

Пейзажі з вікна **Микола Ільницький**
(віконна призма
в поезії Б.-І. Антонича)

Мабуть, знайдеться небагато аргументів, щоб заперечити твердження: основи поетичного світобачення митця закладаються у дитинстві. Натрапляючи в багатьох віршах Богдана-Ігоря Антонича на погляд крізь вікно, спершу не вбачаєш у цьому якоїсь закономірності, програмованості. Але чи випадково наречена поета Ольга Олійник занотувала у спогадах таке спостереження (зі слів, можливо, матері поета або й його самого): «...Малого хлопчика незмірно цікавило усе, що діялося за вікном. А там... шумлять дерева, співають пташки, шумить зелень. Найбільші дива у місячні ночі. Тоді тихенько підкрадався до вікна і вдивлявся в срібlistий світ. Цілими годинами міг так обсервувати світ... через вікно»¹.

Отже, погляд на світ крізь вікно – як пункт спостереження, кут зору, призма сприйняття, а відповідно – інтерпретаційний код сприйняття поезії Антонича? Але як з такими критеріями чи концепційними матрицями підходити до поезії з космічними обширами, океанічними глибинами та містичними концертами музики із Всесвіту? Погляду на світ крізь віконні шибки? Та й чи вдасться цей зоровий образ перевести в естетичну площину?

Сьогодні за поезією Б.-І. Антонича утвердилася формула творця міфосвіту, обґрунтована літературознавцем Мариною

¹ Олійник (Ксенжопольська) О. Забутий поет Лемківщини // *Весни розстіваної князь. Слово про Антонича: Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії.* – Львів: Каменярь. – С. 358.

Новиковою, і, судячи з найновіших публікацій, присвячених творчості поета, названа «переворотом» у сприйнятті його поезії, бо «так, як написала дослідниця, більше про Антонича не вдалося сказати нікому»².

Стаття М. Новикової «Міфосвіт Антонича», опублікована спершу в журналі «Сучасність» (1992, № 9), а потім як передмова до найповнішого на той час видання творчої спадщини поета (Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998), справді була новим і свіжим словом в інтерпретації поетичного світу Антонича. Епіцентр поетової світобудови дослідниця визначає як антиномію ліс–місто, що виражають полярність: язичницький захват і християнський етос, розкол між міфом та історією, драму, якій не знаходимо вирішення. Проводячи паралель між Б.-І. Антоничем та іспанським поетом Ф.-Г. Лоркою, М. Новикова резюмує: «Язичницька модель буття як надособистісного круговороту і християнська модель буття як особистого шляху не синтезувалися ні у Лорки, ні у Антонича. Тому що вони й не могли синтезуватися. Кровоточивий розрив між ними і є “свідощвом істини”, що його обидва поети несуть світові»³.

Не будемо аналізувати тут окреслених дослідницею «плюсів Антоничевої світобудови», для нас важливо, що вона не зводить його поезії тільки до міфу, а виокремлює у ній полярні складники – міф і історію. Визнавши пріоритет М. Новикової у розгортанні цих двох основ Антоничевого світосприйняття, ми повинні враховувати, що в людині присутні ці два полярні начала – начало біосу й начало соціуму. З одного боку, конкретне, історичне тут універсалізується, «крізь гамір дня “проступає “незмінне завжди”» («Літній вечір»), а з іншого – міфологічне, універсальне здобуває риси індивідуальної свідомості, марковані християнським етосом. Так, український літературознавець із Канади Дмитро Козій у «Баладі про пророка Йону» побачив

² Дроздовський Д. Повернення у міфосвіт Антонича // *Слово просвіти*. – 2009. – № 4. – (29 січня – 2 лютого). – С. 14.

³ Новикова М. Міфосвіт Антонича // Антонич Б.-І. *Твори*. – К.: Дніпро, 1998. – С. 18.

шлях від «страхітливо-величного» «сну праречі» через «трагічно-величне» до «божественно-величного», в якому людський дух підноситься до висот пророка, який чує послання Того, хто «створює й винищує світи, що можемо зрозуміти, відкинувши «міфічну оболонку балади...»⁴.

Ні за життя Антонича, ні після його смерті дослідники не змогли досягнути ці глибинні первні його поетичного світосприймання і світорозуміння. Не змогли з різних причин. Прижиттєва критика була політично та ідеологічно заангажованою і розведена по різних журналах: націоналістичний «Літературно-науковий вістник» («Вістник»), католицькі «Дзвони» та двотижневик «Назустріч» т. зв. ліберальної орієнтації перебували у постійних позовах, обстоюючи кожен свої позиції.

В українську літературну свідомість читачів та критики підрадянської України Антонич приходив з середини 60-х рр. ХХ ст., коли ще остаточно не погас дух хрущовської відлиги. Встигли вийти книги творів поета: «Перстені молодості» в 1966 р. у Пряшеві, підготовлена українцем із тодішньої Чехословаччини Миколою Неврлим і з його передмовою, та «Пісня про незнищенність матерії» 1967 р. в Києві (упорядкування і передмова Дмитра Павличка). Передмови в цих виданнях та критичні відгуки на книги мають сліди панівного тоді підходу до літератури як до відображення дійсності, хоча обидва автори кожний по-своєму прагнули показати поезію Антонича як явище високого мистецтва. Із видань цього часу найповнішою і найменш профільованою була книга «Зібрані твори» (Нью-Йорк, 1967), яка вийшла за редакцією Святослава Гординського та Богдана Рубчак. Інтерпретація поезії Антонича в цьому виданні (передмову написав сучасник і приятель поета С. Гординський) вільна від соціологізму радянської школи, хоч і не позначена заглибленням у філософські основи поетичного світу Антонича. Пізніше це зробив один із редакторів «Зібраних творів» Б. Рубчак.

⁴ Козій Д. Трояке джерело творчого натхнення Б.-І. Антонича // *Слово*. – Едмонтон, 1970. – С. 170.

Хоча перше повернення Антонича тривало недовго, його поезія суттєво вплинула на творчість представників другої хвилі шістдесятництва (Ігор Калинець, Василь Голобородько, Микола Воробйов, Віктор Кордун) та вісідесятників (Ігор Римарук, Василь Герасим'юк, Юрій Андрухович), що тяжіла до джерел національного світобачення, глибинних основ буття. Тобто цей процес ішов зовсім не в руслі соцреалістичного дискурсу, що, очевидно, було однією з причин і дальшого замовчування творчості Антонича, і його офіційного неприйняття.

І все-таки можна цілком обґрунтовано стверджувати, що дослідницька думка – а вона поширилася за межі України, зокрема у слов'янський світ – доскіпливо дошукувалася глибин Антоничевої поетичної світобудови – язичницького біосу та християнського етосу, тих розламів у людській екзистенції, які породжують гірчавий мед покути в його слові.

У силуетці до добірки поезій Антонича у двотомовій антології української еміграційної поезії «Координати» (Нью-Йорк, 1969) Б. Рубчак говорить про «оказковану» природу Антоничевої збірки «Три перстені», у якій вбачає найвищий вияв «надприродної» «сили природи й порозуміння поетичного мистецтва як «прокляття», а «Книгу Лева» трактує як «омітизування», де свідоме поєднане з підсвідомістю, виступає вираженням ірраціональної сили, «метафізичної вічності»⁵.

Універсальність Антоничевих світобудовчих метафор ще раніше спостеріг україніст із Праги Орест Зілінський. У рецензії на видану в Пряшеві книгу «Перстені молодості» він означив цю метафоризацію формулою «друга дійсність», у якій «явища життя втрачають свою відвічну інерцію, виступають зі своїх берегів, міняють свої конфігурації, набуваючи почерез сон та мрію опуклості й сили. В струмені сновидіння та мрії формується друга дійсність мистецтва, «краща від тої з-за шиб»⁶. Чи не маємо тут варіант дуальності міфу й історії в поезії Антонича? Міфу як позачасовості

⁵ *Координати. Антологія сучасної поезії на Заході.* – Нью-Йорк, 1969. – Т. 1. – С. 322.

⁶ Зілінський О. Дім за зорею // *Дукля.* – 1966. – № 6. – С. 40.

й необмеженого топосу (друга дійсність) та історії як предметної окресленості в часі і просторі (перша дійсність), «гамору дня»?

І чи не є таке розмежування накладанням готової матриці на поезію Антонича? Як би сам він поставився до такого розмежування? Спробуємо пошукати відповідь у самого поета, усвідомлюючи при цьому, що хоч художній образ не можна втискувати в рамки логічної операції, часто в ньому міститься сконденсована формула, яка передає суть певного явища, і що образ не раз можна сприймати як «критику поетичним словом» (за висловом Ю. Шевельова). Так, у вірші «Романтизм» читаємо:

Є два світи: один круг нас, а другий –
це ми: між ними вічна боротьба
лягає на життя клеймом напруги.

Що це не випадковий вислів, а своєрідний вираз концепції творчості, засвідчує уже теоретичне формулювання у статті «Сто червінців божевілья»: «Мистецька творчість повинна мати два покриття: в <...> “внутрішній правді” творця і в правді дійсності»⁷.

Роздуми Антонича – і в поетичному, і в теоретичному оформленні – збігаються з положеннями «Естетики» Гегеля, зокрема з розділу «Романтична форма мистецтва» (невипадково вірш має назву «Романтизм»). Порівнюючи класичне і романтичне мистецтва, філософ виходить з того, що коли класичне мистецтво досягає своєї вершинності завдяки тому, що духовне знаходить зовнішній вияв в ідеалізації природного, то романтичне навпаки: «підносячись до себе, дух здобуває всередині самого себе ту об'єктивність, яку даремно шукав у зовнішній і чуттєвій стихії буття»⁸.

Не ставлячи собі за мету зображення життєподібності буття і заглиблення душі в тілесне, романтизм водночас свій внутрішній зміст виражає через переплетіння цього внутрішнього із «зовнішніми утвореннями». «В романтичному мистецтві, перед нами, таким чином, два світи. З одного боку, духовне царство, завершене в собі, душа всередині себе злагоджена. Вона порушує

⁷ Антонич Б.-І. *Твори*. – К.: Дніпро, 1998. – С. 526.

⁸ Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*: В 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2. – С. 232.

звичне прямолінійне повторення виникнення, загибелі та відродження, вперше перетворюючи його в справжній колообіг, у повернення до себе, в подібне до Фенікса справжнє поняття духу. З іншого боку, перед нами царство зовнішнього як такого, звільненого від міцної єдності з духом; зовнішнє стає тепер цілком емпіричною дійсністю, образ якої не торкається душі»⁹. Зовнішня стихія у романтизмі може вільно проявляти себе, захоплюючи в свою сферу будь-який матеріал (квіти, дерева, предмети домашнього вжитку) за умови, якщо в них знайшла відбиток душа.

Отже, відмінність між класичним і романтичним мистецтвом не в об'єктах, а у куті зору, призмі бачення.

Пишучи про два світи, Антонич, безперечно, мав на оці не тільки романтизм, або й зовсім не романтизм: його «два покриття» поезії накладається на взаємини між реалізмом і модернізмом, як спадкоємцем романтизму.

Невипадково образ шибки як своєрідної естетичної призми дивним чином збігся у рядках поета з цим самим образом у праці іспанського філософа й теоретика мистецтва Хосе Ортеги-і-Гасета «Дегуманізація мистецтва». Відношення між реальною і мистецькою дійсністю він теж ілюструє призвоєю віконної шибки: коли ми дивимося крізь вікно на сад, то не помічаємо самого скла, коли ж затримаємо око на шибці, то побачимо «розпливчасту кольорову масу, немов приклеєну до шибки. Таким чином, побачити сад і побачити шибку – це дві різні операції, які виключають одна одну і потребують різних підходів»¹⁰.

У фрагментах незакінченого роману Антонича «На другому березі» у контексті цієї проблематики інтерес викликає діалог двох друзів Марка та Ігоря (насправді внутрішній діалог Марка, бо Ігор уже на «другому березі» буття) про поезію, її сутність і призначення. Думки Ігоря на диво суголосні з думками автора «Дегуманізації мистецтва».

« – Чи кожна хоч би найпростіша річ не таїть у собі стільки й таких можливостей, про яких не снілося поетам? – говорить

⁹ Там само. – С. 241.

¹⁰ Ортега-і-Гасет Х. *Вибрані твори*. – К.: Основи, 1994. – С. 243.

Ігор (чи друге «я» Марка). – 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 сторінок. Кожне покоління й кожна людина приносить на світ власні готові окуляри й бачить що інше, без огляду на те, чи сама річ має ці прикмети, чи ні. Чи ми загалом бачимо дійсні явища, чи тільки творива власних окулярів»¹¹.

Віконне скло Х. Ортега-і-Гасета й окуляри Б.-І. Антонича містять у собі той елемент інтенційності, скерованості на творення окремої дійсності, а не відтворення реальної, який характеризує мистецтво модернізму, що його іспанський філософ назвав метафоричним надреалізмом, або інфрареалізмом¹², а український поет – надреалістичним натуралізмом («Як розуміти поезію»)¹³. Хоча при цьому й іспанський філософ і український поет визнають, що навіть у найабстрактнішому образі зберігаються сліди «природних», тобто реальних форм (Ортега-і-Гасет), мистецькі уявлення постають на основі вражень, які дає нам реальна дійсність (Антонич).

Переворот в естетичних поглядах у бік визнання призми шибки (окулярів) відбувався непросто, бо, як відзначав французький учений (природодослідник і теоретик мистецтва водночас) Гастон Башляр, «слово, образ так міцно зрослося зі значенням тих образів, які ми бачимо і малюємо, що нам знадобляться титанічні зусилля для того, щоб опанувати нову реальність, яку іменник “образ” набуває з приєднанням до нього прикметника “літературний”»¹⁴.

В основу цього перевороту в естетиці Башляр, як Ортега та Антонич, теж кладе феноменологічну призму бачення. Визначаючи одну з передумов появи літературного твору як прагнення бачити, здатність вдивлятися, Г. Башляр зосереджується на оці (зіниці) як інструменті формування поетичного образу. Сприйняття поета

¹¹ Антонич Б.-І. *Цит праця*. – С. 429.

¹² Ортега-і-Гасет Х. *Цит праця*. – С. 260.

¹³ Антонич Б.-І. *Цит праця*. – С. 520.

¹⁴ Башляр Г. *Фрагмент поетики вогню*. – Харків: Фоліо, 2004. – С. 28.

пов'язане з грою уяви, яка загострює зір і, деформуючи об'єкт спостережень, народжує його наново, вже чимсь зовсім інакшим, аніж він є насправді, бо підносить його над рівень реальності.

Завдяки грі уяви око митця найтісніше пов'язане з однією із першостихій концепції ученого про чотири стихії, навколо яких групуються основні образи поезії (вогнь, вода, повітря, земля), – вогнем. Саме око веде нас до витоків космогонії митця – першооснови його поетичного світу. Це око – фенікс. Відчутий поетом, цей фенікс стає справжньою драмою для ока, глибокою тугою палючого погляду. Це око вмирає на межі сліпоти і світла, але стає енергією відродження, «у сутінках ночі феніксове око, яке ось-ось має народитися, вже є створінням сонця, Поет спонукує нас відчутти поєднання яскравого світла та справжньої зорі, що розповсюджує своє світло на цілий Всесвіт. Світ поезики живе на межі відчуттів і фантазій, мови розуміння і сублімації»¹⁵.

Дуже важливо усвідомлювати цю межу між відчуттям і фантазією, ті сліди «природних» (за Х. Ортегою-і-Гасетом) форм, іншими словами, співвідношення зовнішнього і внутрішнього, що піднімає реальний зміст враження до художнього образу. Не можна стверджувати, що сучасна естетика ігнорує цю проблему. У праці «Поетика простору» Г. Башляр зазначає, що «на рівні поетичного образу дуалізм суб'єкта і об'єкта постає як постійне мерехтіння, веселкові переливи безперервної гри та змін. <...> Втілена в образі єдність чистої і водночас ефемерної суб'єктивності і певної реальності, неминуче незавершеної у своїй побудові, відкриває для феноменолога поле для незліченних експериментів»¹⁶.

Дуалізм суб'єктно-об'єктних співвідношень у цьому постійному мерехтінні особливо виразно постає перед нами при безпосередньому доторку до матерії поетичного образу. Для аналізу такого співвідношення у поезії Б.-І. Антонича ми обрали образ вікна як призми сприйняття світу – і з огляду на постійну присутність цього образу в текстах поета, і тому, що прийняли його за вихідну

¹⁵ Там само. – С. 75–76.

¹⁶ Башляр Г. *Избранное: поэтика пространства*. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 10.

методологічну засаду (разом з його варіантами: вікно – окуляри – око), що було задекларовано вже на початку розвідки.

Можна виокремити різні рівні репрезентації поетичного світу Антонича через призму віконної шибки, різні варіанти погляду з вікна і різні картини, які відкриваються при такому сприйнятті. Отож поглянемо на «пейзажі з вікна» (до слова, назву «Пейзаж з вікна» має один з віршів збірки «Три перстені»). Не раз бачимо в цих «пейзажах» виразні обриси того, що за вікном: «сріблясті стебла трав», «хмаринки біло-льняні», але швидко переконаємося, що це не тільки фіксація побаченого, а й передчуття того, що незабаром має з'явитися, що це психологічний стан очікування: «небавом бризнуть яблуні квітками», «край дороги виросте спориш», і, врешті-решт, побачене й очікуване мовби зливаються «у завороженому перстені краси» («Поетова весна»), з'являється узагальнена картина: «Прилипнув хлопець до вікна. В чарки сріблясті і червоні Поналивалася весна» («Чарки»). Навіть у найпершому вірші поета, де з'являється світ «з-поза шиб» («Баклажани») реалії обертаються у своєрідні ієрогліфи, знаки вищих істин – «хмар письмен». «Пейзаж з вікна» дивним чином перетворюється на «пейзаж вікна», бо обриси того, що за вікном, поступово зливаються, увесь світ стає «барвистим сном», і місце реалій позавіконного пейзажу замінює призма спостереження: «скло виблискує, мов сталь».

Віконна призма зрушує зі своїх місць предмети й переставляє їх у дивовижний спосіб, а відтак взагалі «з'їдає» обриси реального, переводячи їх в ірреальний світ оніричного:

Найближчі речі вкрила мла,
Так ява стала сном.

(«Елегія про перстень молодості»)

Твердити, що ця сомнамбулічна «ява» пов'язана в Антонича зі станом поетичної фантазії – ламатися у відчинені двері, позаяк сам поет появу багатьох поезій пов'язував зі станом напівсну, коли йому ніби хтось «нашіпував якісь дивні слова» і, прокинувшись, він якнайскоріше записував «зложені в такий спосіб поезії»¹⁷.

¹⁷ Антонич Б.-І. *Цит праця*. – С. 519.

Антоничів стан творчого «півсну» вписується у гайдеггерівські «ілюзорність», «марево», які, на переконання філософа, виражають «сутнісність поезії»¹⁸. У час, коли Антонич розкривав перед читачами секрети своєї творчої лабораторії, проблема ролі сну в процесі художнього творення мала солідну науково-теоретичну базу, зокрема теорію психоаналізу З. Фрейда. Антонич, який мав схильність до теоретичного мислення, не торкається проблем теорії, не згадує трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості», хоч, скоріше за все, був з ним ознайомлений, оскільки ця розвідка фігурувала в тогочасних літературознавчих працях М. Гнатишака, К. Чеховича, М. Рудницького.

Для нас важливий не так суто теоретичний аспект проблеми ролі підсвідомості у творчому процесі, зокрема її зв'язок із сонними візіями, як те, що саме вони навіюють поетові. І переконуємося, що «віконна призма» посилює ті мотиви, які домінують у всіх поезіях Антонича: внутрішнього неспокою, трагічного передчуття, космічного холоду:

Навіщо ти прийшла до мене,
веселкою заблиснула в вікно?
Навіщо серце б'є шалене?
А може, чує що воно?

(«До музи»)

Об вікно кажан крильми вдаряє,
все принишло, стихло, охолело.
Безвість манить нездійсненим раєм,
наче ртуть, впливає в жили холод.

Ходиш, ходиш, дивні тіні водиш,
з боєм родиться у серці пісня.
Попливли над світом чорні води
ночі...

(«Пізня година»)

¹⁸ Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки* / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 205.

Отже, вікно постає як ланка між реальністю та сферою метафізичного, де здійснюється «містична єдність з світом» («Шість строф містики»). Образ вікна є містком, що поєднає зовнішній і внутрішній світи. Попри те, що за вікном відчувається холодний подув космічного безмежжя, «подих вічності глибокий» («Смерть Гете»), все ж ця призма зберігає реальне значення порога, з одного боку якого – реальність світу, а з іншого – ірреальне, містичне, і, таким чином, вікно як межа двох світів постає межею сакральною.

Безперечно, що, аналізуючи вірші, в яких і відкривається світ «з-за шиб», сучасні дослідники творчості поета поставлять на перше місце «другу дійсність». Тимчасом не можемо ігнорувати й того, що авторову увагу привертало не тільки «переломлене» шибкою, а й те, що за вікном: і ті, вже цитовані, «сріблясті стебла трав», і «хмарини «біло-льняні...» Не зміг він не бачити й того, як

...за вікном юнацтво горде та безумне
готується на зрив новий

(«Поетова весна»)

Світ «зачарованого перстень краси» в рамках одного віршованого тексту стикається зі зривом «гордого та безумного» юнацтва, з прагненням поета віддати данину «динаміці суворих днів» («Кличу»), бо

не втекти вже, дарма, від жорстоких тих днів,
не втекти вже ні в мрію, ні в пісню.
Мов фальшива струна, так дзвенить кожний спів
під суворих світань весну пізню.

.....

О поете, дарма, вже тобі не втекти,
треба визнати те, що найгірше:
чи самого себе не обрідхуєш ти
в цих п'яних розспіваних віршах?

(«Суворий вірш»)

Чи це протистояння двох світів у поезії Антонича є антиномією, виявом діалектики в поетичному слові, що об'єднує

дві сфери, межею яких у даному разі виступає віконна призма? Цитовані, та й багато інших рядків поета можна наводити для обґрунтування полярних інтерпретацій, кожне з яких не буде фальшивим і водночас не буде повним, вичерпним. Так, М. Новикова називає «героїчний» цикл «Книги Лева» «пограничною смугою» «між історією та міфом, між земними координатами і космічним пафосом битви»¹⁹. Вона, а ще більшою мірою Лідія Стефановська в монографії «Антонич. Антиномії» (К.: Критика, 2006) цей пафос вважають втручанням у поетичний світ Антонича, міфологічний за своєю сутністю, чогось чужого, неорганічного. Аргументується такий погляд серед іншого тим, що у віршах поета немає конкретного означення, чиє юнацтво готується на «зрив» і за що воно воюватиме. Тому пісня про «бійців незламно вірних» у «Слові про золотий полк» аналогічна уславленню героя у «Слові про Ігорів полк», бо в них не окреслено історичної ситуації, і там, і там «крізь видиму “історичність” мерехтить міф про “сонячного героя”»²⁰.

Але «видиму історичність» і «мерехтіння міфу» не відмежувати жодною «пограничною смугою». Бо ж важко заперечити, що у віршах «Кличу», «Ранок юнаків», «Слово про золотий полк» по своєму відбилися настрої суспільної атмосфери 20–30-х рр., що породила покоління «трагічного оптимізму» (за Д. Донцовим), а в поезіях «Апокаліпсис», «Посли ночі», «Сурми останнього дня» – передчуття глобальної катастрофи, що чекала Європу в недалекому майбутньому. Водночас ці «кінцесвітні», «апокаліптичні» мотиви можна трактувати «крізь браму міфологічності» (за формулою М. Новикової), яка розширює рамки конкретної ситуації до космічного масштабу («Кінець світу»), а космічний вимір втискає у рамки історичної ситуації («Слово до розстріляних»).

Таким чином, тут маємо ситуацію, коли перетинаються історіософське й міфологічне начала, позаяк у читача виникають історичні алюзії, не підпорядковані певній послідовності подій, що й творить метаісторію, міфологему.

¹⁹ Новикова М. *Цит праця*. – С. 14.

²⁰ Там само.

У цьому контексті образ міста виступає як вираз антиприроди, антиприродності, антиморалі. Один із перших рецензентів збірки «Ротації», що підписався криптонімом м.г., зазначив, що «особливої сили надає їм (віршам «Ротацій». – М. І.) почуття гріховності модерного міста й обурення, що нагадує старозавітних пророків...» (Дзвони. – 1938. – Ч. 4/5. – С. 188).

Цьому мегаполісу поет віщував «новий потоп» як розплату за гріховне життя, віщував долю нових Содоми й Гоморри.

Такі мотиви на той час мали свою традицію у світовій поезії. Відчутні, зокрема, перегуки урбаністичних мотивів в Антонича з поглядом на мегаполіс Р. М. Рільке («Дуїнянські елегії»), творчість якого він знав і навіть перекладав. Водночас у поезії Антонича, як і Рільке, мотив дегуманізації, втрати повноти буття не є остаточним. «Новий потоп» виступає мовби кульмінаційним пунктом, від якого має вести дорога до нового міста з «крилатими душами авт» («Мертві авта»).

Загалом поезія Антонича побудована за принципом співвідношення між речевістю і духовністю світу, в складниках якого присутні обидві сторони цієї бінарної опозиції.

Коли ж перевести мову в русло структурного аналізу, то, скориставшись тезою Юрія Лотмана про те, що «подією у творі є переміщення через межу семантичного поля», а сюжетністю – долання межі між відмінними семантичними полями, «перехід через семантичний рубіж»²¹, матимемо ще один варіант естетичної призми зв'язку між зовнішнім і внутрішнім світом митця – уже з іншої призми спостереження.

Утім, коли б ми запитали у поета, яку дійсність він вважає головною, то чи не почули б у відповідь, яку вже знаємо:

Є два світи: один круг нас, а другий –
це ми: між ними вічна боротьба
лягає на життя клеймом напруги.
А кожному відкриється з поетового «вікна» свій
пейзаж.

²¹ Лотман Ю. *Структура художественного текста*. – М.: Искусство, 1970. – С. 222, 223.