

Час тєперішній

Лєслава Корєновська

УДК 821.161.2

ПРОСТІР ВНУТРІШНЬОГО СВІТОБАЧЕННЯ СВІТЛАНИ АНТОНИШИН

Остання поетична збірка С. Антонішин “Поезії. Бар’єр” наповнена особистими переживаннями, міркуваннями над сучасністю, актуальними подіями, болем фізичним і моральним. Вірші рясніють динамічними мотивами: сміх-сльози, мовчання, сон, бар’єр, восьме небо (колір, нота). Поетеса в лапідарний спосіб експлікує простір свого внутрішнього світобачення, на яке накладається розв’язування вічних питань (бути чи не бути, життя-театр, сміх-сльози). Усе написано авторкою пронизане її неординарним поглядом на, здавалось би, буденні справи.

Ключові слова: динамічний і статичний мотиви, архітектоніка, простір споглядання, трансцендентне мовчання, архетип.

Lesława Korenowska. The space of Svitlana Antonyshyn's worldview

Svitlana Antonyshyn's latest collection of poetry “Poems. Barrier” records personal experiences, reflections on modernity, current events, physical and mental pains. Poems abound with dynamic motifs, such as laughter/tears, silence, sleep, barrier, the eighth sky (color, note). The poetess gives terse expression to the space of her worldview, a part of which lies in answering eternal questions (to be or not to be, all the world's a stage, laughter through tears, etc.). All texts written by Antonyshyn are permeated with her uncommon view of the seemingly mundane things.

Key words: dynamic and static motifs, architectonics, space of contemplation, transcendental silence, archetype.

Зустріч із людиною-митцем може відбуватись у реально-візуальному вимірі за участі важливих компонентів, здатних закарбувати в деннику пам’яті непересічну подію. Але бувають і такі зустрічі, коли знайомимось із письменником чи поетом через їхні твори, тобто без візуального контакту з ним / нею. Занурюючись у вербальний світ, сформований в епічній чи ліричній формі, маємо змогу відкрити для себе набагато ширший простір внутрішнього світобачення художника слова. При такому процесі філіації спостерігають цікаву річ: експлікується новий вимір часопростору й почуттів, що піддається верифікації в зіставленні із власним досвідом; читач, без сумніву, збагачується, а можливо, піддаються модифікації його погляди, думки... Зі мною така чудесна трансформація відбувається, коли читаю вірші Світлани Антонішин. Остання збірка “Поезія. Бар’єр” (Львів: Сполом, 2014) – це ще одна можливість відкрити для себе латентно-відверті грані душевного світу й таланту поетеси.

Невеличка за обсягом книжечка складається із трьох розділів: “Не ображайся: світ як світ”, “Контужений час”, “Пружина стиснутого серця”. Перше, що впадає у вічі при читанні, це наявність численних лірично-філософських кодів. Ідеться про повторювання виразних мотивів, які в архітектоніці віршів творять онтологічно-гносеологічні пласти, що потребують розшифрування з метою експлікувати “нутрянні” інтимні думки автора. Передусім варто виокремити такі динамічні мотиви, як сміх-сльози, сон, бар’єр, тиша-мовчання, восьме небо (світ, нота, колір).

Зосередимо увагу на архетипі сміху, бо гносеологічна сутність цієї реакції людини допоможе глибше зрозуміти зміст, який укладає авторка в цей вислів, уплітаючи його в контекст своїх поетичних творів. Причину дивної реакції людського організму – сміху – намагалися пояснити ще в давні часи. Попередниками теорії комічного (смішного як потворного) вважають Платона й Аристотеля, за ними можна назвати Вольтера, Т. Гоббса, І. Канта, Г. Гегеля, З. Фрейда, Ф. Шлегеля, а також сучасних науковців В. Проппа (“Проблеми комізму і сміху”), Л. Виготського (“Психологія мистецтва”), М. Гладкіх (“Катарсис сміху і плачу”), Л. Карасьова (“Філософія сміху”) та багатьох інших. На думку дослідників, сміх освітлює зло, примушує його відступитися, адже межу зла відсуває саме сміх. Тому світ сміху контрастний. Сміх – це завжди різке, миттєве перекидання одного сенсу на інший, перехід із темноти до світла. Це певною мірою світ метаморфоз, котрий твориться завдяки енергії добра (блага). Уже давно “вирішено”, що сміх перебуває в опозиції до плачу (сліз). Річ не тільки в теоретичних міркуваннях: сльози легко з’являються на усміхненому обличчі, ніби підтверджуючи, що саме вони протистоять сміху, а водночас супроводжують його. Інакше кажучи, протиставлення сміху і плачу очевидне й навіть банальне у своїй незаперечності. Почуття смішного виражається в гримасі радості, котра нагадує міміку гніву чи плачу. Зовні сміх і плач справді виглядають як протилежності, бо найвиразніше репрезентують стихії радості і страждання; тому закріплення їх як символічних полюсів людської чуттєвості цілком виправдане. Крім зовнішніх протилежностей, як було сказано, існують ще і внутрішні. Саме тут, на невидимому рівні, взаємини сміху і плачу міняються рішуче. Суть сміху дуалістична – виражає радість і протистоїть злу, плач має тільки одну природу – це знак страждання, печалі, суму. Сміх і плач – два опозиційні типи цінних переживань, що мають знакову природу й можуть розглядатися як семіотичні об’єкти (наприклад, дим – знак-індекс вогню, а медичний симптом – знак-індекс хвороби). Смішне і плачевне мають специфічні механізми завершення або катарсису – сміх і плач, належні до контексту синтактики. У плані парадигматики ці переживання підтримують взаємини людини з довкіллям. “Уся наша поведінка є не що інше, як процес рівноваги людини із середовищем” [2, 310].

“Сміх – це зміна бачення, зміна скелець, яка дає змогу спостерігати світ на такій відстані, на якій він буде виглядати безпечним і смішним; сміх – це робота із простором сенсу, завдяки котрому зло втрачає свою дійсність, тобто виступає у формі, що надає зворотню дію його сутності; у формі, що у змозі позбавити сутність її сенсу. Сміх вигладжує недосконалість світу” [4, 56]. Сміх людини – це часто сміх відчаю; він приречений на “подвиг”, бо вирішує одне й те ж завдання – протистояти болю, смерті. Над світом і собою можна сміятися, заперечуючи буття й утверджуючи його. Справжній сміх народжується на межі добра і зла, як відповідь блага на зло, блага відповідь на репліку зла...

Преамбулою цієї збірки став вірш “Давня драма”. Авторка не випадково обирає епіграфом слова Лесі Українки з вірша “Як дитиною, бувало”, у котрому варіантною опозицією виступають константи “сміх-плач”, що творять певне рондо із протилежним змістовим навантаженням: “Щоб не плакати, я сміялась” і “Плачу я, щоб не сміятись”. Поетична відповідь С. Антонішин звучить в ураганному темпі під акомпанемент канонади “надривного реготу”:

А хочеться
(Хто сказав, що не можна?!)
Навідліг, божевільно,

До надривного реготу,
Хочеться вдарити так,
Щоб розлетілася шиб... [1, 5].

Переосмисливши життєву драму Лесі Українки, С. Антонишин доходить висновку, що все-таки сміхом можна заглушити біль, плачевні парадокси життя, безвихідь, можна пофарбувати сірість буднів. Сміх стає зброєю, щитом, здатним захистити від масок ворогів, самотності, болю, що дошкуляє, але все ж не дає змоги забутись... На риторичне запитання, де поставити кому в реченні “Плакати не можна сміятися!”, автор відповідає:

Вибачте, я таки сміюсь:
Мабуть дитинство триває... [1, 6].

Ретроспекція років дитинства – це спогади-рай, у яких не було докучливого перманентного болю, відчаю, безсилля, страху... Сміх, що ним “закривається” поетеса, деякою мірою закликає до перетворення себе самої – зовні сильнішої, внутрішньо стійкішої, духовно глибокої і вразливої до найменш помітних деталей навколишнього світу. З’являється питання, як же бути зі співчуттям, жалістю, розрадою з боку інших? Можна лише констатувати, що всі ці “милостиві” жести лікують рану, але лікують бальзамом, котрий знеболює лише на короткий час. Тільки сміх як ліки-антибіотик у змозі повернути втрачені сподівання, вселити віру й народити свіжу надію на завтра. Вірш із метафоричною назвою “Роззутий сніг” творить квазі-дует із наведеним вище зразком. Мінорно-тягучо, лапідарно-скупко, здебільшого короткими реченнями авторка в унісон шекспірівським фразам “життя – театр” і “бути чи не бути” пропонує свій зміст для головної ролі, відведеної серцю. Варто зазначити, що поетеса не подає своїх вирішень вічних проблем, вона по-жіночому делікатно-стверджувально запитує: “Все – машкара. Чи мошкара нетлінна...”, “Це хто шепоче: Ангел чи принука? / Є вибір між “триматися” й “не-бути”? [1, 97]. Мотив “роззутого снігу” – це символ неминучості проминання, на яке “Немає ради. / І нема рятунку”, оголення до болю білого та нетривкого. Цікавий оксюморон “мене на воду сплять”, що стосується мотиву “роззутого снігу”, образно подає трансформацію однієї матерії в іншу, кінець-початок у новій іпостасі: те, що становить окрасу зими, завершує своє існування, перетворюючись на рідину як символ плинності і проминання. Тільки серце як літопис прожитого й пережитого “терпляче вистукує лунку / У сивій кризі скорбного пізнання”, запитуючи світ, “як вистава зветься?” [1, 97]. Відповідь звучить у стилі ґетівського Мефістофеля чи В. Гюґо (ідеться про роман “Людина, яка сміється”): “Усмішка болю”. Сміх – ширма від плачу, від провальної ролі, від неминучості й неможливості затримати хвилину, що світить сонцем у душі, трансформується в бар’єр між страхом і мужністю, болем і не-болем, сьогодні і колись, нормальністю і абсурдом. Цей невидимо-відчутний бар’єр, згідно зі С. Антонишин, “ніколи не здолати” – “Прозорий, аж скляний. / Сміється, клятий!” [1, 39].

Вірш “Перед склом” складається із чотирьох секстетів, у яких чергуються останні рядки-обрамуння (“Чомусь стоїш і дивишся на скло” та “А ти стоїш і дивишся на скло”), що виражають у першому варіанті здивування, у другому – констатацію факту. Зорова дія, скерована на прозору поверхню, за яку може послужити і дзеркало, тільки з тією різницею, що свій відбиток на склі бачимо здебільшого з розмитими контурами, він менш чіткий, ніж у дзеркалі, однак дає змогу сягнути зором за горизонт і побачити те, що хочеться узріти. Дзеркало ж не обмежує фантазію, воно радше копіює друге “я” людини, “фотографуючи” її. Так розсувається архітектурний простір вірша для створення ілюзорної безконечності, відбувається подвоєння художнього простору шляхом відображення картин (предметів) у дзеркалах. “Однак дзеркало може відігравати іншу роль: подвоюючи, воно спотворює й тим оголює

те, що зображення, яке видається “натуральним”, стає проекцією, котра несе в собі певне мовне моделювання” [6, 69].

Скляний бар’єр для авторки – ненависна перепона, яку хочеться розбити для досягнення кардинальних змін:

Щоб хтось почув із вічної завії
Захриплий голос стомленого змія
Чи регіт невідмоленого Вія... [1, 39].

Алюзійне віднесення до біблійного Змія й гоголівського Вія не випадкове, адже вчинки цих легендарних персонажів завжди коментують треті особи, а їхні голоси залишаються непочутими ось уже цілі тисячоліття й віки. Можливо, те, що видається очевидним і перманентним, усе-таки має інший код розшифрування чи прочитання? Можливо, варто помітити непримітне, почути заглушене, віднайти глибоко сховане тільки для того, щоб ліквідувати бар’єр набутої звички, віковичної догматичної традиції, суто людського “випадає – не випадає”. Думки філософського змісту свідчать про духовну зрілість і мудрість поетеси, яка з вишуканою метафоричністю оголює свій вік:

Вже вечоріє осінь на долоні.
Листок, мов кінь у золотій попоні,
Граційно пада на небесні скроні [1, 40].

Як уже було сказано, зі сміхом іде в парі плач або сльози. Вірш із назвою “І не хотіла плакати” графічно вкомпонований в архітектуру поезії, перший рядок з’єднаний за змістом із наступним, тільки із протилежним семантичним навантаженням “а плакала” [1, 27]. Твір написаний у формі нанизування певних констатацій, що породжують калейдоскоп “чужого і свого”: алюзії до Книги Буття (“Яка різниця, хто і нащо вимріяв / Когось на світі”), ремінісценції з Євангелія від Луки (“Блаженні ті, що плачуть, бо утішаться”) враз з авторськими афоризмом (“Дорога довга – та короткий день”) і риторичним запитанням (“Мій Ангеле, чи відаєш – коли?”) [1, 27]. Вірш, витриманий у тоні філософсько-розповідної розміреності, наповненої німим криком осамотненої душі (“А в тім будинку просто світло вимкнено, / Даремно ключ на сполох: “Дзень тай дзень...”), завершує передача відповіді Ангела на поставлене йому питання, коли утішаться ті, що плачуть: “Сказав, що в небі інші мрії пишуться / Жаринами з нетлінної золи”. Недарма С. Антонишин згадує про золу (“Пам’ятай, що ти є порох і в прах перетворишся”, – промовляє священик у середу перед Великим Постом, посипаючи вірним попіл на голову), для поетеси метафоричний вислів “Жаринами з нетлінної золи” стає виразником незвіданої Божої волі щодо кожної людини, а також гарантом того, що чисті та шляхетні мрії записуються на небесах, аби реалізуватись на землі. Тому оптимістично звучить останній рядок вірша: “І не хотіла плакати”.

У “Баладі про страх” С. Антонишин вирішує дилему: страх-злочин чи сльози-відкуплення (“Чи той кінь, що не вбив себе, / Що злякався – хіба це злочин?” [1, 38]). Не заглиблюючись у фольклорну та літературну символіку образу “коня”, зазначимо, що в усіх країнах цю тварину вважали наймудрішою істотою. Легенди стародавніх слов’ян говорять, що кінь – символ добра і щастя; мудрість богів являлась людям саме через цю тварину. З конем пов’язана вся історія людськості (навіть етимологія цього слова суто слов’янська); недарма навіки збереглись клички легендарних коней Александра Македонського, Наполеона Бонапарта і Фрідріха Великого: Буцефал, Маренго й Конде. У вірші

С. Антонишин перед нами відкривається картина подолання-неподолання бар'єра. Кінь, що "ще вчора шляхетним був", долав сто бар'єрів, приносячи славу вершникові, на сто першому зазнав поразки:

Він бар'єрів сто перший том
Не зумів – бо помре! – здолати [1, 38].

Страх стає приводом для гніву, зневаги й водночас викликає почуття жалю, що метафорично проливається сльозами: "Плаче в небі великий страх" [1, 39]. Сльози як катарсис, як засіб для виправдання стають тією силою, що здатна "камінь точити". Чи є вирішення дилеми страх-злочин? Без сумніву, усе відносно в цьому світі. Страх, згідно зі змістом вірша, – це радше передчуття того, що може статися, це правильна оцінка ситуації та власних можливостей. Виходить, що почуття неспокою народжується із суто об'єктивного мислення про те, що не вимальовується ясно й чітко в майбутньому, або ж із досвіду, здатного передбачити навіть поразку, тому аж ніяк не може вважатися злочином. Кажуть, що страх має великі очі, але це прислів'я не зовсім адекватне до описаної поетесою ситуації. Страх у цьому творі скоріше стає реакцією на зовнішній чинник у вигляді ударів "шпорів" із боку вершника, а сльози служать субституцією непослуху, на котрий не спромігся "шляхетний" кінь.

Вірш "Абсурдні ляльки" продовжує мотив "сліз", експонований у дещо іншому ракурсі. Якщо в попередньому вірші сльози проливались у прямому значенні (плакав кінь) та в переносному (страх ридав), то тут ідеться про "штучні сльози" ляльок. С. Антонишин використовує алюзію (відома казка про пригоди Піннокіо Карла Коллоді), щоб показати драму лялькових фігур, перенісши їхні дії у світ реальних людей. Риторичне запитання: "До речі, про сльози.... / А штучні комусь підійдуть?" [1, 61], – стає відправним пунктом одиссеї ляльки Мальвіни і її вірного пса Артемоно. Пригоди цих літературних персонажів програються за кулісами, зате коментарі акторів у реальному житті увиразнюють онтологічно-аксіологічні пласти твору. Який зі світів, театральний чи реальний, правдивіший? На це питання шукаємо відповіді у творі. Якщо сцена вважається місцем удавання, накладання перуки, приклеювання посмішки й чорнильної сльози, то в житті маємо справу зі скиданням масок (тільки акторами?). Після опущення завіси й погашення рамп, усе повертається "на круги своя":

...А потім...нарешті...
Свіча у тихенькій хатині,

І сльози у чарці...
Добраніч, русява Мальвіно... [1, 60].

Персоніфікація ляльок відбувається шляхом експлікації людських реакцій ("Я трохи замерз... / Я чорно замерз!"), умінь ("Я знаю золоті пісні, / Я вмю танцювати", "Я просто грав життя "у лицях") та бажань ("хочеться здерти з обличчя / Стопрокляту маску"). Спостерігаємо проникнення або ж переростання гри в життя. Ідеться про "чорнильну сльозу" як темпоральну ознаку суму й печалі Артемоно на сцені та водночас як невід'ємну "співтоваришку" актора в його власному житті:

Чорнильна сльоза проросла,
Проросла аж до віри [1, 62].

Саме ця "штучна" сльоза стає настільки важливою зовнішньою ознакою актора, що він просто не знає, "куди її, кляту, подіти"? Відбувається ініціація

життя літературного персонажа в реальний світ актора. Проживаючи на сцені життя багатьох відомих персонажів казок (Іван-Покиван), билин (сліпі богатирі), дум (п'яні кобзарі), актори усвідомлюють, що вони “не казкові діти”. Гра закінчилася на сцені, але не закінчилась “гра в час”. Визначник темпоральної тривалості не має кінця, а отже, обирає риси вічності. Дам змогу собі внести поправку слідом за О. Лосевим: вічність прикметна незмінністю і сталістю, натомість час триває, плине, рухається, змінює (змінюється) [5, 85-86]. Саме тому люди, перебуваючи в часопросторі, піддаються постійним змінам різного характеру, на які їх змушує час. Безумовно, творчі особи (поети, актори, художники, музиканти) швидше за інших відчувають “рух часу”, інспіруються новим віанням, дозволяючи виру часу заволодіти собою. Нерідко момент трансформації супроводжує зовнішнє оформлення внутрішнього споживання рідини у вигляді “п'ятиголового змія”:

П'ятиголовий змій. Хтось шосту відкрутив.
Чиясь жорстка рука загралася у помсту.
Спинилася з мечем на тій межі світів,
Де вже давно нема ні пам'яті, ні пошти [1, 64].

Зацікавлення викликає локалізація “межі світів”, описана в ефемерно-візуальний спосіб за допомогою двох кодів – пам'яті й пошти, котрі щільно пов'язані між собою. Пошта асоціюється з висиланням-отриманням кореспонденції, що зазвичай свідчить про пам'ять чи ділову справу з боку адресанта. “Межа світів”, згідно з інтенцією С. Антонишин, – це поріг-бар'єр між старим і новим, правдою і брехнею, порядністю і підлістю, миттєвістю і вічністю, між своїм “я” колись і тепер. Головне, що саме там, на горизонті зіткнення двох світів, ясніє “мета”, до якої йдуть і котру намагаються здобути: “Агов, на тій межі! Ви бачите мету?” [1, 64]. Як писав колись Л. Толстой, важливо, щоб те, до чого ви йдете і чого прагнете досягнути, не залишилось позаду вас...

Наступний мотив, який хотілось би докладніше розглянути, – мотив “мовчання” й “тиші”. Мовчання макрокосмосу – це мовчання трансцендентне: на відміну від комунікативного мовчання, його не можна замінити людською мовою, воно володіє містичним змістом. Це одна із причин, чому для поетів-романтиків і символістів (представників “чистої поезії”) тема мовчання (тиші) відігравала важливу роль. Разом із топосами темноти й пустки художнє осмислення тиші й мовчання належить до *естетики відсутнього* [7]: у центрі художньої уваги перебуває те, чого немає, чого не видно й не чути. Говорячи про трансцендентне мовчання, романтики й символісти стикались із проблемою сили і безсилля поетичної мови. З одного боку, поетичне слово не в змозі висловити мовчання Абсолюту, тому що це людське слово, обмежене, але із другого – поезію вважають найбільш “божественною” цариною людської мови. Що стосується тиші й мовчання, то парадоксальною постає не тільки сила поетичного слова, а і його спрямованість: мета слів – творити мовчання. Сказане не виключає того, що висловлення може бути реалізоване значущим нулем, тобто його присутність може фіксуватись як відсутність. Недарма В. Жуковський писав, що “тільки мовчання зрозуміло говорить...” [3, 336].

У С. Антонишин тиша нерідко корелює із сакральністю: “Господи, яка щира тиша!...” [1, 53], “Господи, яка велика тиша...” [1, 54], “Тиша, Господи, фатальна тиша!” [1, 57]. Звертання до Бога – це не заклик до Всевишнього надаремно. Для поетеси Господь радше стає німим співрозмовником, з яким хочеться поділитися чимось незвичайним. Тільки Він у змозі почути “тишу”, адже сам її створив, у ній перебуває, вислуховує молитви та звернення людей. Саме

до Початку, з його джерельною тишею та багатомовним мовчанням. Проблема в тому, кого тепер просити мовчати? І чи почують прохання ті, до кого воно скероване?.. Для С. Антонишин цінне мовчання інших:

Жити в пам'яті тих,
Хто уміє мовчати,

Бо інакше для чого
Кричать журавлі? [1, 24].

Мовчання не випадково стоїть вище від усіх в ієрархії способів спілкування: знавець мовчить, але його мовчання красномовніше за слова, тому що воно загрожує можливістю відповіді на будь-яке питання. Однак мовчання за всієї своєї сили все-таки однобічне. Воно свідчить тільки про могутність розуму, інакше кажучи, про замкнуту в собі думку. Воно майже нічого не говорить про почуття [4, 61]. Проте згадує про пам'ять, яка не потребує слів, щоб достеменно закарбувати події, вчинки, слова того, хто назавжди залишився в архіві спогадів. С. Антонишин підсумовує цю "хронічну тишу" [1, 80], у котрій "серцем б'є знервований годинник" і "заплутує всі часи":

Все так природно, звично і логічно,
Що хочеться мовчати істерично [1, 29].

Мотив "сну" майстерно вплетений у корпус віршованих творів поетеси. Варто нагадати, що сон у поетичній системі – символ, який сигналізує про зміну різних світів. У С. Антонишин цей мотив маркований біло-чорними тонами: здатний висловити універсальні категорії, що до них наближається поетеса. Світ за межею земної реальності, світ фантазії, творчості, нового життя, відчуження й болю – така потенційна семантика мотиву. Кожна реалізація мотиву в тексті тягне за собою асоціативні ланцюжки значень, які розглянемо докладніше. Світ сну зазвичай перебуває між днем і ніччю. У С. Антонишин спостерігаємо дещо іншу пору для сну, коли йдеться про дитинство Т. Шевченка ("Балада про вибір"). Саме дитячі роки, навіть овіяні спогадами про кріпацтво й сирітство, усе-таки набирають фантазійності та мрійливості, притаманних снам:

А поки що – тринадцять. День – як сон:
То плаче, то сміється, то співає... [1, 7].

У диптиху "Дорослі сні" ніби переносимось у світ давніх богів (Феб – друге ім'я давньоримського бога Аполлона) або у світ блоківської Незнайомки, такої ж туманно-таємничої і прозоро-тілесної:

Усміхнена, в легенькій сукні неба,
Зайшла у сон, щоб випити вина,
А потім в Храмі сонячного Феба

Молилася. Здається, не Вона. <...>
І спробуй розгадай за першим тостом
Той синій сон: Вона чи не Вона? [1, 18].

Оцінний епітет зорового сприйняття (синій сон) наповнює все тло картини елементом нерозгаданої таємниці щодо ідентифікації її. Хто Вона? Поезія, Муза, Натхнення?.. Низка відповідей може бути довгою. Одне лиш залишається незмінним – Вона існує й у С. Антонишин обирає ім'я юної пори року:

А сьогодні – весна! Юних грядок весела сотка
І чудні таємниці наївних дорослих снів [1, 19].

У вірші “Стіна” мотив “сну” стає межею між реальним світом і світом болю. Сон – це сфера, в якій реалізуються вищі переживання душі поета, це одне з утілень життя, а водночас і містичний зв’язок між життям і смертю. Дж. Байрон писав, що наше життя подвійне, адже сон має свій світ. Це межа між явищами, які неправильно називаються життям і смертю:

Інвалідний візок чи поламани ребра милиць,
Окуляри сліпця, що ніхто вже не зніме з долі...
Не лякайтесь, це сон. Ви дорогою помилились.
Не звертайте сюди. Заборонено! Зона болю... [1, 36-37].

Авторка різкою забороною “Не звертайте сюди” будує стіну, за якою звичайна “нормальність” втрачає актуальність і стає контрастом життя тих, кого з егоїстичних міркувань не запрошують “до святкового столу”... Інвалід, сліпець, кульгавий, приречений на інвалідний візок – вони творять анклав, на котрий приречено їх суспільство. “Два світи не зійдуться” звучить як приречення, як вирок долі. Хто винуватий? “Тут не винен ніхто. / Це – Воля” [1, 37]. Покірне прийняття Божого рішення щодо власного життя – ось вища мудрість і титанічна мужність.

Творчий сон – це засіб абсолютної незалежності в репрезентації таємничої себе, оголеність душі, спосіб виразити думки й почуття через поетичні символи. Бути уві сні – значить бути воістину із собою, з душею, не бути в бутті. Це певного роду подорож душі, що корелює із процесом творчості, в якому вона абстрагується від зовнішнього світу, занурюючись в інші духовні сфери. Вірш “Бунтівний триптих” стає трибуною для висловлення сміливих суджень, які вирости на гіркому хлібі безнадії, непримирення, неприйняття, протидії на вірус, що заразив усіх можновладців, котрим тільки видається, ніби вони можуть вести за собою весь народ:

Я не прийшла до Вас. Це правильно. Напевно...
Ми дуже чемні сні. Розважливі. (О жах!).
Не любимо дурниць. Не горимо даремно.
Трагічно не вчимося на власних помилках [1, 52].

Таке фарисейство мелеться,
Така непроглядь в душі,
Що мертво летять метелики
На мертвий вогонь свічі [1, 53].

Песимізм просочується в кожний рядок, навіть сні набирають статичності, обачливості. Наскільки розважливо-обережно звучать перші рядки, настільки надривно та обурено наступні, переповнені зневірою та відчаєм. Порівняймо:

Чекаєм. Чого чекаємо?
Щоб Каїн СЕБЕ убив? [1, 52].

Мойсеїки доморощені
Ведете? Невже ТУ-ДИ-И? [1, 53].

А що з тими, хто мислить в унісон із поетесою? Недарма С. Антонишин уподібнює “нас” до “їжачків у тумані” (романтичний образ героя з дитячої літератури, якого можна порівняти із князем Мишкіним Ф. Достоєвського – закохані в зоряне небо, ідеалісти, наївно-дитячі, з невід’ємним вузликом у руках як символом тривалості пам’яті). У диптиху “Відлуння світла” натрапляємо на каскад риторичних запитань (“Ти знову був у снах, яких нема?..” [1, 86],

“А що ти бачив там, у снах без ночі?” [1, 86]), алюзію до біблійного дива в Кані Галілейській (“Й ніхто не чує, як одчайне “ма!..” / Всі вина перетворює на воду” [1, 86]), позбавлене сенсу зізнання (Я теж не знаю, як розбити щастя / Воно ж не келих. Друзки – не судьба). Як писала М. Цветаєва: “Я знаю свої сни... Мені сон не сниться, я його знаю”. Здається, що С. Антонишин також не “просинає”, а радше “проживає” свої сни. Це ціле дійство, у котрому перемішались реальність і вигадка. Ці сни “без ночі” стають буденністю, у якій “душно так, немов замкнули подих”, та все-таки не з’являється бажання “до себе повернутись”. Чому? Немає охочих повертатися до болю, самотності, надривного мовчання й постійного бажання-мрії перетворити сон наяву. На жаль, “від судьби пігулок ще не знайдено, / Від слів безсилих, від думок безвітрянних, / Від темряви печерної над вічністю...” [1, 93]. Тому й залишається недописаною картина про “світлий сон над чорно-білим відчаєм”.

Неоднозначно розшифровуються коди мотивів “восьмого неба”, “восьмої ноти” та “восьмого кольору”. Перш ніж спробуємо обґрунтувати зміст, який вклала поетеса в ці мотиви, “спустимось” на “сьоме небо”, котре підсвідомо відсилає нас до трактату “Про небо” Аристотеля, в якому сказано, що небо складається із семи небесних кришталевих сфер, на яких тримаються зірки. Найвище сьоме небо в середньовічних уявленнях було місцем перебування ангелів біля Божого престолу; це рай, небесне царство для душ праведників. Тому вислів “бути на сьомому небі” означає відчувати безмежне щастя й радість, перебувати у стані блаженства. Це гранична висота людського духу, а пошуки “сьомого неба” – пошуки самого себе, правдивого, без маски; це шлях до набуття своєї моральної свідомості й душевного очищення. Недарма письменники й поети вплітали цей архетипічний мотив в архітектоніку своїх творів (наприклад, поема “Сьоме небо” В. Федорова). С. Антонишин в етюдах про “Восьмий світ” виходить за рамки темпоральних відрізків, знаходить восьмий день тижня, який не має назви (“Безіменний. Безтілесний. Грішний...”). Важливіше для поетеси те, що саме принесе цей день. На питання, чи часом це не судний день, відповідь звучить: “Ще ні...”. Додаючи “тілесності” нововідкритому дню (“Восьмий день готується до сну”), авторка нотками докору переноситься в кадри ретроспекції: “Міг спасти... Але чомусь – не Спас...”. Гра однокореневих слів (спастити-Спас) утискає цей день між буденним і сакральним, тим позбавляючи його конкретної ознаки (як, наприклад, будні дні і неділя). Цей день існує лише в уяві поетеси.

Особисто-відверто починається етюд “На щасливому небі”:

Не хочеться, ох, як не хочеться
Лишатись на восьмому небі.
Там зірка ніяк не закотиться

Й не вмів літати Лебідь.
Там високо, там не пригорнешся
До тої землі, що чує... [1, 9].

Питання в тому, що саме становить собою простір “восьмого неба” як простір у тексті твору? Тут ідеться про так званий *простір споглядання*, тобто ту категорію змісту свідомості, котра виступає еквівалентом реального простору в непросторовій свідомості й має безпосередній стосунок до розуміння та інтерпретації тексту. Як пише В. Топоров, “найбільш дивовижне й певною мірою парадоксальне у просторі споглядання те, що воно є простором свідомості, у той час як сама свідомість з усіма змістами не є просторова. Уявлення не є суттю простору, але в уявленнях є простір: те, що в них уявляється, уявляється як просторова протяжність. Уявлена просторовість і є простором споглядання. Це є вражаюче пристосування свідомості до зовнішнього світу; інакше світ не міг би бути репрезентований як “зовнішній” [8, 234]. Простір не пустий чи абстрактний, він конструюється з речами, які його наповнюють. Без

речей (абстрактних чи матеріальних) простір не існує. С. Антонишин уводить у простір свого споглядання навіть міфічних осіб (“Осінні діалоги. Арфа”):

- Ну здрастуй... Скільки непочутих літ...
- З якого неба? З восьмого, напевно.
- Тобі Орфей передавав привіт... [1, 81].

Або ж літературних героїв чи акторів кіно (“На щасливому небі”):

І тільки той самий Янковський дуже важко прощається	з образом химерника – Барона, вперто перекладаючи в повітрі незримі щаблі [1, 12].
---	--

Хоч як парадоксально, проте “Восьме небо” С. Антонишин – це все-таки земля, простір, що складається з кількох пластів: метафоричних (“Накрию мокрим соняхом планету”), реально-зримих (“На Восьмому всі рейси відмінили”), емоційно-суб’єктивних (“Міняє світ й розгублених поетів”) та абстрактно-фантазійних (“Жаль слоників: уже не полетять. / Жаль блискавку: вже нікого не вдарить” [1, 11]).

У суцвітті мотивів, пов’язаних із числом вісім, неоднозначне забарвлення має “восьмий колір”. У вірші “Пробач мені, пробач...” поетеса дає пояснення цього мотиву:

Сьогодні в небі кольори за розкладом:
Сім – для веселки, восьмий, мабуть, Господу.
Його Господь віддасть (а може, й ні...)
Тому, хто не згоряє у вогні... [1, 13].

Яке ж забарвлення має “восьмий колір”? Якщо взяти до уваги канони іконографії, то божественні особи завжди були в оточенні пурпурової, золотої чи блакитної барв. Скоріш за все поетеса не прагне окреслити колір чи його відтінок – для неї важливіше, що колір не входить у гаму семи головних холодно-теплих барв; це колір без назви, без конкретного забарвлення, його кожен може уявити собі за допомогою просторової уяви, фантазії, естетики. Недарма у вірші “Закон свавільного пензля” отримуємо відповідь на запитання, що тривожить читача:

Панна не плаче: А восьмий колір тим часом Пише незримі натюрморти.	Восьмий сміється? Він давно не підвладний Жодним спектрам [1, 12].
--	--

Як бачимо, “восьмий колір” дістає метафоричне окреслення, він навантажений персоніфікацією, наділений здатністю творити невидимі малюнки, до того ж позбавлений дефінітивного зорового сприйняття. Ствердження, висловлене у двох останніх рядках наведеного прикладу, трансформує цей колір із простору зримих барв у “непокольорований” простір, тим викликаючи в читача бажання унаочнити “восьмий колір”, надаючи йому забарвлення згідно із власним баченням.

Розмірковуючи далі про “восьмі” числа в поезії С. Антонишин, зануримось у світ музики, який творять сім нот:

Сім нот, як в Книзі, а восьма – болем.
Останньоперша, ніким не зіграна.
Маестро тихо іде клавіром –
Шукає восьму... Гастролі зірвано [1, 15].

Зірвані гастролі нагадують епізод із концертного життя Ніколо Паганіні, коли вороги підрізали струни на скрипці Маестро... У цьому випадку маємо справу зі звукофоном, де сім нот творять гаму, восьма ж стає першою, тільки в іншій октаві (вищій чи нижчій). Метафорично-антитезний епітет “останньоперша” замикає круг музичної тональності: остання нота має таку ж назву, що й перша, тільки перебуває в іншому місці на клавірі. “Ніким не зіграна” нота перегукується з “восьмим кольором”, ніким не намальованим. Варто застосувати термін “літературної утопії”, тобто авторського бачення часопростору, у котрому ідеально містяться несправджені мрії, зряться невидимі кольори й чути музику, що її грають нелокалізовані на музичному інструменті ноти. “Восьма нота” – це ще не написаний вірш, не почуте важливе слово, підказане шепотом Музи, це потенціал нереалізованих можливостей поетеси. Її звертання до Музи, Натхнення, Таланту подане засобами яскравої синестезії:

Ти моя восьма нота в клавірі,
Ще безіменна, навіть не чута.

Справжня? Не знаю... Сонячна? Сіра?
Вирити в тебе – гріх чи покута [1, 16].

Усе непобачене, непочуте, незнане стане видимим, почутим і відомим за умови, що воно наділене відповідними органами (зору, слуху) та здібностями (сприйняття й розуміння отриманої інформації).

Просторове, зорове і слухове сприйняття “Восьмого неба, кольору і ноти” – поняття, які не мають назви, але наділені невизначеною дією і призначенням. Вони не існують у просторі, зате мають віддзеркалення у просторовому спогляданні, у тексті; експлікується тільки їхня зовнішня екзистенція, а не внутрішнє наповнення: кожен може дописати їхній зміст нереально-бажаними фантазіями, мріями, кольорами, звуками (сміхом-мовчанням), запахами, снами, думками, часом як екзистенцією власного буття і присутності в космічному всесвіті і всепросторі, що прикметний темпоральністю, постійністю, плінністю часу й життя (“Відбуваєм життя. І життя відбуває”).

Вірші С. Антонішин свідчать про незаперечний талант поетеси, адже рясніють численними художніми засобами, серед яких яскраво вирізняються метафори (“І бавиться серцем протяг; на столі в натомленого світу”; “може, нарешті, вгоїться / Хмари дірявий нерв?”; “на обскубаній лавці епоха сидить”; “контужений час”), епітети (зашкарубний світ, мертвоосінній листок, останньоперша нота, прозоро-безпечальна осінь), омофони (Архів, / Вічний гнів; Лип. / Білий схлип), алітерація шиплячо-чеканного “ч” (Читають чорний час чарівники, / Чумним чеканням черкають по чолах), оксюмори (темінь світить; мене на воду сплять; хочеться мовчати істерично), синестезія (будеш, сонце, сивіти; сива кров; усміхається сиво), інтертекстуальність у вигляді перекладу відомого вірша С. Єсеніна “Ти жива іще, моя старенька?”. Зокрема, варто виокремити алюзії, що свідчать про творчу начитаність поетеси: “Принц мандрує душами, Маленький” – “Маленький принц” С. Екзюпері; “Самотніють (за Маркесом) віки” – “Сто років самотності” Г. Гарсія Маркеса; “Сьогодні знову не прийшли листи” – “Полковникові ніхто не пише” того ж автора; “Дама – плакати, песик – вити” – “Дама із собачкою” А. Чехова та ін.

Авторка в ліричному доробку репрезентована в кількох іпостасях: поетеса, художниця, музикант, філософ, а також вольова й сильна жінка, нездоланна й непідкорена, мовчазно-прмовиста, латентно-відверта. Її думки народжені в муках, у недоспаних ночах, у хвилях нестерпного болю, у моментах відчаю; вони як виклик долі, нутряно-експресивні, призначені для тих, хто володіє здатністю слухати й чути, розуміти й осмислювати, здогадуватись і творити. Поезія С. Антонішин нагадує марево фата-моргана – бачиш її в уяві, тягнешся

до неї, але коли настає момент дотику, то вона зникає. У текстах віршів ніби все на поверхні, усе зрозуміле на перший погляд, але насправді це тільки момент захоочування, найцінніше й найважливіше приховане між рядками, глибше, підземніше; побачити це й розшифрувати може лише той, хто має неабиякий багаж прочитаної літератури, вагомий тягар власних думок, закарбований рубцями від ударів долі досвід; у кого тонко-шовковиста душа, здатна тремтіти від безтілесного дотику звуків, леденіти від какофонії кольорів чи музичного дисонансу й пурхати на крилах вітру змін...

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антонович С.* Поезія. Бар'єр. – Львів: Сполом, 2014. – 104 с.
2. *Вьготский А.* Психология искусства. – М.: Искусство, 1983.
3. *Жуковский В.* Собр. соч.: В 4 т. – М.-Л., 1959. – Т. 1.
4. *Карасев А.* Философия смеха. – М.: Рос. гуманитар. ун-т, 1996. – С. 14-89.
5. *Лосев А.* Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
6. *Лотман Ю.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 700 с.
7. *Метц Э.* Тишина и молчание в раннем творчестве К.Д. Бальмонта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_metz1.htm.
8. *Топоров В.* Пространство и текст // *Текст: семантика и структура* / Отв. ред. Т.В. Цивьян. – М., 1983. – С. 227-284.

Отримано 23 лютого 2015 р.

м. Краків, Польща

