвіті поета одне з провідних місць. Найчастіше Антонич оспівує теслярство. На батьківщині поета поширеність цього заняття пояснюється природним ресурсом: Лемківщина – край „вівса й ялівцю”. Теслярство – творче й божественне ремесло. Тесля має справу з деревом, а це живий матеріал, як і слово: обидва мають коріння й твору потенцію. Працюючи з природним матеріалом, майстер творчо використовує малюнок та окрас деревини. Працюючи зі словом, митець також повинен використовувати творчі можливості мови. І. Франко каже: „Нема що мовити, що й поезія мусить користати з тих образів, нагромаджених уже в самій скарбівні мови, тим більше, що вони вже поетичні самі собою”²³.

Антонич відкрив глибинну етимологію виразу „корінь слова”. У контексті його образів слово справді сприймається як рослина, а поєднання слів – як буйноkwіття: „Углиб, до dna співуче лезо / встромляю в корінь слова” (с. 208); „До dna землі й до dna цупкого слова / вдираюся завзято й уперто” (с. 209).

І поетичне мистецтво, і ремесло вимагають майстерності. Одне дається Богом, іншому потрібно постійно вчитися, однак, без вправління занедбається будь-який талант, і для будь-якого ремесла потрібна Божа іскра. В поетичній стихії Антонича мистецька й реміснична стихії сходяться:

„В мойому цеху теслів і мистців
п’янливі таємниці, зваби і омани.
Перо і пензель тремтячи в руці
проколюють думок метелики весняні.

Співна сокира й гостре долото

²³ І. Франко, *Із секретів...*, с. 82.

Формують глину слів і дерево музики.

Цей світ – хмільної пісні полотно,

Мистцеві замалий – для теслі завеликий” (с. 208–209).

У цитованій поезії *Мій цех* Антонич вкотре виділяє основоположні засади ірраціональної творчості: сп’яніння, втаємничення, музичність. У збірці *Зелена євангелія* значна кількість віршів декларує віршувальну майстерність поета як ремісничу вправність: „Навчися в теслів ремесла, / навчись тесати слово” (*Наука*, с. 208); „Я витесав поему з срібла, / поема, мов ялиця” (*До дна*, с. 208).²⁴ „Сіра братіє і світочі моєї парохії, челядники й майстри з мого цеху, теслі строф, ганчарі поем, різьбарі сонетів, ткачі повістей, будівничі драм», – звертається поет до колег по цеху в статті *Становище поета* (с. 651).

Для Б. І. Антонича слово є таким самим природним матеріалом, як дерево, глина, камінь. В поезіях він майстерно розкриває синестетичну та синкретичну силу слова: „В вазах строф цвітуть слова пахучі, мов квіти” (с. 78), „Слова рослинні і хвилясті / злітають радісним дощем” (с. 141); „Ловлю слова, мов барвні скельця” (с. 181).

Слово й до сьогодні синтезує в собі виражальні засоби різних мистецтв. Про словесний художній образ ми говоримо, що він пластичний (якості скульптури), контрастний, яскравий (риси живопису), музичний, ритмомелодійний (ознаки музики). Первісний синкретизм продовжує етимологічно жити в слові. Синтезувавши виражальну силу різних мистецтв ще у первісному синкретизмі, слово постійно зберігає цю інтенцію, забезпечуючи таким чином універсальність літератури як виду мистецтва. Зображально-виражальні можливості слова фактично необмежені.

Письменники рівня Антонича відкривають для мови нові можливості. Актуалізуючи внутрішні смисли слів, вони віднаходять нові сучасні значення, втілюючи у свіжі форми. У ХХ столітті критерій оригінальності стає чи не основним.

Аби не стати епігоном, митець мусить знайти особистий рецепт творчості відповідно до власного ідеалу краси. „Мистецтво має власні закони, але не знає будь-яких всезагальних рецептів слідування цим законам. [...] Як будь-яка, навіть найяскравіша індивідуальність неминуче належить до якогось типу, так і будь-який витвір мистецтва характеризується тим чи іншим *модусом художності* (способом

²⁴ Для поетів формалістичної тенденції характерний підхід до слова як до матеріального засобу на зразок каменю чи металу. Див.: Т. Левчук, *Від трубадурів до неокласиків: формалістична тенденція європейської поезії* [в:] „Волинь філологічна: текст і контекст”, вип. 16, 2013, с. 124–138.

здійснення її законів)²⁵. Незважаючи на атрибутивні якості мистецьких творів, кожен митець слідує законам художності по-своєму, втілюючи їх в оригінальній творчості, опосередковано вибудовуючи власну естетичну систему. Відтак, критерії художності зумовлені не тільки історично, але й персонально.

Б. І. Антонич – першорядний модерністський письменник європейського рівня. Парадокс його особистості полягає в поєднанні раціонального та ірраціонального типів творчості, перший з яких тяжіє до ідейності та формалізму, другий – до спонтанності, природності й образності. За його переконанням, поет мусить щось робити „проти розуму”.

Насамкінець узгодимо наведені на початку статті концепції: домінування поетикальної категорії автор в експериментаторському типі художньої творчості пояснюється закономірностями модернізму, в якому митець (суб’єкт) усвідомив себе як об’єкт художнього осмислення. У структурі модернізму творча особистість Антонича постає як розумовий тип та сюрреаліст. Однак раціоналіст Антонич знає небезпеки реалістичної творчості та свідомо шукає спосіб увести ірраціональне на рівні образності.

Погляди Б. І. Антонича перегукуються з теоріями І. Франка, М. Рудницького, Х. Ортеги-і-Гасета, Р. Інгардена, В. Ізера та ін. У світлі відчуттєвої концепції мистецтва художність твору полягає в його естетичній цінності, тобто в силі того враження, яке твір справив на реципієнта.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Антонич Б. І., *Повне зібрання творів*, Львів 2008.
Білоус П., *Вступ до літературознавства*, Київ 2011.
Блум Г., *Західний канон*, Київ 2007.
Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины, под ред. Л. Чернец, Москва 1999.
Зубрицька М., *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004.
Іванишин П., *Категорії художності: актуалізація базового поняття* [в:] „Українське літературознавство”, вип. 69, 2010, с. 70–75.
Ізер В., *Процес читання: феноменологічне наближення* [в:] Слово. Знак. Дискурс, за ред. М. Зубрицької, Львів 2008, с. 263–276.
Ільницький Д., *У проекції двох дзеркал: Інгарден і Антонич у феноменологічному дискурсі* [в:] „Studia Methodologica”, вип. 31, 2011, с. 87–93.
Левчук Т., *Від трубадурів до неокласиків: формалістична тенденція європейської поезії* [в:] „Волинь філологічна: текст і контекст”, вип. 16, 2013, с. 124–138.
Мелетинский Е., *Мифы народов мира: в 2 х тт.*, Т. 2, Москва 1996.
Моклиця М., *Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина I. Українська література*, Луцьк 1999.
Моклиця М., *Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика*, Луцьк 2002.
Ніцше Ф. *Повне зібрання творів. Том I. Народження трагедії. Невчасні міркування I-IV; Твори спадку 1870-1873*, Львів 2004.

²⁵ Н. Т а м а р ч е н к о, В. Т ю п а, С. Б р о й т м а н, *Теория литературы...*, с. 54.

Ортега-і-Гасет Х., *Вибрані твори*, Київ 1994.

Рудницький М., *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке „Молода Муза”?*, Дрогобич 2009.

Степанова А., *Критерії художності в літературі 20-х рр. XX ст.: ціннісні орієнтири некласичного типу художньої свідомості* [в:] „Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов”, вып. XIII, 2009, с. 202–211.

Тамарченко Н., Тюпа В., Бройтман С., *Теория литературы: в 2 т.*, Т. 1, Москва 2004.

Франко І., *Из секретів поетичної творчості* [в:] Зібрання творів у 50 т, Т. 31, Київ 1981.

Tatarkiewicz W. *History of Aesthetics, III. Modern Aesthetics*, Hague–Paris–Warszawa, 1974.

The criteria of artistry in the aesthetic concept of Antonych

The aesthetic concept of Antonych is constructed by us basing on the original art, literary-critical works and epistolary. The main issues which rises Antonych and which clarify the definition of artistry in his understanding in any event are the following: content and form, the psychology of art (particularly the role of conscious and unconscious in the creative process), the tasks and functions of art, literature and social life. Considering the thesis of the theoretical and critical legacy of the poet, we can conclude his understanding of art as a self-sufficient, independent, subjective, constructive, didactic, individualistic phenomenon.

The artist realizes his aesthetic concept in his work. Reflections about the nature of creativity in poetic visions of Antonych and in the unfinished novel "On the other side" are the expression of literary scholarship.

Keywords: aesthetic concept, art, criteria of artistry, inspiration, subconscious, subjective, creative personality.

Левчук Тереза

доцент

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

terezalevchuk@ukr.net