

Людмила Кісельова

У монографії досліджено співвідношення «поетики» та «ідеології» у просторі авторського міфу. Поетичний міф Василя Герасим'юка уперше проаналізований як система інваріантних мотивів і органічна цілісність. Книжка зацікавить філологів і культурологів, однак її адресовано не лише вузькому колу фахівців чи шанувальників творчості Герасим'юка. Вона написана для тих, хто вірить у спроможність Слова творити й перетворювати людський світ.

Поетика й ідеологія МІФУ Василя Герасим'юка



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Людмила Кісельова

**ПОЕТИКА Й ІДЕОЛОГІЯ
МІФУ
ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА**

**Київ
НаУКМА
2016**

УДК 821.161.2.09"20"
К 443

Монографію підготовлено в рамках виконання наукового проекту «Література та ідеологія в українській гуманітарній думці ХХ–ХХІ століть» (реєстраційний номер в УкрІНТЕІ: 0115U000388).

У монографії досліджено співвідношення «поетики» та «ідеології» у просторі авторського міфу. Поетичний міф Василя Герасим'юка уперше проаналізований як система інваріантних мотивів і органічна цілісність. Книжка зацікавить філологів і культурологів, однак її адресовано не лише вузькому колу фахівців чи шанувальників творчості Герасим'юка. Вона написана для тих, хто вірить у спроможність Слова творити й перетворювати людський світ.

Рецензенти:

Соловей (Гончарик) Е. С., доктор філологічних наук, професор, член НСПУ та Українського центру Міжнародного ПЕН-клубу

Борисюк І. В., кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка

Рекомендовано до друку Вченою радою НаУКМА
(протокол № 14 від 24 листопада 2016 року)

В оформленні обкладинки використано фотографію
Богдани Неборак.

ISBN 978-966-2410-79-2

© НаУКМА, 2016
© Людмила Кісельова, 2016
© Ірина Борисюк, 2016

*Авторка висловлює найглибшу подяку
Світлані Бойко, Мирославу Лаюку та Оксані Пашко
за допомогу в підготовці та оформленні книжки*

Зміст

До Читача.....	5
Проблема ідеології та неминучість міфу	9
Літературна міфологізація чи поетична міфотворчість?	15
«Міф покоління»	31
«Міф народу»	41
«Міф України»	55
«Міф Поета»	69
Текст, який творить Автора.....	91
Список літератури.....	98
Список ілюстрацій.....	101
<i>Борисюк Ірина. Міфологія. Ідеологія. Текст</i>	102





ДО ЧИТАЧА



Звертаючись до Читача, якому адресовано цю книжку, хочу спочатку відповісти на два запитання, що можуть у нього виникнути. А насамкінець висловлю одне прохання.

Отже: чому саме поет Василь Герасим'юк? І чому предметом аналізу є не його літературна творчість («секрети майстерності», тематика/проблематика, образність тощо), а створений автором міф, зі своєю поетикою та ідеологією, відмінними від суто літературних?

Щодо Василя Герасим'юка, то саме думка про значення цієї постаті для нашої сучасності стала стимулом до роботи над книжкою. «Це один із небагатьох поетів, у віру яких віриш, бо відчуваєш її в тканині мовлення, в ставленні до світу й людини, в неухилинні від ризикованих запитань, від бачення людського блюзнірства, але й – по всьому – помічанні десь на скелі маленького павучка, що “тче образ Богородиці”...» Зацитована стаття Івана Дзюби, яка відкриває збірку Герасим'юка «Була така земля», має назву «...І є такий поет». Була і є – це означає, що пам'ять і досвід утраченого світу незнищенні, якщо продовжують жити в поетовому слові.

Називаючи Герасим'юка «гордим поетом», Дзюба зазначає притаманний йому аристократизм слова й чину. Духовна вищість цього «горянина» виявляється, зокрема, й у тому, що для Герасим'юка рідні Карпати стають чимось значно більшим, ніж біографічна, географічна, культурно-історична, етнографічна реальність чи джерело міфопоетики: «... Карпати для нього – естетичний і етичний посил людству» [20, 20]. Кость Москалець убачає основну особливість поезії Герасим'юка саме у цьому зв'язку «гуцульського космосу» зі вселенським буттям,

у взаємопроникній єдності культурно-історичного, етичного та міфопоетичного первнів його художнього мислення: «Як ми знаємо з давніх поетик, історія описує те, що було, етика – те, як воно мало бути, а поезія – те, що могло би бути. В творчості Василя Герасим'юка ці три потоки зливаються воедино» [29, 300].

Саме завдяки такому «злиттю» минуле стає засобом пояснення теперішнього, або й прийдешнього; в універсалиях карпатського міфосвіту розкриваються символічні схеми загальнонаціонального та загальнолюдського значення. Поетичний текст перетворюється на міф – з «наново відкритими й авторськими матрицями, які формують колективне несвідоме людства в національному вимірі» [34, 44]. Причому йдеться про дуже живий і «теплій», за визначенням В. Моренця, міф: «він – ґрунт і обрій усіх Герасим'юкових картин, початок і кінець життєвих мандрів» [28, 411].

Спонтанне й невпинне проростання цього «теплого» міфу в поезії Герасим'юка викликає до життя ритуал, сутність якого полягає в «актуалізації глибинних сенсів існування» [38, 8], – ритуал оновлення слова і світу задля їх збереження. Нечутливість до ритуального аспекту культури антрополога називають «релігійною немужичністю» [38, 45] – тож можна сказати, ритуальні інтенції Герасим'юкового тексту засвідчують виняткову «релігійну мужичність». Це той абсолютний слух, який дозволяє поетові чути крізь гамори сьогодення «золотий гомін» вічності, вловлювати суголосність минулого та прийдешнього, утверджувати порушені основи світової гармонії.

Усе це створює довкола поета «поле духовного тяжіння», без якого, на переконання Ортега-і-Гассета, неможливо досягти «динамічної єдності спільноти». Визначальна роль у досягненні такої єдності належить духовній аристократії: «Історія не знала іншої аристократії, ніж та, що вміла притягти до себе душі, породжуючи поле духовного тяжіння» [33, 153]. Без неї маси втрачають здатність «почерпати натхнення в досконалості, підкорятися архитипу»; а з утратою взірцевих особистостей та духовних констант буття нація стає нездатною творити свій «вогненний міф» і здійснювати спільну програму прийдешнього. Зрештою виникає «аристофобія» – ненависть до краших, наслідком чого стає остаточне звиродніння «масової людини». Це і є, вважає Ортега-і-Гассет, основною причиною тотальної девальвації цінностей та стрімкого поширення сепаратистських настроїв на всіх рівнях суспільного життя» [33, 150–187]. Однак надія

на краще є: іспанський мислитель наголошує на можливості швидкої зміни духовного складу нації, якщо відновиться її «хребет» – ієрархія особистостей, система духовних цінностей, національний «архитип». Важелем подібних перетворень був і залишається міф; а письменники, які є носіями, ретрансляторами чи творцями етнонаціональних міфів, самі можуть ставати репрезентантами «архитипу». – Ось, власне, і відповідь на поставлені запитання...

Міф Василя Герасим'юка, частиною якого є сам поет, може стати чинником нашого самоусвідомлення та вироблення об'єднавчих начал у суспільстві – усупереч духовному занепаду, зневірі й розбрату. Герасим'юк наділений такою могутністю у слові, що істини його міфу проникають в душу, шукають і знаходять відгук. У просторі поетового Тексту здійснюється ініціація міфом – а це означає трансформацію свідомості, початок духовного оновлення.

Якби лиш не одне але... «Що мудрішим, проникливішим є письменник, то ширша прірва між його ідеалами та ідеалами мас, тим складніший він для загального сприйняття. І лише коли масовий читач повірить у автора, себто визнає його вищість, він почне докласти зусиль, аби підвестися до його рівня» [33, 133].

Тож тепер я звертаюся до Читача з проханням: довірливо та уважно «вчитатися» в поезію Герасим'юка, аби відчуті її та зрозуміти, як саме і завдяки чому постає той унікальний міф, який став предметом мого аналізу.

У давньоіндійських поетиках існував термін «сахрідая» – це визначення читача з «суголосним серцем». Суголосним текстові, який завдяки такому резонансу розкриває приховані смисли та випромінює нові; відтак розширюється «поле духовного тяжіння», залучаючи інших читачів. Сучасні дослідники також переконують: поетичний текст – це такий «самоналаштований пристрій», котрий над усе потребує «конгеніального дотику» [21, 57]. Отож, сподіваюся і на відгук «суголосних сердець» читачів цієї книжки. Здолавши теоретичні «хаші» та зазирнувши у бездонність і морок міфу, вони зможуть побачити світло його «імагінативного абсолюту» і, можливо, відкриють те, про що тут не сказано. Адже глибинні сенси міфу осягаються не в раціональному, а лише в образному, чуттєвому сприйнятті, яке має індивідуальні характеристики; тому ці сенси примножуються й оновлюються. У такий спосіб «міфопоетика» формує нашу «ідеологію», тобто **світогляд**, – саме так часто перекладають англійське слово 'ideology'.





ПРОБЛЕМА ІДЕОЛОГІЇ ТА НЕМИНУЧІСТЬ МІФУ



Слово «ідеологія» викликає неоднозначну реакцію. Воно має чимало різних значень, тож варто щоразу замислитися: яким змістом наповнюємо це поняття? У яких формах може виявлятися ідеологія? Нарешті, яке це має відношення до поетичного тексту?

У написаній наприкінці 1990-х статті «Прощання з ідеологічною “вічністю”...» В. Моренець окреслив чинники «знаменної трансформації художньої свідомості» в українській поезії 80–90-х років: розвалення тоталітарних систем позбавило сенсу протистояння творців-апологетів «світоглядного моноліту» та ідеологічних опонентів тоталітаризму, а «перекривлена, конвульсивна суспільна дійсність» спричинила «дистанційованість особистості від суспільно-історичного плину» [28, 236–239]. Відсторонюючись від різного роду «колективних» ідеологій, особистість зосереджується на одиничному й унікальному, з підозрою ставиться до будь-яких систем і остаточних формул. «Індивідуальна поетична свідомість сепарується від суспільної аж до прямого протиставлення їй у формі гротеску, епатажу, художнього абсурду, навіть і не розрахованого на масове сприйняття. Тематика й проблематика віршів пересувається не просто у заборонені сфери дійсності, а й позачасові онтологічні, етичні й суто естетичні виміри...» [28, 238]. В такий спосіб мистецтво звільнялося від соціально-політичного «ангажементу», що, звісно, не може бути потрактовано як свобода від соціально-історичної детермінованості. Бо ідея «чистого мистецтва» у секуляризованому суспільстві завжди актуалізується на противагу позитивістським

тенденціям, утилітарному тлумаченню ролі митця та спробам уярмити його творчу свободу.

Коли на межі XIX–XX століть у різних європейських країнах мистецтво почало створювати нову мову опису світу, це було не лише спонтанним виявом загальної кризи культурної свідомості, а й естетичною реакцією на ідеологію позитивізму (в чому легко переконатися на прикладі блискучої поетичної інвективи З. Гіппіус «Лице позитивізму», яку О. Лосев цитує, характеризуючи «міфолого-догматичну» природу матеріалізму [25, 116]). Коли ж ця ідеологія стає підґрунтям тоталітарного суспільства, у якому панує, за висловом М. Мамардашвілі, «закон інаконемислі», – єдиною відносно безпечною формою самозахисту митця може бути його мовчання. Бо це той час, коли саме поняття «ідеологія», невідривне від мистецтва, вихолощується й догматизується, стаючи на заваді свободі слова й чину.

Аналізуючи різноманітні «ідеологічні контексти» літературного процесу, О. Проскурін пише: «Серед численних визначень ідеології мені над усе подобається найбільш розпливчате: “**набір переконань, які програмують соціальну поведінку**”. Подобається тим, що, на відміну від популярних на Заході марксистських і неомарксистських формул, воно не передбачає негативно-оцінювального визначення будь-якої ідеології – і тим самим відкриває можливості для диференціюючого підходу до проблеми. Воно дозволяє, зокрема, зрозуміти, чим саме совітьська ідеологія **гірша** за інші. Гірша ця ідеологія тим, що належить до розряду таких ідеологічних систем, котрі базуються не на переконаннях, а на підкріплених усією міццю наглядово-карального апарату **приписах**, згідно з якими **належить** створювати картину світу» [35, 135]. Внаслідок цього деактуалізується, а зрештою усувається проблема істини, торжествує **ідея доцільності**, тож брехня стає «цілком легітимним зняряддям»: «На моє переконання, – зазначає О. Проскурін, – установка на доцільність у найбезпосередніший спосіб відбилася на діяльності совітьських літературознавців, навіть найкращих і найчесніших» [35, 135].

Річ у тім, що подібна «установка» пов'язана з функціонуванням у колективній свідомості **міфу** – з тими зразками символічної поведінки, які він демонструє; з переживаннями, що їх спричинили новітні «тотемі» й «табу»... Сівітьська ідеологія базувалася на потужних міфологічних архетипах християнського світогляду (навіть не трансформованих – травестованих!): це хіліастична за своєю сутністю комуністична проповідь; інтернаціоналізм («ні елліна, ні іудея...»);

перетворення революційної Росії на «Месію», пролетаріату – на «боголюдство», єдиної партії – на «вселенську церкву», а дисидентів – на еретиків і анафематів. Що ж до незліченних жертв більшовицького терору, то вони на підсвідомому рівні, певно, сприймалися як «будівнича жертва» – тому питання провини взагалі не могло виникнути. На такій основі сформувалася колективна свідомість нової спільноти «совітських людей», котрі мали не лише «власну гордість», про яку писав Маяковський, а й спільну міфологічну символіку та ритуальну поведінку; а головне – колективну відповідальність, освячену ідеєю революційної доцільності та вірою в несклибність партійного курсу.

Притягальна сила міфу, героїчні теми прометеїзму чи вселенського месіанізму, пафос нової «космогонії», розмах антропологічної утопії – усе це спершу вабило поетів і художників, чийми щирими зусиллями було створено той ідеологічний простір, до якого згодом долучатимуться талановиті кон'юнктуристи та дрібні пристосованці. А для революційних мрійників очевидна невідповідність їхніх ідеалів соціалістичній дійсності означала кризу свідомості, спонукала до пошуків виходу з цього простору. Поетика абсурду, фантастичні сюжети, історична чи географічна екзотика були примарним порятунком для літераторів, позаяк пильна марксистсько-ленінська критика викривала будь-які спроби створення альтернативної реальності. Свою незгоду письменник міг виявити насамперед власною мовою, відмінною від мови «нової доби»; а ще – зануренням у зневажену, поруйновану традицію; звертанням до тем природи і приватного життя – на протигагу індустріальній естетиці й оспівуванню колективу.

Тоталітарні ідеології за допомогою нових соціальних технологій, методів практичної психології чи кримінальних «технік» перетворювали природу людини на «об'єкт цілеспрямованих маніпуляцій» [44, 255] – тож опозиція «природне//культурне» (тобто «ідеологічне») набула значення жорсткої антиномії. Пояснюючи парадоксальне представлення «ідеології» як протиприродного начала, О. Еткінд пише: «У структурному плані ідеологію взагалі можна визначити як спосіб демаркації природи й культури... <...> Заміщення природи культурою – інтелектуальна база будь-якого тоталітарного проекту. Ролан Барт, який був у 1956 році зразковим лівим інтелектуалом, убачав сутність буржуазної ідеології у міфологічній операції, котра трансформує світ у його образ, Історію у Природу (наприклад, проголошує соціальну нерівність природною та вічною)» [44, 254–256].

Щодо «трансформації світу у його образ», то в цьому сенсі будь-яка ідеологія є міфологією, тож до відомої тези Барта ми ще повернемося. Наразі зауважимо, що опозиція «природа//культура» має також значення «стихійне//раціональне», – цим зумовлений спротив, що його чинить стихія образного мислення свідомій «ідеологізації» («мистецтво вище за моральність», як стверджував Пушкін у листі до В'яземського). Несумісність двох визначених Платоном у діалозі «Кратіл» мов – «PHYSEI» (за природою) і «THESEI» (за домовленістю) – долається лише за умови «натуралізації» загальних понять, їхнього перетворення на поетичні концепти. Проте цьому має передувати процес онтологізації слова, його вивільнення з простору колективного «інакомислія», у якому народження концепту в акті вільного персонального мовлення [32, 215] стає неможливим.

Тому на зламі тоталітарних систем (інерцію яких та способи мімікрії не завжди вдається розпізнати) бунт проти «ідеології» стає звичним явищем і набуває найрізноманітніших форм: від дискредитації ідеологічних дискурсів чи принципового відсторонення від «колективних» ідеологій – до творення нової мови опису світу чи реконструкції архаїчних світоспоглядань; від утвердження естетичної самодостатності й герметизму поетичного тексту – до послідовної деконструкції художніх смислів, що несуть ідейне навантаження...

Однак спроби «втечі з ідеології» не можуть бути успішними. (Різні форми та способи такої «втечі» цікаво проаналізовані у працях Романа Бобрика [45; 46]). На думку Єжі Фаріно, ідеологічність притаманна будь-якій поетичній системі, бо є синонімом її змісту: «Ця ідеологічність виявляється при зіставленні з іншими. Особливо тоді, коли ми здатні розкрити, що даною системою виключається. На різних рівнях. Чи то рівень мотивів, чи манери письма» [47, 201]. За приклад дослідник обирає поезію Віслави Шимборської: «Вона найчастіше нічого не говорить – не будує власну картину світу. Звертається до вже існуючих (до музею, оперети, мозаїки, картини, фотографії, візиту до лікаря, поховального обряду) й розповідає їх у наслідувальний спосіб – за принципом екфразису... Як організуючий суб'єкт, вона присутня у цьому “самопоказі світу” у композиції тексту та альтернативах: помічає, чого принципово немає, що цим світом принципово не допускається» [47, 201].

Оречевлення слова, вивільнення його амбівалентних і рухомих внутрішніх образів уможлиблюють встановлення нових відповідностей, віднайдення алогічних зв'язків у живій плоті світотвору. Ліричний

суб'єкт поетичного тексту стає дзеркалом цих зв'язків, що є початком індивідуально-авторського міфу, – а у цьому міфі, на основі архетипних мотивів і закорінених у певній культурній традиції асоціацій, структуруються інші «чудесні особистісні історії» як «розгорнуті магичні імена» [25, 169–170]. Адже «діалектичною тріадою» в надрах самої міфології є «особистість, історія та слово», причому слово є «синтезом особистості як ідеального принципу та її зануреності в надра історичного становлення» [25, 167–168].

В українській поетичній культурі ХХ століття – ще за два десятиліття до розпаду «системи декретованих філософсько-естетичних форм і значень» [28, 200] – саме таке, винятково «особистісне», переживання слова засвідчили поети Київської школи. Їхні успішні спроби відродити міфопоетичну свідомість В. Моренець пов'язує з «третьім міфологічним сплеском» в українській літературі («перший – модерністський», «другий – неокласицистичний»). «Четвертий і найскладніший для аналізу (бо такий, що сублимував у собі досвід усіх попередніх)... явлений творчистію В. Герасим'юка, І. Малковича й І. Римарука» [28, 418–419].

У наступні роки міфологічна течія стає помітно потужнішою: 1990 року з'являється знакова у цьому сенсі збірка «Князь роси» Тараса Мельничука (підсумок двох десятиліть його поетичної творчості), а рік потому – «Діти трепети» Василя Герасим'юка (четверта поетова книжка, у якій вже виразно окреслюються основні сюжетні лінії національного історіософського міфу). Своєрідним компендіумом міфопоетичних мотивів у творчості Тараса Федюка стає збірка 1995 року «Хрещаті південні сніги» (до якої, крім нових творів, увійшли тексти з шести попередніх збірок). Візіонерським пафосом, визначальною функцією ритуально-обрядових і міфологічних структур вирізняються книжки Івана Малковича «Із янголом на плечі» (1997) та Ігоря Римарука «Діва Обида. Видіння і відлуння» (1998).

Основним здобутком «міфологічної течії» стало «творення цими поетами-вісімдесятиниками нової мови як нової художньої реальності», – зазначає І. Борисюк і доходить важливого висновку: «Творення цієї мови можна розглядати як естетичну акцію, пов'язану з проблемами традиції та новаторства, тривіальності та оригінальності, тягlosti й перервності літературних зв'язків. Однак, хай як це парадоксально, така естетична за своєю суттю акція набула глибокого ідеологічного смислу, вийшовши далеко за межі власне літератури» [3, 207]. За цими «межами» владарює міф...





ЛІТЕРАТУРНА МІФОЛОГІЗАЦІЯ ЧИ ПОЕТИЧНА МІФОТВОРЧІСТЬ?



Відкриття наукою сфери колективного несвідомого, виникнення трансперсональної психології, сучасне розуміння тексту як аналога комплексної системи з нелінійною динамікою – усе це зумовило актуалізацію міфологічних структур образного мислення, імагінативної логіки міфу. Водночас активізувалася увага до культурно-історичного досвіду новітньої «міфотворчості», до спадщини Ніцше й Вагнера, до містеріальних експериментів російської «срібної доби». Адже орієнтація на «колективний міф» як надпотужний чинник перетворення людської свідомості, утвердження стихійних «діонісійських» начал соборної життєтворчості визначили найвищий рівень розвитку символізму та зумовили його кризу. З «мускійської оргії» (В'ячеслав Іванов) не народилася нова життєтворча свідомість людства – проте натомість міцно угніздилася міфологізуюча літературна рефлексія, що й призвело до спроб конструювання реальності за законами міфу, до його інтертекстуальних трансформацій та розмаїття літературних «міфів».

Але ж сума численних «міфологізацій» не створює єдиного міфопростору, в якому світ усвідомлюється й переживається як **космогонічний процес** з телеологічною домінантою та постійно новими загрозами з боку «хаотичного» начала (а саме у цьому й полягало споконвічне призначення міфу як первісної «ідеології», що зликовує спільноту, визначає типи групової поведінки та взірцеві моделі особистості). Проникнути у простір міфу може тільки носій так званої

«абсолютної свідомості», у якій суб'єкт і об'єкт сприйняття постають як єдина функціональна структура, що поєднує часове й позачасове, минуле й сучасне та може впливати на формування майбутнього. Лише Поет, наділений могутністю у слові та усвідомленням своєї співпричетності до цього світотворчого начала, здатний відтворити процесуальну онтологію міфопростору у власному тексті, який набуває значення відкритої космогонічної структури. Водночас мірою національно-культурної ідентичності автора визначається активність взаємодії цієї космогонічної структури з питомим «Космо-Психо-Логосом» [6].

Стихійний, неусвідомлюваний процес такої взаємодії постійно розкриває нові контексти розуміння авторського поетичного міфу, завдяки чому імпліцитні смисли легко експлікуються, а ритуально-міфологічні інтенції тексту виявляються в неочікуваний, несподіваний для самого автора спосіб. Так увиразнюється ідеологічна дієвість міфу.

Щоправда, дослідники зазвичай розглядають цей ідеологічний аспект, ідучи за Бартом («Міф сьогодні»), лише у зв'язку з політичними міфами. Критикуючи такі «міфи третього порядку» (як і саму ідею нової семіотизації міфу), Є. Мелетинський однак слушно зауважує, що Барту вдалося уникнути дилеми «обман-істина»: хоча на рівні знаку міф замість історії представляє ідеологію, та при цьому він **нейтралізує ідеї** – саме тому, що перетворює «Історію» на «Природу» [27, 92].

Цей ланцюжок значень – «історія-ідеологія-природа» – є стрижнем поетичного міфу Василя Герасим'юка. Хоча поета цілком аргументовано пов'язують з есхатологічним міфологізмом «вісімдесятиників» [28, 419] і навіть з «кінцем міфології» [31, 5], однак у його творах вирізняються мотиви різних міфів: космогонічного, етіологічного, географічного, історичного, героїчного... Вони часто поєднуються – перетинаються, розгалужуються, взаємодіють, причому це відбувається стихійно й органічно, на основі міфологічних та ритуальних матриць уяви. Синкретизм, ця ключова ознака міфу, виявляється тут у взаємному «перетіканні» художнього й аналітичного елементів тексту, у поєднанні слова та ритуального жесту, у відтворенні цілісного світосприйняття засобами різних видів мистецтва та народних ремесел. Властиві міфу достовірність, етнографічно-конкретний тип фантазії, етіологізм також притаманні Герасим'юковому тексту.

Поетове слово варіативне, подібно до фольклорного: в різних публікаціях тексту можуть відчутно змінюватися; назви окремих розділів книжки стають назвами наступних збірок. Щільно пов'язаний з фольклором, з народним мистецтвом, а також з класичною та сучасною українською поезією, міф Герасим'юка апелює до національних культурних моделей, бере їх за основу індивідуально-авторської міфотворчості.

Усі видані книжки поета утворюють єдиний Текст, підпорядкований логіці міфу, яка жодного разу не порушується. Тож спробуємо виявити цю імагінативну логіку.

* * *

Ретроспективний погляд на творчість Герасим'юка дозволяє розпізнати ключові його міфологеми, що стали назвами трьох перших збірок поета. Вже тоді, у вісімдесятих, ці збірки постали як частини єдиного тексту: в анотації до «Космацького узору» зазначалося, що «третя книга молодого поета разом із двома попередніми – «Смереки» і «Потоки» – складають своєрідний поетичний триптих, у якому автор прослідковує кровний зв'язок людини з рідною землею» [10, 2]. Так формувалось осердя поетичного міфу.

Демонструючи широку варіативність значень, «смереки» і «потоки», вкупі з космогонічним мотивом «ткання», визначили «узир» усього сукупного тексту Герасим'юка. Тут і «найменше звіря, що в смереках проскаче»; і «найменше маля, що хлюпоче в потоці» [10, 68], і «ми всі», що «вийшли з потоків і впали з потоками в праліс» [12, 94]; і три магічні «вовни» (що з них третя «не має імені»), «волічками» з яких треба обвити землю «смерек» і «потоків»: «щоб ти була в кожному килимі, / на кожній вереті, / щоб ти була» [12, 107]. Бо це споконвічне містичне «тіло» Молодої, центрального персонажу Герасим'юкового міфу («смереки» можуть символізувати її плоть, «потоки» – кров, а «узир» – душу). Мінливий і невловимий, цей образ присутній у багатьох текстах поета. Багатозначність образу Молодої уможливило взаємопроникну єдність різних мотивів: фольклорно-етнографічного, автобіографічного, космогонічного. Таке поєднання помітне у вірші «Вінок тобі плетуть. І ти підходиш». «Смереками» й «потоками» тут означено часопростір міфу: «Весільний кінь біжить. Шепоче на потоці. / Весільна жовта мла. Ранкова мла століть. /

Тут небеса горять. А там, на тому боці – / **Смереки**. Корінь в корінь.
Віть у віть» [12, 4].

«Потоки» передують «смерекам» – тим-то вони й розведені по обидва боки: «тут», у світанковому сяйві, – і «там», у сутінках хащі, де щільно сплетено корені й віття. Тому мати, рятуючи немовля, що задихається через загадкову хворобу «тридухи», носить його **«зранку – над потоком, увечері – у смереках»**. Пов'язуючи цей епізод містерії «Єзавель» з її «основним сюжетом», Кость Москалець вказує на «факт із найранішої постової біографії», описаний у завершальному – «програмному» – вірші збірки «Потоки»:

Під вечір мама з хлопчиком тікала на верх,
сідала у смереках –
повітря йому відколисувала...
А вдосвіта
сходила на потоки
носила його над водою –
дихання йому наспівувала... [30, 368].

Семантика «потоків» пов'язана з первісними водами Хаосу, початком світотвору (як дихання матері – з Духом Святим); тоді як «смереки» символізують Світове Дерево, Гору, а колисання – ритмічний рух усесвіту. «Потоки» – це невпинна мінливість, породжувальна і водночас згубна стихія; «смереки» – сталість, вічний дім життя і смерті. Поет називає себе **мешканцем смереки**, у якій «є дерево смерті», а водночас і «дерево життя», до якого «сам себе я прибив». Відтак і «роки смерекові», і «сни смерекові», і «слова смерекові», і «сни смерті – смерековий запах санскрит» [11, 252–253].

Віршем «Мешканець: сонет» розпочато перший розділ книги «Поет у повітрі» – «Кров і легіт». Завдяки повторенню слова «кров» у заключному вірші цього розділу («Сова») та в початковому наступного («Кров запікалась на кігтях») актуалізується імпліцитний мотив крові поета, що сам себе прибив «до древа життя», котре дало йому «хвойні слова»...

Що ж, кров, як і вода, **тече**; і слова **течуть**, і потік життя витворює свій «узір», допоки триває... І поезію Герасим'юка найдоречніше порівняти з потоком: «Від збірки до збірки його поетичний потік ширшав і глибшав, але – в одному річищі, – пише Іван Дзюба. – Спадковість

така щільна, що кожна наступна збірка ніби пояснює мотиви попередніх і робить “заділ” для наступних» [20, 19]. Зокрема, І. Дзюба зазначає, що назву книги «Була така земля» взято зі збірки «Потоки», але «вже у розширювальному значенні: як утрату не лише традиційних уявлень, а й самого світу, що ці уявлення породжував. І мотиви, і символіка, і міфопоетика “переходять” із збірки в збірку, але вони весь час употужнюються» [20, 19].

Справді, збірка «Кров і легіт» повторює назву першого розділу книги «Поет у повітрі», третій розділ якої – «ANNO АФИНИ» – став назвою нової, щойно виданої збірки Герасим'юка. Проте і назва, і структура кожної наступної книги, фокусуючи в несподіваний спосіб уже знайомі тексти, завжди вказують на ті значення, котрі могли залишитися непоміченими чи вперше виникають завдяки контекстному оточенню.

Так, симетрія назв «ANNO АФИНИ» та «ANNO DOMINI MCMXXI» (що в перекладі означає «Року Божого 1921») нагадує про цю відому збірку Ахматової, проте україномовному читачеві тут може вчуватися імператив: «Анно, Богові!». У Герасим'юка поєднується латинське визначення дати (року такого-то) з карпатською назвою чорниць – «афини», але вживання великої літери апелює до давньогрецької богині мудрості Афіни Паллади, котра народилася з голови Зевса. А назва одного з розділів збірки – «Афини, Анно» – наголошує на значенні імені жінки, до якої звернене прохання. Таким чином виникає зв'язок з низкою жіночих образів: «стара Анна», що мешкає за лісом [7, 13]; мати Пресвятої Богородиці [7, 171]; ткаля килимів, разом з якою поет співав: «на камені стою» [7, 187]; нарешті, та Анна, чий «хустки шалінові» та дівочу стрічку розметало по верхів'ях смерекового пралісу вітрами облави [7, 185–186].

Мимохіть зринає ахматовське визначення: «имя Анна, сладчайшее для губ людских и слуха». Отже, карпатські ягоди асоціюються і з благодаттю, і з мудрістю; і з солодкістю буття, і з незмиваними слідами, що їх кожний прожитий день залишає на людській душі. Присутній тут, звісно, і магічний мотив: казкові та міфічні герої, з'ївши чарівну ягоду (варіант – яблуко, зерня гранату тощо), перетворюються, набувають нових можливостей або втрачають якісь людські якості. Водночас цей мотив може мати евхаристійне значення – причастя мудрістю, силою та щедрістю своєї землі як споконвічної святині.

У текстах Герасим'юка слово несподівано розкриває нові й нові сенси (або ж натякає на їх присутність, бо відверто суперечить звичному розумінню). Внаслідок цього поетичне слово втрачає свою «літературність» – з лексеми перетворюється на парадигму значень, як у міфологічній архаїці та фольклорі [41]. А назва книжки стає **іменем**, яким визначається її обличчя, характер, спосіб спілкування з читачем, «родинні зв'язки» та «сімейні коди» попередніх і наступних текстів.

Разом з тим, ці імена означають різні рівні міфопростору, логіку його розбудови, напрями розгортання. Якщо «Смереки», «Потоки» й «Космацький узір» визначають космогонічний вимір цього простору, то в наступних чотирьох збірках («Діти трепети», «Осінні пси Карпат», «Серпень за старим стилем», «Поет у повітрі») в олюдненому міфосвіті формуються героїчні міфи й «перехідні обряди», котрі засвідчують взаємопроникнення природного й соціального космосу, співвимірність світу та людини. Історії роду й народу, рідних і чужинців, реальних та символічних предків і сучасників переплітаються з міфічною історією одного з «дітей трепети», який стає Поетом, долучається до «Псів Юрія Змієборця», пізнає свою спорідненість з Ноевим круком та круками святого Іллі, підноситься в повітря, щоби здійснити своє призначення.

Серед названих чотирьох збірок найменшою за обсягом є «Серпень за старим стилем» (власне, це однойменний поетичний триптих; ще один вірш, четвертий, уміщено як епіграф, а дві його перші строфи – на четвертій сторінці обкладинки. Символічне значення числа «4» – ієрогліф стійкого міфологічного простору; а у християнській традиції – долучення людини до Божественної Трійці задля втілення задуму Домобудівництва. Це також чотири сторони світу, чотири стихії, чотири апокаліптичні істоти).

Ця книжечка має дуже важливе, у символічному сенсі ключове значення: як за рамковим мотивом «прокажених» (у згаданому четвертому вірші «Ідуть прокажені. Лєправі не можуть не йти»), так і за контурами авторського «серпневого міфу» та метаісторичним образом Поета-Псалмоспівця, котрий стає компонентом «карпатського тексту», його «Давидом» (вірш «1745 – Петрівка»). Мотив Псалмоспівця виникає ще у збірці «Космацький узір» – це вірш «Досвітні душі», яким відкривається перший розділ, що має назву «Старий Завіт». Там він пов'язаний з минулим та майбутнім того, хто «вибрав із усіх мелодій мотив отав у Космачі»: «... ти не співав псалми, не звик. / Для цього

не такі потрібні душа, і шкіра, і словник» [10, 4]. Поет, як вічний «блудний син», запитує самого себе про те, з чим він прийде у вічність: «Якщо й вертатимеш додому, / невже співатимеш псалми?» [10, 5].

Знаменним є те, що збірка «Серпень за старим стилем» з'являється саме на межі тисячоліть, 2000 року, – тож «лімінальний», перехідний часопростір має бути освоєний заново, структурований і перетворений дією ритуалу. Тому земна «горизонталь», означена рухом «прокажених», і «вертикальний» простір Поета утворюють символічний «Хрест» і стають основою для розвитку наскрізного мотиву «Преображення», знакового для Герасим'юка (автобіографічний міф «народженого за день до Спаса» актуалізує низку міфологічних універсалій, зокрема й архетипну функцію Поета-перетворювача світу). Цей мотив об'єднує всі чотири збірки.

Наступні три книжки своїми назвами вказують на метафізичний вимір текстів: «Була така земля», «Папороть», «Смертні в музиці». Це погляд *sub specie aeternitatis*, а разом з тим – ритуальне дійство у позамежному, позачасовому просторі. У онейричному просторі, позаяк «магічна еманация» міфу здійснюється «через такі канали, як ритуали та сни» [27, 176].

У цих збірках набуває багатопланового розвитку мотивний комплекс, пов'язаний з образом «Поета в повітрі»; виявляється його сакральна складова. Відтак опрозорюється ритуальний підтекст «Тонкої свічі» – таку назву має другий розділ збірки «Космацький узір». У першому вірші цього розділу згадується «**повітря страшне**», що «**замкнуло всі брами**». Поет з «найтоншою зі свіч у слові» йде по ключі, та вони «у Дніпрі. / А Дніпро – під валами», де від його ослабленої води розривається рятівна «зв'язка» на русалчиній шії [10, 60]; губляться ключі від усіх брам... Отже доведеться здолати «страшне повітря»? Саме цей мотив і набуває сакрального змісту (який спробуємо виявити у подальшому на матеріалі книги «Кров і легіт»). Ворожість знерухомленого простору («це повітря страшне, що спинилось між нами») свідчить про порушення законів світоустрою, настання «бездуховного та безблагодатного часу» [38, 15]. Це та «критична ситуація», що потребує «тотального космічного оновлення», засобом якого – «основним інструментом» – є ритуал: «... він ніби співприродний акту творення, відтворює його своєю структурою та змістом, заново відроджує те, що виникло в акті творення» [38, 14–15].

Долаючи тяглість безблагодатного часопростору, Поет опиняється сам на сам з первісними стихіями, що їх має розпізнати та назвати – відшукати такі символи, котрі вмістили би значення вселенського й земного масштабів, абстрактні та конкретні; амбівалентні, згідно з природою означуваних світотворчих сил. Адже лише ім'я дає владу над сутністю.

Книга «Поет у повітрі» була задумана автором як «данина названій стихії і трьом неназваним» [14, 2]; «тому, – зазначалося в анотації, – до неї включено і чотири поезії з попередніх збірок» (однак не сказано, які саме та з якими стихіями пов'язуються відповідні вірші-присвяти). Провтаємничений ритуально-міфологічний зміст книги свідчить і вказівка на композиційний зв'язок «Поета в повітрі» з іншими збірками, «одна з яких (“Діти трепети”) починалася і закінчувалася словом **Марія**. “Поет у повітрі” починається і закінчується словом **поет**» [14, 2].

Ритуальне коло втягує у простір перетворень наскрізні образи та лейтмотиви Герасим'юкових книжок, відтак вони стають єдиним текстом, який зростає, мов дерево Брахми, корінням до неба. Окремі книжки – плоди цього дерева – народжуються у ритуалах і снах, причому міфологічний час їхньої появи не збігається з часом написання, тобто не відповідає хронологічному порядку збірок.

Назвав **Була така земля**
ту з книг, що снилась.
Та довелось почать з нуля.
Господню милість
я все ж пізнав у тому сні
до тебе, книго.
Прокинешся у цім лайні?
питаю тихо.
Скажи мені.
А та, з отав,
йде – мов на крилос.
Я Папороттю ту назвав.
Їй – інша милість [14, 113].

Обидві названі тут книги ще не з'явилися: «Була така земля» вийде наступного 2003 року, а «Папороть» – лише у 2006. Ці книжки ще «знять» і сняться, тоді як «Поет у повітрі» (звідки взято

зацитований вірш) – вже не тільки книга. Це той, хто перебуває на межі вічності й часу, захищений окресленим «колом» (символічним обрамленням, що виникає завдяки двом сильним позиціям тексту – першому й останньому його словам: «поет-поет»). Він залучає до цього кола і те, що вже сталося, і щойно відкрите, і ще не проявлене.

Поет шукає та знаходить своїх «магічних помічників», якими стають його власні книжки. Спершу закликається одна з уже виданих збірок (причому наголошується символіка цього «імені»); наприкінці – перша, з якої все починалося; а в центрі – та, котра ще не з'явилася, ще тільки «йде, як на крилос», і стає сакральним об'єктом замовляння. Саме так побудований мікроцикл «Була така земля (Триптих коротких елегій)» з книги «Поет у повітрі». Усі вірші мають однотипну назву у формі ритуального звертання: «**До трепети**» (збірка 1991 року «Діти трепети»); «**До папороті**» («Папороть», 2003); «**До смерек**» («Смереки», 1982).

Магічна функція «трепети», її зв'язок із суб'єктом та об'єктом ритуалу чітко визначені: «Я покликав тебе. / Я назвав / твої символи давні й недавні. <...> / Я тебе ще покличу. / Приходь. / Відірви від землі мою плоть, / бо побачу усе непомітне, / доки півночі папороть квітне» [14, 90]. Сама «папороть», що перебуває на межі світів – видимого й невидимого, поцейбічного та потойбічного, – постає у нескінченних колах марних поетових шукань, опитувань живих та мерців, невдалих ритуальних спроб: «В цю пізню годину, в цей пізній час / Я стрибав крізь вогонь, що давно погас...» [14, 91]. Таким чином загострюється відчуття доконечної потреби пошуку магічної квітки та можливої втрати «останнього шансу»: «я зрозумів: це останній шанс. / Дайте хоч перевести дух. / Я шукав – наче мав життя про запас. / Але забагато слуг». Ідеться про «**диявола слуг**», котрі пантрують квіт папороті, «як око у голові» (тут присутній ще один наскрізний мотив: «челяді», «черні брехливі», що завжди стоїть на заваді людському самоздійсненню, перекриваючи шлях до «переображення»).

Рух суб'єкта ритуалу вглиб, до першопочатків, увиразнюється саме порядком «імен» (= книжок), які стають посередниками у спілкуванні з вічністю; **початок стає кінцем**, і це набуває значення ініціації, нового пробудження: «Падає глиця... <...> / Солодко спиться. / Я їх любив, як умів лиш, як міг. / Я перед ними прийшов. / Я вже ліг. / Падає глиця» [14, 92].

У споконвічному людському «пралісі» поет так само вільно спілкується з мерцями, як і з живими. Та лише «мертві» дають незрозумілу для живих пораду: «Бери від нас / до папороті не зір, а слух», – і тут можна вказати на зв'язок збірки «Папороть» з наступною – «Смертні в музиці».

Справді, для живих (як і для «диявола слуг») папороть – чудесне «око у голові», що дає можливість «бачити все непомітно» та приховане глибоко під землею. Натомість для тих, хто подолав поріг земного буття, магія папороті пов'язана з можливістю почути музику, недоступну для людей (адже втрачаючи зір, мерці отримують той «слух», який дозволить їм почути трубні голоси Страшного Суду). А неземну квітку можна відшукати, якщо маєш особливий «слух», здатний уловити музику небесних сфер, – Музику, з якої колись постало Слово.

Книга «Смертні в музиці» сягає метафізичних глибин Герасим'юкового міфу. Лейтмотив «музики» в різних збірках поета об'єднує космогонічний та есхатологічний сюжети, набуває одночасно рятівного та згубного значень, апелює до історичного та апокаліптичного контекстів.

Продемонструвати щільний взаємозв'язок різних значень і розгалуження лейтмотиву «музики» можемо на прикладі вірша «Хтось грає за лісом на скрипці. Спасіте його», який завдяки контекстному оточенню у збірці «Осінні пси Карпат» справляє сильне враження і спричиняє катарсичний ефект. Епіграфом до цієї збірки є вірш, присвячений «Молодій» («Вінок тобі плетуть. І ти підходиш»). Він вражає контрастом музики, стрімкого ритмічного руху і незворушного спокою; часу й вічності; сміху і плачу та німоти. Це миттєве осягнення несумісних у земному людському досвіді площин буття – «тут» і «там». «Тут», де «небеса горять», – у весільній «ранковій млі століть» біжить і «шепоче на потоці» завітаний весільний кінь; тут грають «барвінкову», співають старі газдині, троїсті музики кличуть Молоду: «мовчать цимбали, плаче срібна креш». А «там, на тому боці» вже немає цього барвистого, гучного й багатолитого життя – там лише стоять стіною смереки. Цей вічний ліс віє спокоєм могили, він безгучний і німий; тож коли з-за лісу раптом доносяться звуки тихої музики, час життя безлічі поколінь миттєво згортається, готуючись до зустрічі з вічністю; історія возз'єднується з міфом, ірреальне стає новою реальністю:

Хтось грає за лісом на скрипці. Спасіте його.

Чи скрипку з-за ліса не чути?

Та швидше з могили.

То вічний був ліс.

В тому лісі потоки шуміли.

Вони відійшли в свою землю до роду свого.

Ми всі з того лісу. Нас тяжко шукав сатана.

Ми вийшли з потоків і впали з потоками в праліс.

Вони не дали нам піднятись,

там риба кусалась,

А в плесах, у курбалах Бог визирав – як з вікна.

Ви чуєте скрипку? Уперше з-за пралісу чуť.

Лякає та музика тиха при лісі німому.

Він вибавив нас.

В наших жилах шумить його лють.

Та скрипку вже чути. Заграла. Бере по одному [12, 94].

Ближчий контекст (згаданий вірш-епіграф до збірки) актуалізує есхатологічний мотив; опозиція «потоків» та «смерек», знайома з попередніх книжок Гермасим'юка, також певною мірою прояснює цей текст. Та все це лише ущільнює таємничий зміст вірша, поетика якого нагадує тропологію середньовічної загадки, з її складним інакомовленням та постійною мінливістю значень. Ким є той загадковий «Хтось»? Чому його треба саме «спасати» («спасіте його» – це зовсім не те що «врятуйте»)? Чим можуть злякати звуки скрипки – «та музика тиха», що наче оживляє «німий ліс»? Нарешті, хто той «Він», який «вибавив нас» і залишив «люť» у нашій крові? (У Словнику Грінченка вказані протилежні значення слова «вибавити»: «врятувати, спасти» – і «позбутися, знищити»). Можливо, голос магічної скрипки, котра вже «бере по одному» нас усіх, підказує, що «Хтось» – це і є «Він»? Але ж загадка все одно не розгадується!

Звичне для нас «горизонтальне» прочитання тексту не дозволяє зрозуміти зміст міфологічної оповіді; за Леві-Стросом, лише шляхом «вертикального» прочитання – з виділенням елементів подібного значення в усіх інваріантах міфу – можна оволодіти його «метамовою». Про слухність такої настанови ми неодноразово згадуватимемо,

аналізуючи твори Герасим'юка, – тож і зацитований текст помалу опрозорюватиметься, не втрачаючи своєї смислової багатомірності та загадкової притягальної сили. Але повернімося до лейтмотиву «музики» (і «музиканта»).

У Герасим'юка є сонет з двома біблійними епіграфами, присвячений пам'яті реального карпатського музики, скрипаля. Тут виділено саме ту антиномію, що є смисловою віссю вірша «Хтось грає на скрипці...»:

Кров і тьма
тому, що скрипка Могура німа.
Ні! – лиш тому, що Могурова скрипка
Німа, цей світ стоїть [7, 172].

Земляк Герасим'юка, поет Мирослав Лаюк згадує карпатські перекази про «арідника» (себто чорта), який «купував душу взамін на музичну геніальність» [23, 307]; розказує і про самого Могура – «легендарного карпатського віртуоза Василя Грималюка (1920–1997) на прізвисько Могур...». Він «грав на гуцульських весіллях, озвучував “Тіні забутих предків”, а тепер на його честь навіть існує фестиваль троїстих музик» [23, 305]. Коментуючи сонет «Могур», М. Лаюк слушно зазначає, що «двоїстість» – міфологічна амбівалентність значень – «є визначальною ознакою ключових образів вірша. З одного боку, світ переповнюється “кров'ю і тьмою” через те, що скрипка майстра “німа”, з іншого – світ живе лише через те, що скрипка не грає. Тобто, зважаючи на апокаліптичний епіграф сонету, вона колись ще заграє – у Судний День. Могур ще повернеться. Він постає й “поетом” (“взяв з собою мій словник”), і розбійником (євангельським). Могур, судячи з Герасим'юкової поезії, ще з'явиться» [23, 305–306].

У подальшому ми переконуємось у винятковій значущості теми «музики» для Герасим'юка і зрозуміємо, чому поет просить, аби Бог

* Подібні перекази існують у різних традиціях; на їх основі постав європейський легендарій про «скрипку Паганіні». В літературних обробках цього сюжету чорт часто постає опуканим, або ж обидва програють: геніальність скрипаля і безмежна жага досконалості приносять йому самі лише страждання; водночас музикантові вдається досягти таких висот, що чорту наказують розірвати угоду (оповідання О. Купріна «Скрипка Паганіні»).

«захистив розлуку» з нею; також побачимо, наскільки складним і розгалуженим є цей мотивно-тематичний комплекс (власне, «музичний міф»). Відлунює в ньому і Антоничева «Велика гармонія» [2] – «музики білий мур», що є надійним незримим охоронцем небесного міста («Чаргород, або як народжуються міти»).

«Смертні в музиці» стали десятою книгою Герасим'юка, і цими десятима сходинками, як драбиною Якова, що сягнула неба, можна спускатися донизу та знову здійматись угору, відкриваючи щоразу нові риси поетового міфосвіту. Однак хотілося б, аби цей дивний світ, такий живий і ростучий, був досягнутий та представлений самим його творцем як єдине ціле. Це сталося, бо міф Герасим'юка отримав ім'я: колишня назва першого розділу «Поета в повітрі» стала символом-інтегратором усього Тексту. Отже – «Кров і легіт» [11]*.

І сама назва, і композиція цієї книжки (десять розділів якої співвідносні з числом усіх попередніх збірок) увиразнюють міфологічні константи художнього мислення автора. «Кров і легіт» – це «першомодуси» буття, що складають основу космогонічного міфу Герасим'юка: «кров/вода» як плоть світотвору; «легіт» як животворче начало Всесвіту – Дух, що носився над первісним хаосом; **Музика, котра «передусе Логосу»** [25, 91]. Варто також зазначити міфологічну семантику Декалогу: число «10» символізує «любов до Бога та ближніх, єдність усесвіту; підсумок божественного творіння, маніфестованого двома початками (чоловіче й жіноче, світло й п'тьма, небо та земля)» [26, 392]. Початковий і прикінцевий рядки кожного з розділів демонструють лексичну чи змістову симетрію, вказують на певну мотивно-тематичну цілісність; у такий спосіб і виявляються окремі ланки «метасюжету». Наведемо тут лише один приклад – перший і завершальний рядки VIII розділу: «за мертвими виють пси» (с. 209); «вірні пси Георгія» (с. 244).

Усе це певною мірою опрозорює ритуальні інтенції тексту, його телеологію. Адже «міфопоетичне являє себе як творче начало екстропічної спрямованості, як противага загрозі ентропічного занурення у безсловесність, німоту, хаос» [37, 5]. Саме тому, наголошує В. Топоров, це начало оприявнюється у двох одночасних процесах: **міфологізації** («створення найбільш семантично

* У подальшому, цитуючи тексти з цієї збірки, вказуватимемо сторінки в дужках після цитати.

багатих, енергетичних і таких, що мають силу прикладу, образів дійсності») та **деміфологізації** («руйнування стереотипів міфопоетичного мислення, котрі втратили свою “підйомну” силу»). Обидва процеси мають спільне призначення – «максимально уможливити зв'язки людини зі сферою буттєвісного, яку відкриває живе слово» [37, 5]; відтак настає час активної міфотворчості.

Коли Герасим'юк пише про «відступ» міфу з початком ХХ століття «у позачася – до коми й титла» (с. 27), – йдеться про руйнацію стереотипів, які порозсипалися «у смертельних кільцях» Історії (с. 28). Залишився лише «каркас» – простір утаємничених знаків («титла») і ритму («коми»), який треба знову заповнювати.

Вимушена розлука з міфом обезсмилює речі та знецінює людське буття, тож Герасим'юк ці речі сакралізує, перетворюючи побутування «гуцульської кахлі», верети чи хустки на магичні історії. Найяскравіше така тенденція виявляється в етіологічному міфі про бринзу, яка «починається з крові місячного теляти», – і «без цього не буде бринзи» (с. 140). Прозорі євангельські алюзії актуалізують мотив євхаристійної жертви Спасителя, витіснений з людської свідомості споживацькими зацікавленнями та меркантильним підходом: «Не продається кров Агнця, / якою ми викуплені, / зате продається бринза, / яка щоразу дорожчає».

І Священну історію, і новітню соціально-політичну, і давні бувальщини свого краю Василь Герасим'юк оприроднює, «натуралізує» (перетворює «історію» на «природу»). Ідеологія стає, таким чином, своєрідною проміжною ланкою, виявляється здебільшого імпліцитно. Водночас розмикаються «смертельні кільця Історії», речі та події набувають позаісторичного значення: «...усі більш-менш істотні природні та соціальні реалії мають бути закорінені в міфі, знайти в ньому свої витoki, пояснення та санкції; у певному сенсі вони всі мусять мати свій міф» [27, 170].

У такий спосіб долається «загроза ентропічного занурення у хаос», і тому Василя Герасим'юка варто пов'язувати не з «кінцем» міфу, а з його **оновленням** – деміфологізацією та реміфологізацією дійсності. При цьому, звісно, глибинні архетипні значення, забута символіка зринають у підсвідомості, закорінюються в поетичному тексті, взаємодіють з власними авторськими міфологемами (це стосується, зокрема, представлення «чотирьох стихій», про що докладно говоритимемо далі).

Проте не окремі елементи, а спосіб їх комбінації визначають, за К. Леві-Стросом, зміст міфу «як сукупності всіх варіантів» [24, 187]. Імагінативна логіка та породжуюча семантика міфу розкриваються лише у процесі його «вертикального» прочитання, шляхом виявлення повторюваних образних систем, їх трансформації та взаємної узгодженості. Поетичний міф «Крові й леготу» можна представити як «сукупність варіантів», умовно визначаючи його «системи й підсистеми» як окремі «міфи»: **«міф покоління»**, **«міф народу»**, **«міф України»** та **«міф Поета»**.





«МІФ ПОКОЛІННЯ»



Саме він визначає загальну тональність книжки «Кров і легіт», її драматичну напругу: міф покоління, котре опинилося поза часом і простором, бо «почався новий світ. Який заповіт?» (с. 71). Характеристикою цього покоління є **«позажанровість» нас, «яких позбулися наші міти»** (с. 69)... Мотив «позажанровості» своєрідно віддзеркалюється у розмаїтті визначень, які стають назвами текстів або їх підзаголовками: «фрагмент», «увертюра», «сюїта», «містерія», «лубок», «фреска», «пейзаж», «дидактичний етюд», «заклинання». Суто літературні жанри набувають позалітературних функцій: «сонет натхнення», «сонет смирення», «сонет прощення», «елегія до папороті». Зрештою, сакральності й достовірності міфу протиставлено несакральність і недостовірність казки [27, 262]: «Якщо довго шукати жанр, / неодмінно дійдеш до казки» (с. 298).

За Аристотелем, міф є душею трагедії, тому для «викинутого» з міфів покоління «навіть не фарсом трагедія стала – жартом / Над нами...» (с. 69). Але імпліцитне посилання на Данте (парафраз початку «Божественної комедії») увиразнює саме трагізм ситуації – вже не похмурий ліс, а стрімкі та страшні «високі води» стають місцем випробувань і вибору: «Нам було по 30–35, / коли розвалилась імперія. Від чиєї руки? / Ми тоді половину шляху земного пройшли. / Опинилися в лісі. / Точніше, серед ріки, / що була, як гірська, / або як в Батурині Сейм – / бистра – трупамі дев'яностих збивала з ніг» (с. 26).

«Трупи дев'яностих» можна тлумачити не лише у прямому сенсі (згадуючи, зокрема, численні жертви тодішніх кримінальних

розборок і політичної боротьби) – контекст дозволяє вбачати тут символічний образ усвідомлених утрат: трагічних наслідків геноциду нації, знищення її потенційних провідників, розвіяних ілюзій... Щодо самої «ріки» і згадки про Батурин, варто зауважити не випадковість зіставлення гірського потоку з Сеймом. Прикметною рисою книжки «Кров і легіт» є те, що від самого початку в тексті зближуються, стають взаємопроникними різні часопросторові виміри України: «гірський» і «лісостеповий», «західний» і «східний», сучасний і давній, профанний і сакральний.

Стійку «персонажність» демонструє простір «цілодобової, як сільпо», епохи безіменних пристосуванців, котрі завжди тримаються «берега» («а на березі – менеджер, екстрасенс, діджей...»). Функція замість імені, відсутність дії (яка в міфі завжди напряму пов'язана з іменем) вказують на примарність, неонтологічність цього профанного простору.

Сакральний простір означено Вічною Матір'ю і Немовлям, «що губами припухлими ссе Маріїну грудь / і тримає Вселенну». А поряд з цим іконічним образом – кінокадр: жінка, що «знов зі скали зірвалась... як завше...» (с. 26). Обидва образи поєднуються, ніби парна ікона (одне з метонімічних «імен» Богородиці – «Гора Нерукосічна», тому «скала» не лише утворює вертикальну проєкцію, а й апелює до цієї сакральної символіки). У подальшому образи жінки і скелі, мотиви піднесення й падіння повторюватимуться, а вертикаль сакрального простору ставатиме знаком роз'єднаності «крові» й «леготу» – розлуки, без якої не було би поривання ввись...

Інваріантний мотив Вічної Жіночності, який пронизує всю книжку, зазнає в ній численних трансформацій: **Душа Світу**, «вільна і досконала тільки в падінні» (що є відлунням гностичного міфу і збігається з образом Зірки-Марії в ліричній драмі Блока «Незнайомка»), – **Княгиня – Діва потоків – Кохана – Єзавель – Безумна дівчинка – Україна – Молода...** Близька й недосяжна, видима й незрима, вона завжди «на інший мотив» (не «крові», а «леготу»!) і часто постає як юна втікачка, що переховується на розквітлій черешні. Біла на білому тлі **черешні, якою святять паску** (с. 203, 235, 251): «Я зрозумів за тридцять літ / не те, чому, а тих, кому / ти **непомітна!**» (с. 188). Це ті, хто не потребує освячення, не чує «іншого мотиву» у повсякденні, перебуває на горизонтальній площині буття.

Ключовими визначеннями сакрального простору є «світло» й «музика», що часто постають як синоніми. Хтось «сфальшував музику сфер» (с. 42); «плоті стало багато, музики мало...» (с. 25), – відтак усі запрагли «високої води» (яка може піднести до простору вічності, до вершини «скали») ніби об'єднані спільним покликанням – наближати «музику» й долати какофонію «тьми». Найбільш виразно про це сказано у віршах-присвятах «Пам'яті Тараса Мельничука» і «Пам'яті Юрія Приходька»: «ти, Тарасе, стоїш найближче <...> до всієї тієї неймовірної музики» (с. 114); «багато моєї тьми / забрав ти з собою» (с. 130).

Здавалося б, кожний, хто в бурхливому потоці не прагне «берега», а просить «високої води», долучається до сакрального простору: «...плив, як міг, / і звертався до Того, Хто скрізь, а значить і тут...» (с. 26). Проте пафос узятого за епіграф рядка Ігоря Римарука «Дай, доле, нам високої води» врівноважується завершальним мотивом «броду» (як у народній пісні: «...не знаю, що діяти маю, – чи плисти, чи брести...»). Це сприймається як своєрідна ритуально-міфологічна інверсія сакрального й профанного, або ж засвідчує «спіральный» розвиток міфу, з неунікним чергуванням утрат і здобутків. І, знов-таки, тут у непрямий спосіб наголошується «позажанровість» покоління, чия «трагедія» опинилася між «фарсом» і «жартом».

Опозиція «тупого напливу» кадрів і того, що «за кадром» (с. 98), уможливило метафоричне визначення цієї ситуації: «Кіно під назвою “Доля”» (с. 52). Кіно стає субститутом життя і маркером реального духовного досвіду народжених «в середині двадцятого віку» (про що свідчать часті у книжці конкретні назви, герої чи епізоди кінострічок); але це також нагадує про звичну оцінювальну формулу «як у кіно», чи навіть іронічне, з відтінком зневаги: «кіно!» Разом з тим «паралельний монтаж», поєднання «тези» й «антитези» визначають амбівалентну семантику образу покоління, розширюють асоціативне поле.

У вірші «Нам було по 30–35»... натяк на криваву трагедію Батурина та на кохання Івана Мазепи і Мотрі Кочубеївни супроводжується і думкою про неунікність повторень, і вірою в незбагненну силу благодаті, і мотивом «обміління» світу, і дворазовим дзеркальним поєднанням «західного» та «східного» векторів українського простору: «Буде інше кіно, / але про любов і смерть – /

Про Космач і Батурин. / Може, про Київ–Львів. / Доки сходить, / зійде благодать на воду і твердь. / Можна вбрід до Івана і Мотрі – Сейм обмілів» (с. 26).

Суперечливість, неузгодженість намірів, дій і наслідків у власній самореалізації властива навіть такому представнику «позажанрового» покоління, який бере за основу євангельські максими, визначаючи ними власний вибір: «Був вибір між Христом і всім. Я вибрав, / але все інше вибрало мене» (с. 95). Хоча для поета «епоха», її «час і звіт і суд» не мають вирішального значення, проте він змушений дихати цим повітрям, у якому задихається від «омерзіння», бо смердить дедалі гірше. (За Діонісієм Ареопагітом, найперше, чим Бог наділив ангелів, – це **нюх**, аби вони відрізняли добро від зла за запахом*. І в людському світовідчутті та світорозумінні для Герасим'юка безсумнівною є «первинність» запаху: «Здається, що без запаху проживеш, а без зору ні. Але запах все ж таки дістає людину найдужче. Таке якесь подібне і в поезії» [22, 45–46]. Ця семантика визначає розвиток мотиву запаху у вірші «Сигла»: «принюхування»; «запах, у якому ти затримався»; «щось відбувається... у запаху»; і остаточно – «Стискаєш зброю. / Не принюхуєшся»).

Сморід заповнює простір, у якому живе покоління, «народжене в середині двадцятого віку»: замість солодкого диму вітчизни – «сморід з-під рідної стріхи»; дух «содому», який «зі смердами правлять» чужинці в стольнім граді (с. 65), тобто в самому центрі цього простору. Світ знеособлюється, знецінюється, втрачає свої питомі прикмети: «вже однак смердить у Карпатах і на Подніпров'ю» (с. 74). Тхне «падлом», у найширшому значенні цього слова, а про незліченні жертви нагадує розлитий в повітрі «трупний сприт» (с. 291); та ще, можливо, мучить «запах» невиліковної хвороби, від якої людина розкладається заживо, – **прокази, або ж лепри**.

Струпи прокази і саме дихання леправих поширюють цю страшну заразу, тож прокажених мають утримувати лише в лепрозоріях, ізолюючи їх від здорових людей. У Книзі Йова, для

* Антитеза пахощів і смердіння, осмислена як опозиція «добро//зло», створює аксіологію запаху, що знайшло відображення в мові («це погано пахне», – кажемо ми про якусь сумнівну пропозицію, чийсь аморальні дії чи недобрі новини).

якого проказа стала останнім випробуванням його праведності, описано цю хворобу, що завжди сприймалася як прокляття, найтяжча Божа кара за гріхи. У переносному ж сенсі – це розтління й «омерзіння» світу (у XIV главі Книги Левіт згадується проказа «на будівлях, стінах і одязі»).

У давнину ці нещасні мали сповіщати про своє пересування дзвониками, аби можна було уникнути зустрічі з ними. Позаяк наслідком прокази часто ставала сліпота, вони й ходили, як сліпі, за поводитирем, який ще не втратив зір, і «колокільця» цієї сумної ходи було чутно здалеку.

Такі «колокільця» досить часто звучать у книжці «Кров і легіт», а «прокажені» стають узагальненим образом покоління, якому «нині ніхто не каже / будь ти прокляте» (с. 40), – бо хто ж проклинатиме вже проклятих?! «Хвора кров» (с. 250); терпіння, котре стає єдино можливим «вибором» (с. 162); неспроможність «піднятися» у своїй «хворій ході», зигзагоподібному рухові «хворою» землею (с. 162, 99) – подібні деталі складаються у своєрідний діагноз хворої доби. Ідеться про духовну проказу, про спотворення людського світу, спричинене втратою зв'язку з Абсолютом. Також імовірною причиною такого прокляття є те, що «всі ми і всі / забрюхані – до одного! – в кривавій росі» (с. 293), «зчеплені намертво іклами й пазурами» (с. 284). Тому кожен «проситиме в Господа смерти / доки не збагне / **божественність лагідного леготу, / а не караючих блискавок...**» (с. 299).

Мотив спільного прокляття пронизує книжку: започаткований у I розділі («Фрагмент»), він утворює складний сюжет, цілісність якого увиразнюється анафорою першого й четвертого віршів рецептивного циклу, присвяченого «прокаженим». Ці вірші вміщено у **третьому** («Ідуть прокажені. Інакша в них нинішня путь...»), **п'ятому** («Старовинний пейзаж»), **восьмому** («Балада») й **дев'ятому** розділах («Ідуть прокажені. Леправі не можуть не йти») – таким чином «колокільця» чи «дзвіночки» озвучують увесь текст, стають наскрізним образом.

При цьому виникає виразна опозиція «дзвону» (традиційного символу спілкування землі з небесами) та «дзвіночків», один з яких звучить уже на дні пекельної «прірви» (с. 228). «Міф покоління», як і «міф Поета», напряду пов'язується зі зникненням дзвону: «у другій половині двадцятого століття» в повітрі «зник

дзвін» (с. 283). Спорожнілий простір заповнили «спресована тиша» й «потемки» – та саме тоді «у неживому повітрі» постав поет, аби відновити втрачений «ритм» світотвору, пробитися крізь глуху мертвотну темряву «зі свічкою в руці», залишаючи за собою «зоряні протяги» (с. 283–285). Але між небом і землею залишається густий туман, і десь «поблизу в тумані повільно бредуть прокажені. / Дзвіночки про них сповіщають, сповільнюють вірш» (с. 162)...

Вірш сповільнюється, бо виникає почуття провини? чи співпричетності? Адже коли «колокільця знов озвались», мова йде вже не від третьої, а від першої особи: «ми прийшли» (с. 228). Принаймні, «стежі» перетнулися – довелося зустрітися поглядами: побачити, що «найменший в юдолі» має «зіниці золоті», і відчути, що «в нього є ангел – ти думав, також прокажений?» (с. 250). Тоді страхітливі «колокільця» раптом здаються «дзвінками Благодаті», а «хвора хода» – покутою і рухом до такого простору, в якому спотворене, «прокажене» людство зможе очиститися. Бо після Царства Сина, Який викупив світ власною кров'ю, має настати Царство Духу, «Благодаті» («божественного леготу»?), а люди все ще дотримуються старого закону «око за око, зуб за зуб», тому й «забрюхані – до одного! – в кривавій росі» (с. 293). У євангеліях часто зустрічаємо мотив «леправих»: Спаситель зціляє тих, хто прагне очищення і вірує в силу Господню; символічне значення має також перебування Христа в домі Симона Прокаженого – тож надія є?

Безпорадний рух леправих «в тумані на рідному полі», «де гуляє братва», асоціюється з блуканням юдеїв пустелею в пошуках «землі обітвання»; а їхні «дзвіночки» нагадують про зниклий дзвін Благодаті. Саме такого звучання набуває мотив «прокажених» у завершальному вірші рецептивного циклу: «Ви ще на землі, де іще не пройшла Благодать / Господня... І доки несете дзвінки Благодаті, / вам треба іти. Бо леправі не можуть не йти. / Й не можуть вертатись» (с. 250).

Важливо зазначити, що хода «прокажених» починається саме в сучасному українському просторі, а подальші міфологічні трансформації цього мотиву лише засвідчують його значущість як структуротвірного у «міфі покоління», тому варто зосередити увагу на першому вірші циклу:

Ідуть прокажені. Інакша в них нинішня путь,
та знову дзвіночки позначать, куди вони йдуть.
Але колокільця не скажуть, куди їм іти,
і той, хто відлунює звук, їх не буде вести.
Замінюють вкотре того, хто їх вів – себто взув –
і прірву вони оминуть, і провалля, і зсув,
і врешті повірять, що цей уже знає куди –
не може не знати, вивчаючи древні сліди.

.....
.....
Вони не питають: навіщо? Не знають: коли
прийдуть чи збагнуть, що, між іншим,
давно вже прийшли.

Не сядуть лєправі до столу, бо столу нема.
Вони до землі припадають, що хвора й німа.
І навіть жебрак чи поет України-Руси
підняти їх можуть лиш голосом. Поголоси.

(с. 99)

Жебрак чи поет (певною мірою споріднені постаті) виявляють-ся однаково причетними до **ГОЛОСІННЯ** (йойкання, побивання, причитування), яке віддавна було не лише «ритуальним дійством над покійником»: «Так само голосили жінки, які прагнули дитини і любові, в день весняного Нового року, коли закликали весну. Вони виходили на пагорб, падали на засніжену землю і голосили, нарікаючи на свої біди, а потім на вершечок пагорба клали віночок із квітів і трав, щоб земля ошедрилася» [5, 109]. Чи не тому «голосіння» Поета в повітрі, у якому зник дзвін, пов'язується з трьома різними образами: «плакальниці», «старої гуцулки» і «гонорової темноволосої жінки», котра серед зими «переливається сміхом, як **весняна вода**» (с. 284–285)? Традиційне у християнській традиції протиставлення «зими гріховної» та весняної «благодаті», як і перша заповідь блаженства, також пояснюють спільну роль «жебрака» і «поета»: обидва тривожать людську совість, самим своїм існуванням нагадують про інші цінності – тому «не руш блаженних в цій юдолі!» (с. 30).

Та чи можна «підняти» тих, хто не здатний «ошедритися» і не усвідомлює свого звиродніння, не прагне «очищення», не вірить

у «преображення»? «Як хлине світло / Із пре-ображеного серця, / Чи вибіжить на пашу бидло? / І чи спасеться, де пасеться?» (с. 30). Адже «бидло» має своїх господарів і доглядачів...

Пастухів «бидла» і поводитирів «прокажених» набирають з різних верств «черні брехливої». Слово «чернь» у Герасим'юка актуалізує міфологічну семантику первісного значення кольору, що додає цьому поняттю позаісторичних конотацій. «Чернь» – це втілення всюдисущого зла; вона є знаряддям «батька брехні», як називають диявола, і саме тому вічно брехлива. Здрібнілі біси, одвічна челядь сатани, – це «шпана нинішня і вчорашня» (с. 131), «братва» (с. 250); саме вони розносять «проказу» й поширюють «сморід»: «Бо є вічний князь – на те й сатана, / бо є вічні смерди – на те і смерди» (с. 67).

Володарю тьми та його прислужникам у «міфі покоління» протистоїть звитяжний очільник народу, «князь-воїн»; позачасовий погляд автора зумовлює «історичну риму» десятого і двадцятого століть: Святослав Хоробрий і «сотенний Святослав» (с. 67). Проте на вищому рівні перебувають духовні провідники – Шевченко і ті поети, яких він збирає за своїм «золотим столом» (один із символів князівської влади!). Оживає давньоруський мотив «князя-нареченого», чий «жереб» (князівський уділ) персоніфікується в образі «дівичі любої», – цей мотив присутній у «Слові про Ігорів похід». (Символіка ритуального поєднання князя зі своєю землею збереглася у виразі «вінчати на царство»). Доки є такий «князь», хай в уяві, уві сні, – його земля завжди «в зеніті», завжди «наречена»: «Доки ти князь уві сні – у зеніті Руси – <...> / Княжиш бо – мов лежиш у траві і не бачиш трави» (с. 73). І хоча завжди «в узголов'ї» стоять чи «хозар», чи «комісар з гепеви», та віками «поодаль – вона...».

За Гераклітом, лише уві сні смертні співпрацюють з богами, тож ідеться про «творчий сон», стан поетичного ясновидіння, у якому реальні князі та їх піддані стають персонажами історичного міфу: «Бідний Рюрик з твоєю проблемою стяга й герба! / Бідне бидло з твоїм обертасом між князем й Тарасом!» (с. 74). І, як завжди, між будь-яким «Рюриком» і будь-яким «бидлом» стоїть «челядь», яка зрештою стає безликою владою, здатною постійно вдосконалюватися у брехні: «На Дніпрі і Дністрі знову чути художній свист. / Береги наші княжі / вкрила челядь – сита й неси́та» (с. 55).

Таким чином, злам епохи переживається і як «повторення», і як новий «лімінальний стан», ініціація «повітрям свободи». «Міф покоління» переростає у «міф народу», кореспондує з «міфом України» та «міфом Поета», у якому об'єднуються та набувають нового сенсу всі наскрізні мотиви «Крові й леготу».





«МІФ НАРОДУ»



У цьому міфі відлунує одне з найкоротших визначень національної ідентичності: «**наша земля та її мерці**». І хоча «земля» для Герасим'юка – це насамперед гуцульський край, та елементи карпатського ландшафту набувають у його тексті метафізичного значення: гори і провалля, захмарні «скелі» та глибокі «ями» символізують шлях народу, його піднесення й падіння. На цій «вертикалі» усі покоління об'єднуються у єдиному часопросторі **Пам'яті**. Тому на «горизонтальній площині» сучасності, в різних її точках, постійно виникають вертикальні зрізи; причому минуле досягається й переживається як частина сучасного та передумова прийдешнього.

Рухаючись **під землею** (цілком реально, як у поемі «Сон у метро») можна відчутти плин невидимої «ріки», якою «приходить рід і відходить рід» (с. 65), – а з неї ніби вириваються і прадавні, і близькі предки... Зв'язок між мертвими й живими набуває вирішального онтологічного значення: нас «забувають мертві», коли ми забуваємо їх, – і тоді настає «суцільний змрок» (с. 131), бо лише «мертві **все пам'ятають**» (с. 125).

Та земля – то не тільки комора Пам'яті і спільна домовина, завершення людської «дороги в глину»; вона також є **«крийвоюю»** для живих, які лише в такий спосіб можуть уникнути смерті... Домінуючу роль у творенні «міфу народу» відіграє **мотив повстанців і облявників**; у своєму розвитку він виходить далеко за межі теми УПА, бо осмислюється Герасим'юком у контексті української метаісторії.

«Ми закопувалися доти, / доки нас не зупинили джерела. / А потім прийшли дерева / і стали над нами. / А потім прийшли пси / і вили над

нами...» (с. 242). В Україні існували вірування про перевтілення мерців у собак, чие виття віщує смерть [5, 532], – тому можна тлумачити виття псів у наведеному фрагменті як оплакування мерцями мерців. Однак це є подвійною прикметою: «Якщо собака вие, задерши голову, то десь неподалік чує вовка, а коли головою донизу, то віщує смерть людини» [5, 532]. Обидва значення реалізуються у тексті, бо з'являються над землею саме **вовки** – «пси святого Георгія», котрі символічно поєднують мертвих і живих. Початкові рядки вірша, що є епіграфом до «Псів Юрія Змієборця», сприймаються як потойбічна звістка; але далі підземний простір між корінням вирослих (!) дерев і глибокими джерелами перетворюється на звичайну криївку, де зимують вояки і куди приносять поранених: «А потім принесли дівчину, / і в неї була одна рука, / і ми зимували...» Завершується епіграф словами, які промовляє скалічена ворогом дівчина, «**наша однурука весна**»: «**Христос воскрес!**»

Перші слова основного тексту: «Нарешті ми втекли, / але не могли зупинитися і жити далі», – це ніби продовження символічного сюжету «криївки»; однак він розгортається у метаісторію народу, якому довелося нескінченно довго «зимувати» в рідній землі, перетвореній на «кривавий погріб» (с. 243), і носити «одежу страху» (с. 238). Останню цитату взято з іншого вірша – «Восени, наприкінці 40-х». Цей вірш, разом з двома наступними – «Я не знаю того, хто привів» і «пси Юрія Змієборця» – утворюють своєрідний триптих (яким закінчується VIII розділ книжки): про жорстокість і любов, безжальність і ніжність, «кров» і «легіт». «**Одежа страху**» – це те, що суперечить вірі, вбиває надію, не дає здійснитися любові. У «Псах Юрія Змієборця» втікачі, видершися на вершину, перш за все скидають «скривавлену одіж» і закопують її у тих самих «хмарах», які гальмували їхній рух угору.

Утікачі долають підйом «крутою горою» та опиняються у непрогляднім тумані «хмар важких і темних», які «може, і врятували нас, та вкоротили нам Великдень» (бо затулили «весну», символічне Сонце Великодня, що провіщає кінець «зими»?); Ці «хмари» не лише «дають», а й намагаються роз'єднати людей, зтягнувши їх у «круті вири темних вихорів». Вони уподібнюються до «**храмових плит**» (під такими плитами зазвичай перебували поховання почесних членів громади чи фундаторів церков). Анаграма «хмари-храми» додає нових значень символічному шляху втікачів; можливо, це означає

звільнення від тих «кумирів» та «культів», що розхитують єдність віри й надію на порятунок...

Скинувши з плечей «храмові плити», втікачі легко досягли самого верху гори, проте Великоднього Сонця не зустріли: «на землі була ніч», і з непривітної темної вершини, «мертвої після зими», можна було бачити лише «чорну ляду хмар / що наглухо закрила той кривавий погріб, / звідки ми ледве втекли». (Ця «чорна ляда» нагадує про пекельні ворота – «верей», що їх зламав Христос, виводячи з пекла «праотців» напередодні Свого земного Воскресіння).

Отже, те, що мало стати відповіддю на слова «однорукої весни» («Христос воскрес!» – «Воскресне Україна!»), ще не відбулося, замість радості настало тривожне очікування... І раптом увесь темний простір заповнюється світлом, але не сонячним – місячним.

Місяць (одне з міфологічних значень якого – «сонце мертвих») стає дедалі яскравішим; він огортає своєю магією понівечені голі тіла людей, які шойно звільнилися від «одежі страху»: «Ми поскидали скривавлену одіж / і закопали її під ногами у хмарах. / Ми сиділи в такому світлі, / що не відчували холоду і болю, / навіть нагоди своєї не помічали». Зате ставали помітнішими **інші** вершини, облиті «щоразу різкішим сяйвом», а на них – **інші** люди, що так само вирвалися колись «із безмежного клубочища хмар», з-під пекельної «чорної ляди»: «Ми не знали, / хто вони і звідки, / ми не знали, коли вони... / Ми не знали, живі вони чи мертві, / але яке це має значення, / адже і їм довелось / проломити своїми головами ці хмари!» (с. 243).

Те, що «ватаги втікачів» **уперше зібралися докупі**, віщує початок нового, незнаного досі буття. Але як їм спілкуватися між собою, коли вмиє «забулися всі слова»?

На допомогу приходять «вовки – вірні пси Георгія» (с. 244): вони перетворюють «місячне мовчання» людей на «сліпучий клубок» і обмотують цим сяйвом усіх, тим самим формуючи з розрізнених ватаг єдине ціле. Виникають спільні переживання і спільний «погляд»: «Ми проводжали їх / одним хижим поглядом / на кожну вершину, / уперше уздрівши, які ми голі / і які ми нерухомі / без очих вовків, / **крім яких нам нічого вже в світі не треба**, / бо вони прив'язали нас одне до одного, / обмотали всі ватаги, / переснували нас під своїм місяцем, / пірнаючи і виринаючи / у хмаровищі юдолі земної». І коли нарешті всі «вершини» з'єдналися, людям відкрилося майбутнє; різні покоління відчували єдність, силу та певність, що **«буде весна і буде**

трава, / і потому за це знов доведеться зимувати в землі, / і за це тепер / назавше тулимось один до одного»...

Символічний «вовчий мотив» глибоко закорінений в українську міфологію: «Хтонічна природа вовка визначає його зв'язок з померлими [19, 124]; можливо, саме тому вовк, який перебігає шлях подорожньому, «віщує удачу, щастя і благополуччя» [19, 155]. Святим покровителем вовків – і водночас охоронцем стад! – є Юрій (Георгій), званий «Переможцем» і «Змієборцем» [19, 131], – тож його «вовкопси» уособлюють собачу «вірність, непідкупність, мудрість» [5, 532] і хижу відвагу, яку вони передають «утікачам». Мотив «обмотування», «переснування» усіх сліпучим «місячним мовчанням» символізує відроджену пам'ять і також пов'язаний зі святим Юрієм: вважалося, що саме він опікується Місяцем, бо «має завісу, котру то опускає, то піднімає, збільшуючи чи зменшуючи місячне сяйво; а в день пам'яті цього святого «поминали померлих родичів і особливо вояків» [5, 610]. Присутній тут і мотив очікуваного Слова, що має здолати «мовчання», – адже святого Юрія (якого Ф. Буслаєв назвав «руським Вейнемейненом») віддавна пов'язували з Велесом, опікуном тварин і покровителем віщунів, співців, поетів («онуків Велесових») [5, 50; 39, 32].

Вірш «пси Юрія Змієборця» був написаний 1991 року, чим пояснюються його метаісторичний сюжет і те заклинання (чи віщування), яким завершується текст:

і це буде,
і цього не може не бути,
бо в ногах
знов прошмигнули вовки –
вірні пси Георгія.

Поетика Герасим'юка невідривна від ритуальних структур, просякнута словесною «магією». Його «ліричні полотна», за влучним спостереженням В. Моренця, відзначаються «особливою композиційно-сміисловою функцією ритуального дійства»; а «роль обрядового жесту» полягає в тому, що ним поет «ніби відгортає моральний намул сучасності, розкриваючи вічні витoki духовності» [28, 431–432]. Можна лише додати, що ритуал активно втручається у реальність, «проекує» майбутнє, наново визначаючи «центр» і «периферію» та «магічне

коло» бажаних перетворень. Словесна «магія» легко пов'язується з образом Юрія Змієборця (спис, яким святий пронизує Змія на іконах, символізує всепереможну перетворюючу силу Логосу: адже «Хаос», як наголошував В. Соловйов, не можна знищити, можна лише перетворити); цим пояснюється і назва літературної майстерні, до якої входив Василь Герасим'юк, – «пси святого Юра».

Символіку згаданих іконографічних атрибутів святого Юра Герасим'юк глибоко осмислює і трансформує у численних поетичних текстах. «**Належне віддав Переможцю, змії і коню**», – ці слова з поеми «Поет у повітрі» містять натяк на багатозначність образу змії (про що докладніше скажемо далі). «Змія» є одним із символів Часу [26, 118], вона ототожнюється з життям, смертю і долею [26,175]; «кінь» є уособленням «неба» та посередником між світами мертвих і живих [5, 524], а Змієборець перемагає силою божественного Слова.

Аби настала очікувана повносправна Весна, потрібне таке Слово, яке реально стає природою, змінює стан душі, надихає і згуртовує довкола себе, породжує «співприродних» цьому Слову поетів. Знаменним є те, що Герасим'юк датує свого народження – «за день до Спаса» – пов'язує з очікуванням свята Преображення Господнього, котре знаменує прийдешнє «пере-ображення» світу (с. 30). У цьому ж тексті («Народжений за день до Спаса») йдеться про неунікність тяжкої дороги «з Єгипту», якою Мойсей виводив свій народ з рабства до «землі обітвання». І тут-таки зустрічаємо дуже значуще в контексті «Крові й леготу» протиставлення того, що було до Преображення, – тому, що має настати в самий момент переходу: «**Де колісниця Іллі був гуркіт / На блискавиць тлі малиновім, / Там тільки трупний трепет круків / І м'ятний легіт, тихий повів**».

Історія українського народу пройшла під знаком «громів і блискавок», і великої крові. Земля просякнута цією кров'ю, вона ховає «ями, вдавнені тілами», і «древні, скорбні тіні» тривожать живих: «плачуть наче / в утробній тьмі, де кров і піт живуть, / і плач живе, коли ніхто не плаче» (с. 159). Мотив безжальних стихій – і природних, і соціальних – є наскрізним у книжці: започаткований у **першому розділі** («Повінь восьмого року»), він завершується в останньому, **десятому** («Поет у повітрі»), де й самого поета уподібнено до недоречної «на горі Піп Іван» «допотопної фабрики», котру «якось... упродовж кількох змахів крил незримих / змолотили... громи і спалили блискавки» (с. 284).

«Посланцями стихій», які завжди приходили «з громом і блискавками» (с. 36), ставали «посланці імперій» – «облачники» різних часів; наслідки їхньої появи були катастрофічні. Образ коней, що «впали на коліна» перед блискавкою, «яка в сосну влетіла край шосе», стає для ліричного суб'єкта циклу «Триптих» фатальним знаком спільної долі:

Уроки я не вивчив і не вивчу,
бо мій підручник ще тоді згорів,
коли упали коні на коліна.
На тім шосе минула та хвилинка.
Ми пролетіли – це старий мотив (с. 96).

Була така земля,
мій Боже правий.
Висока лиш в диму
Сріберно-сивім
і суть її саму
назвати б димом (с. 98).

Традиційний символ Божого гніву, застереження і покарання, гроза має нагадувати людям про вічні закони, яких вони мусять дотримуватися, – проте лише «вівчар» (на відміну від «президентів») «жодного разу не знехтував / застереженням блискавками і громом...» (с. 117). Та біда в тім, що вбивча для плоті і крові каральна сила заступила в людській уяві євангельський образ Того, Хто «тростини тремтячої не переломить» і прагне «милості, а не жертви». Втім, саме «божественність лагідного леготу» (с. 299) асоціюється в поемі «Єзавель» з «повітрям свободи» – «повітрям в очах, / першим справді весняним» (с. 308).

Весна – як усталений символ Великодньої Радості («Днесь Весна ликує!») – і **свобода**, яку має створити в людях Христова Істина, пояснюють значення слова «легіт» у книжці Герасим'юка. «Тихий повів» весняного вітерця символізує дихання Любові; такий «легіт» віє з того «Царства», якого «плоть і кров не успадковують», – тобто йдеться, знов-таки, про «пере-ображення=Преображення» людини й цілого народу («чи спасеться, де пасеться?»).

Чому ж згадка про «легіт» викликає не радісну довіру, а настороженість, острах? Чом у молитві до Бога поет каже: «Господи,

Господи, / промовляй у бурі, / карай блискавкою, / але не приходи у тихому повітрі – / хто витримає?» (с. 119). Це може означати одне: люди звикли розуміти мову кари, борні та помсти («Помста пливе у їхній крові. / Я також із того роду» – с. 227), але не здатні жити у «леготі», оволодіти мовою Любові. «Старозавітне» нерозуміння цієї мови неодноразово наголошується у книжці, увиразнюється за принципом парадоксу. Так, свою «Єзавель» Герасим'юк наділяє силою неймовірної ніжності (фінікійське ім'я цієї «найпідступнішої цариці богообраного народу» (с. 299) справді звучить дуже ніжно; а ще нагадує інше єврейське ім'я – «Єлізавета», що означає «Бог є клятва її». Єзавель згадується не лише у Книгах Царів, а й у Одкровенні (II, 20) як символ «нечестя». Та не її поклоніння Сонцю-Ваалу, не «любодійство», не «чарування», а лиш ота незбагненна сила «ніжності», на думку поета, стала причиною страху самого Іллі Пророка: «проситиме в Господа смерті, / доки не збагне / божественність лагідного леготу, / а не караючих блискавок...» (с. 299).

Отже, «легіт» спрямовує до любові, яка долає будь-який страх, – цей «легіт» і є повітрям істинної свободи. Та коли над «вершинами», де зібралися «втікачі», зійде **сонце**, чи дихатимуть люди цим повітрям?

Один прискакав на вогненнім коні
до нашої гражди:
– Виходьте! Вже можна. Ви газди чи ні?
Ми й вийшли як газди.

Та на перехрестях земної путі
на білому світі
ми не зрозуміли братів во Христі
й жили, як убиті (с. 179).

Невипадково «сонце» поет називає «милосердним», якщо воно «дихає вітром» (с. 120). Навіть у печальнім «літі передосіннім» музику й «запах» вічності приносить «легіт у верховітті»; але думка про «рани», що їх заподіяв і заподіє час, уриває текст двома безжальними словами: «Блискавка. Грім» (с. 59).

Дихання «леготу», попри все, виникає саме з «блискавок і гро- мів», усупереч їхній стихійній волі; у «міфі народу» це дихання

пов'язується з Жінкою, Піснею, Музикою, Словом. Вірш «Повінь восьмого року», у якому зрушення «весільної підлоги» є символом понівеченої «посланцями стихій» та «посланцями імперій» долі народу, закінчується словами: «і в блискавках і громах жінки завели: / Лежели берви бервінковії» (с. 37)...

Барвінок – «найголовніше зілля для весільних вінків», але «вінки з барвінку плетуть ще на похоронах» [5, 428], та й називають цю рослину інколи «могильником», бо зазвичай висаджують на могилах. Така ж двозначність властива образіві «Молодої» у весільному вбранні – найбільш значущої і найбільш загадкової постаті, що раз-у-раз з'являється у книжці. «Ти чув барвінкову. Прибуде! Має прийти...»; «Заквітчаний вже її кінь. Він віки чекає», – читаємо в поемі «Київська повість» (с. 292). Образом «Молодої» завершується і поема-містерія «Єзавель», причому тут поєднуються мотиви «божественного леготу» (як «повітря свободи») і початку нового життя, нового відліку часу:

Скажи, моя радосте,
яке століття
для нас починається?
Хто знову витягнув нас із-за комина
І вивер соплі?

Молода буде цілувати всіх.

Погоджуючись із К. Москальцем у тому, що саме «Молода» є «насправді головним персонажем містерії», В. Неборак сприймає цей образ винятково в контексті есхатологічного міфу: «усі, хто пережив зміну століть, помруть у новому столітті», – так розшифровує він завершальний рядок тексту [31, 18–19]. Зіставляючи різні контексти розуміння, можна дійти висновку, що «Молода» символізує смерть і воскресіння народу; а весільний мотив набуває значення ієрогамії, священного шлюбу земної «крові» й небесного «леготу», тварного і божественного начал. Лише стремління до такої недосяжної мети освячує людське життя, а її досягнення означало би кінець цього світу.

Ми, за словами поета, «смертні в музиці, / яка – ні» (с. 81); і саме переживання «розлуки» з «музикою», туга за недосяжним надає

смислу нашому існуванню. Смислу, що не підлягає визначенню, не формулюється, а лише переживається, бо ж музика є, у філософському сенсі, навіть не **поза-**, а **дологічною**: «музика напружується до слова, до Логоса» [25, 91]. Тому й виникає ця дивна молитва: «Захисти що розлуку. / Музику що. / Її лиш», – і у звертанні до Бога бринить чи то прихований докір, чи то сумна констатація: «Ти в подобі її не повернешся...» (с. 35).

Те, що «Музика» постає саме в жіночій подобі, визначає ключову роль Жінки у «міфі народу». Якщо «ткалі божисті» тчуть музику небесну (с. 285), то її «узори» та «орнаменти» відтворюють українські жінки у своєму тканні та своїх піснях, що зливаються з природою краю. «Тут, на землі, **вitkanі** ми, мов килими» (с. 280), і «рідний узір» – то не зображення, а особливий стиль, музична тональність, **мотив**. «Гуцульським стилем / навіть днина моя погана в мене вткана» (с. 131), – пише про себе поет, а словом «мотив» означає миттєве розпізнавання «діві-літавиці»: «ти – на інший **мотив**» (с. 224). Отже, музика – це «внутрішня форма», що визначає «стиль» буття.

Людські очі, «**відмиті музикою**», ніби зустрічаються з її очима у «барвах ліжників, верет, килимів, вишиванок»; і навіть будь-яким «облавіникам» зрозуміло, що то є найдорожче і «найголовніше» (с. 36). Антитезою до «громів гострої тьми» стає усміхнена вершниця у «полотні **домотканому**», здатна відвести отару відурвища (с. 277)...

Мотиви ткання чи плетіння мають спільну функцію (зумовлену давньою космогонічною символікою), тому вони легко набувають значень магічної дії музики і слова. Так у «Київській повісті» лише «прорив» музики стає на заваді хтонічним водам забуття (і небуття), а хаотичний стансвіту пов'язується із «**забути**м тканням». Життєдайні води Дніпра так само можуть стати смертоносними, якщо не «**заплести**» їх піснями, але з пісень залишилися самі клаптики: «Ріко наша сива, як тебе заплести? / В яку партизанську ніч посивіла ти? / Ой чий же то кінь стоїть? Чий то покоси?» (с. 290).

Усі три пісенні мотиви пов'язані з жіночою долею, а останній – з **розплетеною косою** (бо співають: «Ой чие ж то жито, чий то покоси, чия то дівчина розпустила коси?»). Розпущена коса у давнину означала втрату дівчиною незалежності, підлеглість чоловікові (символічний обряд «розплітання» перед шлюбом). Отже, те, що священна ріка України має бути «**заплетена**», означає, крім усього

іншого, утвердження незалежності. Розплітали косу не лише під час весілля, а й «у випадку трауру», те саме робили при похованні дівчини; також «розпущене» волосся було ознакою зв'язку з «нечистою силою», «простоволосі» сприймалися як «потенційні носії зла» [39, 168–169]. Натомість заплетена коса була символом «честі, чистоти, гідності» [5, 248].

Сакральна семантика міфологічного мотиву «коси» пов'язана з присутністю саме трьох пісенних компонентів у тексті: «Коса запліталася з трьох частин, бо то є золоте трисуття», тобто єдність «Сонця, врожайності та шлюбу»; про значення цієї символіки свідчить давній «звичай для дівчини чи жінки розчісувати волосся й заплітати косу перед тим як братися за будь-яку роботу» [5, 248]. Такий звичай частково пояснюється і тим, що волосся в народних уявленнях – це «вмістилище людських сил», а його знищення – «данина найдавнішій магії» [5, 92]. Тому догляд за косою, її розчісування та заплітання мали забезпечити позитивну магічну дію.

Усе це, можливо, допоможе нам зрозуміти, чому **жіноча коса** стає у Герасим'юка символом гідності народу, який виживе за будь-яких обставин і ніколи не скаже: «Я упав. Я зламався. Я зрадив». Так говорить у хвилину розпачу і зневіри ліричний герой вірша «**Коса**» (с. 211–213). Відчуваючи власну безпорадність, він повторює собі: «**Ти не зодчий цих стін**», – і зрештою примиряється з тим, що **і йому** доведеться впасти на коліна (як отим коням, що «впали на коліна» перед блискавкою на шляху).

І сказав я собі: «Так було й буде так».
І тоді розповів мені сивий вояк
восени, уночі, про жінку.

Розповідь вояка повертає нас до теми виходу з підземної «кривки» у широкий світ, повний неочікуваних небезпек і випробувань. У тексті також розкриваються глибинні значення образів «змій» та «**Змісборця**», що суттєво змінює знайомий сюжет. «Змія» – це, насамперед, символ Усесвіту, святості та безсмертя; «з нею пов'язані поняття екстазу й чуда» [26, 175–177]. У слов'янській міфології Змій є прообразом бога Велеса, тому обидва пов'язані з урожайністю, багатством, а також співвіднесені з потойбічним світом [39, 56–60]. Зазначений раніше зв'язок Юрія

Змієборця з Місяцем (світлом якого він керує) обумовлений уявленням наших предків про «небесну дорогу» як велетенського «вужа світу», головою якого є Місяць. «Змієборцем» предки називали також тринадцятий місяць року: його доєднували до решти, що мали по 28 днів, аби замкнути «Свароже Коло» [5, 306]. Отже, «змія» напряду пов'язана з символікою часу та простору.

«По війні десять літ» триває для героїв оповіді «зима» під землею, адже з весною «настає і ловитва безбожна», – тож доводиться «зимувати» цілорічно... А серед вояків – жінка з довгою чорною косою, яку вона розплітає та просить відітнути. (Багатозначний ритуальний жест, особливо в контексті гуцульської обрядовості*; але також і цілком зрозуміле зречення того, що вже ніяк не вдасться зберегти, – бо довгі коси потребують пильного догляду, а як це здійснити «у землі»?!). Але той, хто мав «відітнути», не зважився на таке («Зблід. Немов йому шию біленьку рубать») і, всупереч слізним благанням жінки, замислив інше: доглядати косу самому та розчісувати її аж до того часу, коли скінчиться «зима»:

«Я чесатиму сам. Скільки треба. Засни».

.....
.....

Хай усе на землі у крові і в золі –
є живі і в землі! І між ними, в землі
він розчісує чорновоосу.

Привертає увагу те, що вояк пропонує жінці **заснути**, а далі в тексті згадується **змія**, якимось чином пов'язана з розчісуванням коси, яке триватиме впродовж десятиліття, але має неодмінно закінчитися **весною**, «**на перші громи**»... (Українці вірили, що змії мають перебувати під землею, «у гадючому вирії», з Воздвиження до весняного Юрія; «на перші громи» земля «розмикається» та випускає їх на волю [39, 145–147]).

* Доглибний аналіз цього контексту розуміння вірша «Коса» здійснила І. Борисюк [3, 109–110]. Дослідниця також виявила у тексті ритуально-міфологічну інверсію «життя» та «смерті», а відтак пов'язала оповідь вояка з «ініціальним міфом» [3, 110–113]. Не заперечуючи цієї інтерпретації, пропонуємо інший аспект аналізу.

Дедалі виразнішим стає міфоритуальне забарвлення тексту – проста побутова дія перетворюється на магичний засіб подолання смерті й утвердження життя («Щоб знову піднятися на світ, / розчеси чорну косу, вояче!»).

«Чорна коса» уподібнюється до змії, що спить у своєму «вирії» до весни; а мета постійного «розчісування» полягає в тому, щоб не дати змії спати, – розворушити життєтворчі стихії вогню й води, які мають оновити світ. Саме «змія» є «символом поєднання води (жіночого) та вогню (чоловічого) начал» [26, 179]. (Пор. у епіграфі до вірша «пси Юрія Змієборця»: «і ми зимували так, / як зимують вода і вогонь»). Згаданий раніше зв'язок Змія та Велеса надає ритуалу розчісування волосся значень примножування багатства та викликання дощу. (Важливо зазначити, що в Україні святий Юрій поєднував у своїй особі дві «дохристиянські іпостасі» – Перуна й Велеса [39, 31–33], тобто «Змієборця» й самого «Змія»).

Розчеси чорну косу, вояче!
Настарай за ці зими на землю дощу!
(Так він чеше – як плаче, й не чутно плачу)
Хай ніхто під землею не плаче!

(Косу чеше!) Не дасть вона спати змії,
Скине іскри свої у долоні твої...

Підземний «плач» має перемінитися на дощ, «іскри» – на сонце, грізні буремні «громи» – на радісні весняні, коли підземна «коса» проросте першою травою:

вийде жінка на сонце! На перші громи!
Поможи їй – волосся на руки візьми,
Хай сама в перших травах розчеше.

І це вже не реальна історія, а філософська притча про те, що дає народові силу. Про людяність, гідність і любов, збережені за нелюдських умов; про повернуту прапам'ять землі, що діє «заодно» з героями оповіді, бо оживає завдяки їм; про досвід перетворення «крові» на «легіт». Адже саме «найгрізніший» з вояків стає доглядачем жіночої коси, спроби можним перетворити нестерпну «зиму» на довгоочікувану «весну»...

Зрозуміло також, чому на запитання: «Що потому, вояче?» – той відповідає різко й неприязно.

«Потому нема,
Чи цікавить геройство? тортури? тюрма?
Може, зрада? відступництво? Може
Доля кожного з нас аж по нинішній час?
Міг би я розказати про кожного з нас,
Але це тобі не допоможе».

Чужий досвід не замінить власного. Та й важлива тут не «історія», важливий **міф** – як символічний взірць символічної поведінки. Оповідь вояка «набуває статусу сакрального слова», – зазначає І. Борисюк; відбувається «розрив буденного часу і перехід до часу міфологічного». У зв'язку з цим, на думку дослідниці, заключні слова можуть бути співвіднесені зі змістовими структурами «ініціального міфу»: «ви не мусите бути такими, як ми, але саме тому, що перед вами були ми, і ви знаєте, якими ми були, ви тепер саме такі, якими ви є» [3, 113].

Щодо багатозначності образу «змії» у тексті Герасим'юка, найбільше важить її здатність «скидати шкіру навіть з очей» (с. 38), що є символом постійно оновлюваного світобачення. А присутня у кількох віршах книжки «Кров і легіт» опозиція «змія»//«гаддя» нагадує про те, що в кожній людині поєднуються різні іпостасі «Зміеборця» та «змії», у вічному їх протистоянні та єдності.

У поєднанні різних іпостасей, у вирі «демонів-вітрів» та віянні «лагідного леготу» постає і образ України.





«МІФ УКРАЇНИ»



Усі космогонічні, календарні, героїчні міфи розповідають про перетворення хаосу на природний і соціальний космос; культурний герой моделює людську спільноту, а його «біографія» визначає колективну долю цієї спільноти, стає підґрунтям історичного міфу. Тож коли Герасим`юк пише: «нас позбулися наші міти», – йдеться про втрату основоположного зв'язку між світом і людиною, їх взаємну алієнацію, а відтак – повернення до психологічного й соціального хаосу.

У такому хаосі сакральне та профанне вже не розрізняються, глобальні міфологічні моделі та малозначущі історичні факти розміщуються в одній площині; принципова аерфлексійність, **образна** логіка міфу підмінюється примітивною раціональною рефлексією. Зникає та «вища реальність», яку створює міф, – «першоджерела» та ідеальні прообрази життєвих форм. А для поета бути відторгнутим від міфу означає втратити мову цілісного світорозуміння і віру в магічну силу слова, його життєтворче покликання.

Трагізм такої ситуації маскує іронія – вона є «необхідною умовою модерністського міфологізування» [27, 316], бо приховує серйозність пошуку втрачених смислів і захищає їх від можливої профанації.

Поплив за ерою Риб той світ
І став незатребуваним хист
Гадати, яким є український міт,
І знати, хто не є кагебіст... (с. 42).

Іронічне поєднання міфологічного та історичного у формі опозиції «гадати//знати» віддзеркалюється у символічному обрамленні зацитованого вірша – **числовому рефрені** першої та трьох останніх строф: «...777//...666». Тричі повторена сімка (міфологічне «число релігії») є назвою дешевого портвейну, який пили «під сімдесятих тріск і грім», – тобто історичним маркером. А тричі повторена шістка, числовий символ природи, є апокаліпсичним «числом звіра», знаком есхатологічного міфу. Парадоксальна гра, дзеркальна інверсія міфологічного та історичного скасовує опозицію «гадати//знати», і заключні рядки вірша звучать як вирок світові, що ніби «згортається», застигає в одній точці: **«Знаю 777//Знаю 666»**. Проте саме у цьому тексті, у його осерді, знаходимо два ключових для розуміння поетового «міфу України» концепти: «музика» і «ліс». Сфальшована історичним часом «**музика сфер**» – і «**ліс із птаством своїм**», який перестав бути звичайним лісом, а перетворився на сакральний міфопростір, земне втілення небесної Музики...

Як доводить Леві-Строс у вступі до першого тому «Міфологію», адекватне відображення структур несвідомого можливе лише у міфології та музиці, що є зразком для міфу (нагадаємо, що й Лосев наголошував на первинності музичного начала, яке «напружується до Логосу»). Так і у Герасим'юка: **музика передує міфу**, стає його першоджерелом. «Музика **терпка**» (бо саме з її «духу», як писав Ніцше, народжується «трагедія»); вона породжує ритуальні ритми танцю та містичні лінії пісні. Музика вічна й невловима, як небесний «**легіт**», від якого походять «глаголи життя»; невидимий політ її нечутних звуків уподібнюється до «птиць, що перетривають у світанок / чи тільки в слово, і воно – Стефанік, / а, може, легіт лиш, і він – Іван» (с. 267). Таке «перетривання» стає живою плоттю світу і його духовною поживою, «кров'ю і леготом» поетового міфу: «Триває птаство у моїх зіницях / аж до світанку. Музика терпка / Стефаніка і Миколайчука, / збережена, як бринза в бербеницях».

І «ліс», і «музика» невіддільні від жіночого образу: «А ліс тобі – ніби з клавіш, / Затоплених у блакить. / Під музику відлітаєш, / А музика не летить» (с. 135). «Не летить», тому що за своєю природою вона є і абсолютним рухом, і абсолютним спокоєм небесних «сфер», станом «**перетривання у світанок**». «**Музика – перевал**» (с. 135); перевал між світами, над яким «тріпоче рука», – а «ліс... тьму століть продовжує руку жіночу – доки вона є» (с. 39).

Ця жіноча рука у вірші «Сонет натхнення» ніби тримає світ, благословляє і просвітлює його. Трепет руки творить музику лісу, і світ завмирає, дослухаючись до неї: «...тиша така стоїть проти лісу – ворухнутись несила». Сяйво зорі, яку «втягує ліс», «зяє» в ньому – стає прочиненим вікном до іншого світу; і саме там, «де зяє зоря, тріпоче рука...»

Те, що «рука» у цьому тексті поєднується з образом «зорі», створює іконографічний ефект. «Зоря» – традиційна метонімія Богородиці (акафістне звертання «Зоре Таємничого Дня»). Її сяйвом долається «тьма гріхозна», і для людини настає час прозріння: «...збагнеш мимоволі: тебе немає, / Якщо цей ліс не шумить і зоря не сяє».

Разом із «зорею» ліс «втягує» в себе священне ім'я Марії, тим самим забезпечуючи постійну присутність Пречистої у його просторі. Тож коли вирубають смереки, то хвойні «ризи», що ними встеляють потік для спуску дерев, залишають «тії, кому належить», – «Діві, зодягнутій в сонце. Поблизу» (с. 102). У Апокаліпсисі ця Діва символізує Наречену Агнца – Церкву, тобто соборну єдність усіх вірян (таке ж значення має іконічний образ Оранти, чії піднесені руки є знаком безперервної соборної молитви).

«У лісі мертвого у нас нема нічого», – так говорить Мавка з «Лісової пісні». У Герасим'юка і мавка, і ліс інакші: тут усе прагне олюднення через присутність Тієї, що «поблизу»; і до невимовленого святого імені притягуються людські імена, які творять нову онтологію «Лісу». Історія переплітається з природою, перетворюючи і давні міфологічні уявлення, і релігійні стереотипи.

Так, **Марією** звали молоду дружину Василя, яку він убив перед власним самогубством, аби їх обох не схопили облавники, – тут-таки, у лісі... Тому лісова мавка – «лісна» – має лице і голос тієї Марії; коли ліс шумить, вона підходить «до Пречистої»: «і мимоволі розтуляють-ся губи / вимовити ім'я / і тоді / вона кричить» (с. 121).

Інший вірш має назву виділеного комою звертання («Маріє»), і хоча з контексту стає зрозумілим, що йдеться про земну живу жінку, та сакральний ореол тексту не зникає, бо молитовний зачин і згадка про мертвих усіх часів пов'язані саме з мотивом рятівного святого імені: «На сивому тлі трави / тонко, мов конокради, / проціджують ніч волхви / імені твого ради» (с. 209).

Ім'я є структуротвірним елементом міфу (бо міф і є, за Лосєвим, «розгорнутим магічним іменем» [25, 170]). Тому людина, котра

обмінялася іменами з Лісом, перебирає на себе його властивості, його магічну силу. Ліс натомість, отримавши людське ім'я, проникається духом носія цього імені – **«станичного Остафійчука, псевдо Ліс»**. Відтак він стає частиною не географічного, а духовного простору: **«Це не земля, станичний, – це ідея. / Земля – це Остафійчук, псевдо Ліс»** (с. 259). Подібне значення «лісу» зустрічаємо і в інших текстах, наприклад, **«Цей ліс лежить із птаством своїм. / Він наш. Тому він більше не ліс»** (с. 42).

Відтепер «ліс» є не просто олюдненим, а й багатоіменним; причому структура імен ієрархізована, сфокусована довкола символічного уособлення Музики (чиє земне «соборне» ім'я – Марія – не вимовляється, а лише відлунює у цьому просторі). Виникає ідеальний образ українського Лісу – взаємопроникної єдності земної «крові» й небесного «леготу», живого втілення Пам'яті. З цим пов'язаний мотив вирубаних «пралісів», який набуває есхатологічного змісту та розгортається як низка алегорій. Хоча на місці старого «великого зрубу» і з'являється «молодий ліс», чий безжурний «танець» «мимоволі затягує», – та в ньому приховується «бездонне провалля», так наче виріс цей «малий ліс» не на землі, а на «дошках весільної підлоги» (с. 194–195), зрушеної колись «посланнями стихій» (с. 37). І десь «поблизу» – вже не «Діва, зодягнута в сонце», а **«заготівельники»**...

Як бачимо, значення міфологічного архетипу «ліс» (як «дикого» неокультуреного простору) у текстах Герасим'юка суттєво змінюється: втрачають свою актуальність опозиції «хаос//космос», «природне//культурне»; відсутнє і протиставлення чудесного та звичайного, казкового й повсякденного (пов'язане з розвитком міфологеми «ліс» у літературних творах). Образ «лісу» розгортається на основі середньовічної алегорези, класичним прикладом якої є чотирирівневе тлумачення **«Єрусалиму»**: це і місце на землі, і Церква, і душа кожного з вірян, і Царство Боже: **«...Це над лісом – Ліс! / Ні елліна у нім, ні іудея»**. Апостольське визначення Небесного Єрусалиму повторюється в іншому тексті як алегорія лісу – місця перебування птаха, що є символом мудрості: **«Про сову, яка там, де ні еллін, ні іудей»** (с. 38).

Ліс, у якому люди стають деревами, а дерева – людьми, об'єднує мертвих і живих, оприявнює духовний стан і характер цієї позачасової спільноти, а водночас створює «моделі взірцевої поведінки»:

і всі на полонині Кознесці
стають смерековим пралісом
з високим бучком посередині.
.....
та смеріччя не висвітлюється сонцем,
не відбиває світло,
а понуро вдихає його
і стає ще темнішим і стуленим.
І тільки бучок
своєю неймовірно зеленою головою
виривається над високі смереки
і світить над лісом,
зелено засвічує праліс і Карпати всі,
висушує тумани над ущелинами (с. 301).

Одним із утілень «божественності лагідного леготу» в поемі-містерії «Єзавель» стає «донька бучка у смерековому пралісі», яка «пахла найкраще в горах» (с. 301–302).

Образ вічної Покровительки, завдяки якій «безсмертний легіт» небесної Музики доноситься до світу земнородних, постійно пов'язується з лісом (як і поняття життя та смерті, кохання і творчості). Жінка, що «виходить з високих воріт», «**хвойно** сідає» в ногах людського янгола-охоронця, залишаючи по собі незабутні звуки: «Я знаю ту жінку отроцтва. Вона / з **безсмертного леготу** вихопить те лиш, / котре хоч почувеш, але не збагнеш <...> / – і вже не проциндриш і не промерфелиш» (с. 252).

Таким чином, «ліс» у Герасим'юка є особливим простором взаємопроникнення небесного та земного, людського та природного, історичного й міфологічного. Він «втягує» в себе божественну Музику, возз'єднує її з музикою земного буття та повертає до вічних «сфер» – **із властивими лише цьому простору забарвленням і звучанням.**

«Міф України» витворюється з музики українського *«лісу із птаством своїм»*, який є водночас і символом історії повстанців та облавників, і втіленням «соборної душі», віддзеркаленням народних традицій (як-от у вірші «Остання коляда – буківі...»); і «пташиним» простором поетів, чутливих до «музики сфер». Це **перевал «до вічних осель, / Де месницький кріс, де повстанський гвер, / Де сліпець Бажанів, де Сосюрин лель»**; де «флейти, кларнети, шовки» Тичини

і «Плужника соло сухе» (с. 42). А по цей бік «перевалу», у «**Чорному Лісі**», – інша іпостась Вічної Жіночності, уособлення душі цього «лісу», – Княгиня. Вона віками шукає свого «коханого» («Спасителя чи сина необнятого?»), хоч і «важко далі в чорному йти / тілі і віці» (с. 192–193), на межі пам'яті й забуття: «І вкотре вже накличеш ти, княгине, / того, хто присипляє забуття! / Не ангели тебе на крилах носять / під небесами музики і сліз. / Не демони пощади в тебе просять, / а ті, кого вела ти в **Чорний Ліс**» (с. 192). «Ті» – це «**чорні хлопці**», які «були і цвіли» в цьому лісі, – символ його «юності небесної» (с. 118). Про них не можна забути, бо тоді «**Гора**» (символічна вертикаль міфопростору, його вісь) зруйнується; замість «карпатських оленів» затрублять ангели Страшного Суду: «І підступить ліс. І приблизить схил. <...> / Ту затрублять іще. І зблисне зоря. І встануть з могил» (с. 91).

Від забуття рятує лише слово, яке утримує та повертає пам'ять. Та найперша функція слова – космогонічна.

Слово, що проростає з музики, стає піснюю; пісня – рікою, а «Ріка» (горизонталь міфопростору) визначає основні «тональності» українського міфу – бурхливу почуттєву стихійність («Реве та стогне Дніпр широкий») і задумливу журливу печаль: «...Печать печальних цих вод – навіки. / А реве та стогне, себто, ревів / Та стогнав той, хто дерзнув на Твір, / Що для нас є кров'ю й землею. / Виринав – потопав – стогнав – ревів... / *Вража, зла* тепер – в цих панів і рабів / Тільки що окропити нею?» (с. 52).

Герасим'юк дуже часто наголошує міфологічну амбівалентність «слова», що відбилосся і в цій шевченківській гіперцитаті. В такий спосіб поет руйнує стереотипи – парадоксально змінює сенс відомих цитат, що через свою повторюваність утратили «підйомну силу». Наприклад: «Можна вибрати друга й по духу брата, / можна – політкоректно – вкупі добро і зло» (с. 34); «і вже навіть Той, що в скалі сидить, / кричить: лупайте сю скалу! / І куди нам тепер його подіти? / Де він тепер сидітиме?» (с. 87). Подібний спосіб іронічно-саркастичного цитування має захисну функцію – так колись романтики рятували високі шляхетні смисли від профанації, від зухвалих зазіхань «черні брехливої». Водночас поглиблюється і мотив печалі...

«Дунай», праслов'янський пісенний символ «головної ріки», наділив печаллю всі українські річки; вічно повторюваний мотив розлуки з найдорожчим перейшов у природу:

В пісні знову Дунай значить хтось не повернеться і
ці слов'янські театри згорять мов діброви у жовтні
при Дніпрі при Дністрі при Десні при весні солов'ї
солов'ї молитовні.

Ріка як «пісня» й «доля»; пісня як «доля» й «ріка» – ці дзеркальні символи визначають синтагматичну, «подієву» вісь міфопростору України. «Ріка наша сива» – це Дніпро, якого ніяк не спроможуться «заплести» піснями... У антропоморфній моделі Всесвіту вода символізувала кров, а також означала «безодню, на яку сходить Дух» [26, 76–77], – тому Дніпро мав би поєднати в собі «кров і легіт», воду й божественний вогонь. Та поки що цього не сталося, хоч і було проречено, що на київських кручах «благодать безмежна просяє» (с. 64): «Андрій Первозванний дійшов, а Дух не зійшов» (с. 293). Через це у «багряному Києві» (с. 155), центрі українського простору, буває страшно: «страшно розбитись об те, чого вже нема, / У воді вітцівського дому зійти з ума, / Немов у вогні, у якому плавились діти» (с. 294). Київ уподібнюється до простреленого вовка (пса святого Юра?), або ж до лева, який рятується від облавників: він, «як навчений повстанець, біжить на сонце... / і зливається з сонцем» (с. 290–291, 308). Тож Дніпру «сняться леви» (с. 293); Ріка спить, і навіть здається, що «с вода. Але Дніпра немає»* (с. 32). Та все ж є музика Дніпра, його «мотив», увічнений «в *полинній викиді мови*», – він «був і перебуде» (с. 293). І «видно сто сот облич із Дніпрових вод» (с. 289) – це ті, кого зберігає у своїй пам'яті плінна течія; ті, хто сидить за князівським «золотим столом» воїнів і поетів цієї землі:

Вода, що цілувала їх обличчя,
Була Дніпром. Залишиться Дніпром,
Який тече під золотим столом
І тим, що вже не буде золотим
Ніколи, бо Дніпро тече під ним
І понад! Наді мною і тобою –
Як Бог живий – поетовою кров'ю (с. 32–33).

* Прихована цитата з вірша М. Вінграновського «Ніч Івана Богуна»: «Дніпро утік – залипилась вода» [4, 172].

Отже, «Дніпро тече. / І хто спростує?» (с. 95). А «вертикаллю» українського міфопростору стають Карпати – символічна **Гора**, на якій «вітри збивають з ніг», бо «все щось виносять» і «назад приносять»; «чи віддають за борг зужиті звуки?» (с. 163–164). Власне, варто було би говорити окремо про «гуцульський міф» Герасим'юка; проте структуру та системні значення цього міфу можна дослідити лише у складі єдиного «карпатського тексту», що сформувався в українській літературі останніх десятиліть. Тут лише зазначимо, що міф «малої батьківщини» поета є «ключем розуміння» до створеного ним «міфу України».

«Гора» набуває подвійного значення: це і «**скеля**» (місце символічної зустрічі різних поколінь і різних світів), і «**ліс**» (саме карпатські ліси стали джерелом зазначеної алегорези «Лісу»). «Скеля» є природним монументом, своєрідним «**пам'ятником**», який увічно не окрему подію чи людину, а саму ідею зустрічі слова й чину. Так, вірш «На Сокільській скалі» супроводжується приміткою: «За легендою засновник хасидизму Баал Шем Тов зустрічався з Олексою Довбушем під Сокільською скелею, на якій пізніше зведуть перший у світі монумент Кобзареві і висічуть на камені рядки:

Схаменіться! Будьте люди,
бо лихо вам буде.
Розкуються незабаром
Заковані люде» (с. 54).

Перші рядки вірша розкривають містичну природу цього локусу: «На Сокільській скалі / відкриється враз таке – / нелюдське й людське, горне й донне, / ущельне і пташе». Такі ознаки мусить мати захмарна **вершина** гори (ті «скелі», на яких позбиралися «ватаги втікачів» у вірші «Пси Юрія Змієборця»). Саме там відбуваються магичні ритуали і перетворення; це місце загибелі й воскресіння («знов зі скелі зірвалась» означає, що знову буде на скелі...). Напевне, саме там – «під безоднею неба» – кожен має хоч раз протанцювати аркан, «щоб не випасти із цього грішного світу», бо і Спаситель доєднується до «заповітного кола»: «Сину Людський, / ти стаєш у чоловіче коло, / ти готовий до цього древнього танцю / тільки тепер / З хрестом за плечима. / З двома розбійниками. / Тільки раз» (с. 185). (Поява «вовкопсів» означає присутність самого Змієборця поблизу скель, що також пов'язано з мотивами спасіння і «переображення»).

У найширшому сенсі, «Гора» у текстах Герасим'юка є символом опори й опору, стійкості та міцної закоріненості «українського Лісу». Навіть якщо руйнуються стіни Замку в Хусті і «гора вже Замковою не здається», «й місто чуже», «і мова не наша», – залишається відчуття присутності незримої фортеці, незнищенності символічної «стіни»: «Тут лиш добу / стояла Україна наша, / але шпана нинішня, / як і вчорашня, / досі не може здати її / на зруб» (с. 136).

Так само як у міфопросторі «Лісу», іменні структури, що визначають онтологію «Гори», ієрархізовані, проте мають складнішу будову. Карпатські топоніми часто «олюднені», вони можуть мати подвійні назви, за іменами людей, яким завдячують своєю славою: «Уторопи – село поета Тараса Мельничука»; «Пістинь – село художника Олекси Бахметюка» (с. 75). Можуть хизуватися своїми урочистими чи іронічними «титулами»: «Криворівня – українські Атени, / Рахів – гуцульський Париж, / Космач – бандерівська столиця» (с. 76). Проте всі назви мають спільне означення – «гуцульські столиці», і роль фокусуємого компоненту іменних структур, сакрального «Імені», належить міфологемі «**гуцули**».

Міф про «людей-велетів», що з'явилися «із вод чи з лона землі» й оселилися в Карпатах, переказано у книжці Станіслава Вінченца «На високій полонині». Коментуючи цитати з цієї книжки посиланнями на фольклорні джерела та історичні міфи, Ростислав Чопик наділяє міфічних «гуцулів» рисами «варягорусів» (які збігаються з характеристиками етнічного психотипу українця): «потужний волонтаристський імпульс, “туга за героїчним”, генетична неспроможність “ходити під кимось”, “патологічне” жадання бути паном власної долі...» На цій основі історичний міф України-Русі пов'язується саме з гуцулами: «Коли Русь опинилася під монгольським копитом, а ще далі – під лядським гарапником, “недобитки” тих прадавніх вільних людей <...> подалися у гори...» Цікаво, що Р. Чопик у непрямий спосіб посилається на поетичний міф свого однодумця, коли обстоєє «**оту “правду, що врешті подібна на правду”** (за Василем Герасим'юком). Вона там, де Поезія» [42, 40–41]. Отже, «гуцули» – це ідеальний образ етнічної особи українця, а мовою міфу – «**першопредки**», коріння «пралісу».

Гірські пасма, позначені іменами «гуцульських столиць», – то лише шаблі на шляху до цих богоподібних пращурів-небожителів. Та навіть «на горі Грегит, / на самім верху», вони недосяжні: «бо ближчає небо, / і смерть, / і вічне життя, / а гуцули – далі» (с. 76).

Два запитання: «Де гуцули?» і «Де партизани?» (два вірші у книжці мають такі назви) – подібні за змістом. Другий, на відміну від першого, заснований не на міфологічному сюжеті пошуку «гуцулів», а на реальних подіях 1947 року, коли виселених з Карпат гуцульських нащадків – і старих, і малих – везли на безвість «у загратованому товарняку». Вони все сподівалися, що «партизани нас відіб'ють», і помирали дорогою. І живого поховали разом з мерцями, проте він примудрився вижити... Повна назва і жанрове визначення цього тексту – «Де партизани?», або «Веселі діди 47 року» (новела)».

Поєднуючи давно минуле з недавнім, міфологічне з історичним, Герасим'юк творить ті життєво необхідні нації «архитипи», про які писав Ортега-і-Гассет. Ідеться про взірці героїчної поведінки, про велетів духу, однаково пожаданих «у Карпатах і на Подніпров'ю» та однаково недосяжних. «...У музеї гуцульщини в Коломиї питають: де гуцули?» (с. 75); так само «спитають підлітки над Дніпром: Де партизани?...» (с. 108).

Магічне ім'я «**гуцули**» (=«першопредки» українців) живить своєю силою усю «Гору», передається людям, а людські імена додають сили кожній частині цього простору («веселі діди 47 року» також сплітають свої імена з назвами рідних сел: «Один – тільки ім'я. / Другий – тільки прізвище» – «Гаврило у Тюдові, Хрущ у Пістині... »).

«Гора» постійно перебуває під натиском **вітрів часу**, які розхитують світ, роз'яструють людські душі, забирають і повертають пам'ять – ті «**зужиті звуки**», що мають знову стати «музикою» (с. 163–164). А над захмарними висотами панує **вітер вічності**: над Говерлою – «**легіт**, клекіт, небесний тан» (с. 137). І над Греготом – також «**той вітер**», дух музики, який творить гармонію життя: «дихнув на стіни – / і заграло все, як уміло», ожили «всі сопілки і флюяри» (с. 149).

Говерла і Грегіт постають як два полюси сили Гори. На Говерлі «все починається / і ніколи не закінчується»; тут «не може стояти / хрест поета» (с. 117), бо Сам Спаситель з хрестом за плечима і двома розбійниками має стати під небесами до «древнього чоловічого кола» у «заповітному танці» (с. 185). Цей танець, як і «сонячна» символіка орлів, що у **промінні летять**» (с. 137), пов'язані з непорушними законами буття; з відповідальністю «перед Тим, Хто з ягням» (с. 117). За міфологічною семантикою, **орел** – це «божий птах»; «загальнознааний цар птахів і владика небес» [19, 610; 5, 409–410]. Він пов'язується зі стихією вогню – оновлюється у вічному полум'ї Сонця, тому є одним із символів Ісуса Христа та означає таїнство хрещення.

Натомість Греггіт підвладний «місячній» стихії, яка теж залучає до свого «танцю»: «І ти на Греготі потанцював, / і тобі там руку місяць викручував!.. / Повело тебе весною самим верхом, / по камінні тому закрутило!» (с. 149). Греггіт є місцем магічних дій і втіленням «темних міфів» – «про полеглого Бога в небеснім зворі» (с. 272). Тут здійснюються ритуали та вимовляються закляття, завдяки яким «**прошва Господня**» тримає цей світ, «доки стоїть проти неба Греггіт. Стоїть / проти кривавих небес – Мертвого проти» (с. 272).

Така амбівалентність «Гори» (богопоклоніння і богоборство, воскресіння і смерть, «легіт» і «кров») визначає стійкість міфопростору, його **тривання**.

Мінливим і вічним у своїй мінливості постає образ України. Насамперед, це **Мати і Дитя** – сакральний іконічний образ (с. 26), підсилений загальновідомими Шевченковими формулами вічності і краси: «І буде син, і буде мати...»; «... Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая. / З своїм дитяточком малим». Проте цей образ у Герасим'юка зазнає неочікуваних трансформацій, хоча деякі з них мають відповідники в нашій культурній традиції.

На українських іконах трапляються зображення Пречистої з Немовлям на руках **поряд** з Христом Спасителем. Така композиція своєрідно відтворена у вірші «Я не знаю того, хто привів» (с. 240–241). Поранений вояк («*ще сам дитина, отрок*») і немовля, яке він колише, стають двоєдиним символом космічного значення: «**колиска за скрипом страшним / розколишує тверді і води**». Але колісання зазвичай пов'язане з образом «Матері», тоді як «Син» – це водночас і «немовля», і той «боець-отрок», який його колише. Сама ж історія бійця викликає асоціації зі зрадженням Христом і «випуною жертвою».

Поранений хлопець убиває себе перед приходом приведених зрадником ворогів, – але так, щоби не розбудити «дитя». Це ніби жертвова смерть «Спасителя» і його майбутнє воскресіння, бо **пробудження дитини** – це те, чого найбільше боїться зрадник: він **вічно** йде на зраду і **вічно** боїться цього пробудження...*

* С. Росовецький вважає, що міф про народження й загибель Христа в Україні існує «з кінця XVII ст. й дотепер» [36, 10]: «...Христос, удруге народившись і загинувши в Україні, виступає як **медіатор**, що допомагає Україні, відродившись після страждань, привести людство до нового статусу» [36, 17].

Синівська тема пов'язується з традиційними образами «колиски» і сивої матері-України: «Ти забув: / відколисує мати. <...> / Але сниться тобі: серед нив – / сива жінка. / Стоїть, наслухає...» (с. 229).

Безсмертна «**ненька**» і **дівчина-дитина** можуть поєднуватися в одному образі. У вірші «Нічні дзвони Володимирського» до безумної дівчини («заблуканої душі»), котра біжить серед ночі – «сама, як смерть сама», – поет звертається як до «нені» і називає «безсмертною»... А завершується вірш гірким запитанням:

О, дівчинко, куди біжиш ти?
Кому це ти кричиш: залиште
мене в безумії моїм?! (с. 184).

Двійником цієї «причинної» є омріяна майбутня «Молода» – «маленька дівчинка з тоненьким прутиком у кулачку» (с. 307). Вона пов'язана і з дитячим спогадом, і з вічними «снами» поета: «...сни мої – зі свистом кулі – / до дівчинки – у сонці, в зірці – ще не / в юдолі. / Патиком у кулачку / на що ти замахнулася?!» (с. 29).

Україна найчастіше не зображується, а переживається; це **свій космос**, пронизаний «леготом» Вічної Жіночності: «у твоїм зорянім тілі / все невагоміе...» (с. 25). Це вічна наречена, вічна кохана, вічна мати і вічна дитина; вона оберігає, захищає і сама потребує захисту:

...і завше виникала ти з нічого,
аби я знав, чим жив і чим живу.
У сновидіння залітали кулі —
Мене ти прикривала наяву
і падала в траву. І в горнім гулі
я чув: живи. І знав, чому живу.
Все, що мене вбивало й добивало,
собою закривала ти. Прости.
Від тебе залишилось дуже мало.
Від мене залишилась тільки ти (с. 29).

Усі однозначні визначення цього «ти» – Істоти, з якою так щільно пов'язане власне існування, – стають неприйнятними, і «кожне порівняння кульгає, / і кожен символ і все на світі» (с. 86). Однак є очевидним, що образи України та українців взаємозалежні. Згадуючи, як

у часи «незабутньої перестройки» усі цитували слова Маланюка про «блудницю на історичних роздоріжжях», Герасим'юк іронічно відтворює тодішні «дискусії»: «Україна – / не повія! – обурюються ті, / кому Україна по цимбалах і по бубну. / Україна – не Росія – це вже напевно... <...> / не вся продалась, не цілком курва, / не повністю» (с. 86). У «Київській повісті» цей мотив віддзеркалюється та набуває вже не іронічного, а сакрального змісту: «І ми не курви... / І місто це є. І сонце над ним ще встає. / І завтра, як завше, все почнеться зі слова» (с. 295). Зі слова, яким закликається любов, аби ніколи не спала, як не спить Ліс: «Він зветься Чорний Ліс, бо як любов не спить, / бо він не може спати, тому він чорний» (с. 311).

Тут треба мати на хребті
сліпих років залізні міти,
аби тебе прошепотіти,
збагнувши, що карби не ті.

І я шепочу: Україно.
І я шепочу: Україно.
І я шепочу ще і ще (с. 183).

Бо якщо «завтра» України залежить, «як завше», від «слова», то визначальна роль належить Поетові.





«МІФ ПОЕТА»



Осягнути (а тим більше – описати) цей міф непросто: у ньому автобіографічні деталі, історичні факти, специфічні етнонаціональні риси набувають значення міфологічних універсалій; «взірцеві» поетаті поетів різних часів і культур та символічне коло їхніх українських побратимів об'єднуються в єдиному просторі живого Слова як світотворчого начала.

Поетичне слово та його носій взаємодіють на основі найархаїчніших матричних значень, пов'язаних з «основним міфом», з генезою міфопоетичних уявлень про Поета: «він – автор “основного міфу” і його герой-жертва і герой-переможець, суб'єкт і об'єкт тексту» [21, 57]. Тому в світовій традиції Поет став «носієм обожествленої Пам'яті»; він розміщується під Світовим Деревом, з'єднуючи собою його коріння та крону (ширяючи по ньому, подібно до віщого Бояна у «Слові»). Багатоликість Поета віддзеркалює розмаїття світу, зі стихіями якого він себе ідентифікує, і одвічну боротьбу двох сил, будівничої та руйнівної, всередині його самого.

Властиві міфу синкретизм художнього й аналітичного, оповідного та ритуального; універсальність узагальнення та метаісторизм виявляються, як правило, на макро- і на мікрорівнях, стають вираженням конкретних культурно-історичних контекстів. Тож яскраве етнічне забарвлення, реальні історичні події лише підсилюють позаісторичні значення, пов'язані з образом Поета у книжці «Кров і легіт» (те саме можна сказати про образи пророків у Біблії).

Індивідуально-авторський міф Герасим'юка постає на основі універсалізованих мотивних структур. Як відомо, інваріантний мономіф

Поета починається з історії його чудесного народження та отримання надприродних здібностей; далі розвиваються мотиви випробувань, боротьби «темного» та «світлого» начал, перетворення Поетом життєвого «хаосу» на гармонійний «космос». Мотив смерті/воскресіння пов'язується з вічністю Слова (що стає живою плоттю світу) та безсмертям Пам'яті, земним утіленням якої є Поет (так само *Deus conservat omnia* – Бог зберігає все). Власне, «вмирання/воскресіння» є станом буття Поета: «Я воскресав не раз. / Я знову воскресну» (с. 204), – адже він має постійно оновлюватися, подібно до змії, «що скидає шкіру навіть з очей» (с. 38).

Усі ці інваріантні мотиви присутні у текстах Герасим'юка, причому історія Поета розгортається одночасно у двох просторах – небесному та земному. «Я став поетом, і це трапилося в повітрі, / у якому зник дзвін» (а на землі в цей час вирубали карпатські праліси і «зафарбували відкрите серце Спасителя / на іконах Пресвятого Серця» (с. 283); і помирав тато того хлопчика, який мусив стати Поетом, аби про все це розповісти... (Те, що батько помирає «вранці на Юра», ніби передаючи сина під опіку святого, провіщає подальше Поетове служіння – серед «псів Юрія Змієборця»).

«Народжений за день до Спаса / В ступу безкрайнім за Уралом, / Преображення дїждався, / І Преображення настало» (с. 30), – так окреслює Герасим'юк міфологічний часопростір своєї появи на світ. Конкретна дата – 18 серпня, тобто за день до свята Преображення Господнього (т. зв. «Яблучний Спас»), визначає магістральний сюжет «міфу Поета»: «переображення» себе і світу; символічні зустрічі, реальні події та «сни», пережиті на цьому шляху.

Варто окремо виділити «серпневий міф» Герасим'юка, у якому місяць серпень постає як час одкровення і знакових подій (це, зокрема, вірші «Серпень за старим стилем. Зорепад», «Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав», «Ми вдихали сіно цього світу», «Серпень за старим стилем»). Серпень для Герасим'юка – це час, коли «згорають циклічно»: «Що ж, ми в серпні живем. У повітрі, де кожен згорав» (с. 155). Мотив Пророка Іллі та його «круків» також є структурним компонентом «серпневого міфу». Не менш важливим є й те, що «Довбуш помирає в серпні». «Серпень, – означає Мирослав Лаюк, – постає одним з порталів, через які ще просвічує “земля” – справжня й не спрофанізована...» [23, 367]. Того ж таки «августійшого» місяця не стало Івана Миколайчука, а разом з ним «помирає»

українське поетичне кіно, яке стало символом відродження національного мистецтва: «... такий збіг – народження поета, смерть опришківського «короля Карпат», кінець культури – стає певним символічним знаком [23, 367]. Можливо, знаком вічного повернення?

Якщо «часовий вимір» міфу визначає переддень Преображення Бога-Слова («Завтра – сяйво на Фаворі»), то простір земного народження Поета означений Шевченковою присутністю.

Шевченко торкнувся – своїм словом і самим своїм перебуванням «в степу безкраім за Уралом» – отих червонясто-рудих, як засохла кров, казахських степів, таких неподібних до омріяних «голубих степів» України: «І там степи, і тут степи, / Та тут не такі, / Руді, руді, аж червоні, / А там голубії» («А. О. Козачковському»). Тут він залишив свою тугу за «нашою правдою» і «нашим словом» (як писав Шевченко у вірші «Марку Вовчку», саме блукаючи «поза Уралом», він «Господа благав, / Щоб наша правда не пропала, / Щоб наше слово не вмирало»). Тому й народився в цих краях, сто років потому, в сім'ї карпатських «виселенців», український поет «крові й леготу», для якого образ Шевченка стане смисловим наповненням власної творчості.

З цим образом – як ритуальним символом – пов'язує Герасим'юк «суху різьбу» свого поетичного слова: «...знадобляться найтонші різці тобі, / І груша – піввіку сохла разом з тобою – / На святкову таріль із Тарасовою головою. / Ти вирізьбиш. / Ти виживеш на різьбі» (с. 31). Тут важливо, що природа й людина, дерево та його ровесник-поет об'єднані космогонічним мотивом «різьби» (так само як дія теслі, «різьба» метафорично означає процес світотворення). Шевченко постає як символічний центр міфопростору українського Слова, його «сонце» і «свято». Тому так багато Шевченкового слова вплетено у тексти Герасим'юка (не самих лише цитат, прихованих чи очевидних, а «слова» у сенсі «діла»: чину, віри й сумнівів, любові й ненависті, біблійного натхнення та фольклорного «живлення»).

Про те, що найбільше «пече», Герасим'юк часто говорить словами Шевченка (а в Україні поетові «все пече, бо все пече»). При цьому він не виділяє в тексті цитати, адже це вже його власна рефлексія – гірка, сумна, часом іронічна: «Повернулися хрущі / інакшими, як і всі... / і хрущі гудуть, / не приносячи радості, / гудуть, / гудуть!» (с. 94); «Знають: бути мало би не так, / ніби знали як, / доки за байраком був байрак, / а за ним козак» (с. 100)... І згадки про біблійних пророків містять прихований діалог із Шевченком – розвиток тих

Кобзаревих думок, які не висловлені у самих текстах (вірш «Осії. Глава XIV (Подражаніє)»; цикл «Давидові псалми»), але спричинилися до їх появи. Той, хто читає Герасим'юка, має перечитати і Шевченка, і Біблію...

Так, самі імена, якими Бог наділив дітей свого пророка, – «Непомилувана» і «Не мій народ» (Ос.1:6, 9) – визначають долю Ізраїля. У цих іменах уже міститься загроза неминучих страшних покарань, про які йдеться у Книзі Осії. Шевченкове «подражаніє» починається словами: «Погибнеш, згинеш, Україно...» – і продовжується ще більш жахаючими візіями, ніж у біблійному прототексті (хоча далі, наче Бог, поет промовляє: «Воскресни, мамо!...»).

Відчуття суголосності пекучих пророцтв і доглибне усвідомлення відповідальності за кожне поетове слово, за вимовлене ім'я, котре розгортається в «магічну історію», стаючи міфом, – відбилися у вірші, яким завершується третій розділ «Крові й леготу». «Я написав книгу зневіри. / Вимовив тільки ім'я», – так починається цей вірш, а в останніх рядках, згадуючи Осію, автор цитує ті його слова, які повторює у євангеліях Христос: «Наостанку Осія: *не жертви, а милости.* / Тільки ім'я і відривання п'ят» (с. 142).

Євангельський мотив «не жертви, а милости» можна перефразувати: не «крові», а «леготу». Це пояснює винятково важливу роль «кроткого пророка» Давида у книжці Герасим'юка. Можна сказати, що йдеться про саму ідею «міфу Поета», його всеохопний символ та ідеальний взірць. І тут, звісно, немає полеміки з Шевченком, тому що ключовим для розуміння образу Давида у Шевченкових творах є мотив «підміни»: «вомісто кроткого пророка» людям накинули лукавого царя; ім'я Давида «розтлили», як і святе ім'я Марії, яку «кати» також «зодягли в порфиру»*.

Давид – це **знакове Ім'я**: самовидця лихих часів і «найменшого серед братів своїх»; того, хто посоромив ворогів, перемиг велета і повернув славу своєму народові; пророка й «улюбленця Божого» (буквальне значення імені «Давид» – «возлюблений»); богонатхненного співця, який у нестримному захваті **танцював** перед «скинією

* Про розвиток цих апокрифічних сюжетів у творчості Шевченка див. докладно у: Кісельова Л. Виправлення Слова: статті про українську літературу від Шевченка до сьогодення. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 9–60).

Завіту» і чий псалми не лише увійдуть згодом до щоденних християнських богослужінь, а й надихатимуть поетів усіх часів... Біблійний вираз «**дім Давидів**» вказує на спорідненість з «царепророком» (кривну чи духовну) і є одним із визначень Церкви. Крім того, «український Давид» – це Шевченко, яким його бачили кирило-мефодіївські «братчики», – автор «Давидових псалмів».

У вірші «1745 – Петрівка» Герасим`юк актуалізує різні значення цього «магічного Імені», внаслідок чого виникає складна алегореза. «Давид» – це ім'я корчмаря, присутнього при зустрічі Довбуша з двома побратимами за місяць до загибелі опришка. Спершу корчмар, аби не заважати, «запитально виходить», але Довбуш каже: «Сиди». І тоді «**Давид робить те, що робить Давид**», – стає самовидцем і свідком бесіди «трійці руської, гуцульської» (с. 255). Водночас він ніби вже знає, що буде потому; бачить крізь роки, як останнім стратять Баюрака: «**Й заплаче Давид!**» (с. 256). Далі в розмову опришків втручається автор: «Хлопці, в домі Давида – суддя один» (с. 257). Згодом він уже сам говорить як український Псалмоспівець і нащадок повстанця: «Не допоможуть, Олексо, **мої псалми**, / ні найтяжче з прозрїнь, чи то пак, похміль, / бо гадде – в цієї землі під грудьми – / опустив карабін мій дід Василь». Та відразу після цих слів «Давида» повернуто до вічності, звідки він і дивиться на «гуцульську трійцю»: «А вони сидітимуть – доки світ, / і наразі це знає тільки **Давид**» (с. 258).

В одному зі своїх плачів, «молитві стражденного», Давид уподібнює себе до пустельної сови на руїнах (Пс. 101:7); і Шевченко каже про себе (у вірші «Три літа»): «І не плачу, й не співаю, а **вию совою**», – може, тому «**голос сови**» має для Поета таке значення: «тільки й того тут, на землі, доки я є» (с. 280)?

Антитезою до злигоднів мінливого й неправдивого життя є для Псалмоспівця блаженство «перебування в Господі» – відчуття невразливості до будь-яких ударів долі, недосяжної висоти, на яку піднеслася його душа. У цьому світлі він прагне перебувати вічно. Та Поет живе «у **двадцять другім псалмі / чи в сонеті шістдесят шостім**» (с. 64).

У названому псалмі йдеться саме про радість богоспількування; про «чашу», сповнену благодаті, яку уготовив Давидові його добрий Пастир, – тож відтепер Давид не убоїться зла, ані тіні смертної, бо «**жезл і палиця**» Господні при нім!.. А 66-й сонет Шекспіра – це

вихлюп відчаю, визнання цілковитої несумісності поетового ества з огидним у своєму лицемірстві, потворним, жорстоким, несправедливим світом, який варто було би покинути без вагань, – **якби не любов...** Оцього «якби» немає в жодному псалмі Давида – його відчай долається лише упованням на Бога. Та для Поета жага земного кохання, пекуча любов до рідного краю, пристрасть до недосяжної Музики поєднуються як **«кров і легіт»**, визначають сутність і сенс буття, засвідчують присутність всеосяжної Любові у світі: «Нехай не спить любов»; «Любов не може спати, як Бог...» (с. 311), – лише вона тримає світ і живить Слово; і даремно римується з «кров'ю».

Стан душі Поета – це біль «перетривання у світанок»: «Сном з Дніпром триваю» (с. 50), як «птиці, що перетривають у світанок / чи тільки слово...» (с. 267). І це біль, без якого не буде «живої крові в слові»: «*Болити?* – поет запитує. – *Болит ж!* – Поет відповідає. Буде вірш. / <...> / То його зброя. А її калібр / Залежить тільки від живої крові. / І тільки від живої крові в слові» (с. 32). Цитати з Вінграновського та непряме посилання на вірш Лесі Українки «Слово, чому ти не твердая криця» (у якому поетова «зброя» проливає кров з його власного серця) надають образу Поета соборного значення. Йдеться тут і про спільну долю українських поетів (про що також писала Леся Українка у вірші «На столітній ювілей української літератури»). До карбу цієї спільної долі Герасим'юк додає ще й ризик розбудити, «як завжди, не ту Україну» (с. 32).

Та лише Поетовим словом тече та **Ріка**, котра є символом України: «**Дніпро тече поетовою кров'ю**» (с. 33) – кров'ю усіх українських поетів, чий символічний соборний образ Герасим'юк створює на основі вірша Миколи Вінграновського «Ніч Івана Богуна». У цьому образі поєднані всі три постаті з ікони «Розп'яття», де при Хресті стоять найвірніший Апостол і Мати Спасителя, – лише імена інші: «Там вой Богуна. Там Богочоловік. / І та, на кого Бог його покинув» (с. 32). У контексті поезії Вінграновського, чие слово тут постійно переплітається з авторським, стає зрозумілим, що Мати – це Україна, Спаситель – це **«Той Син»**, **розп'яте українське Слово**; а «вой Богуна» – соборне втілення всіх усиновлених Ним і Нею. У вірші Миколи Вінграновського «Шевченко» прозора метонімія «Той Син» є ознакою сакрального, а отже «табуйованого», Імені. Так само у Герасим'юка символічна Шевченкова присутність «**за золотим столом**» означена лише його словом, парафразом «Подражання

11 псалму»: «поставить на сторожі слово вічне» (с. 32). У Вінграновського «Той Син – / Безсмертя нації на всі літа і всевіч»; про Україну ж Іван Богун говорить: «Вона мій Бог і поводитир» [4, 174–175]. У Герасим'юка ці мотиви переосмислені у євангельському контексті: («це син твій; це мати твоя», – останні слова Христа до Богородиці та Івана Богослова).

Так розкривається основна «ідеологема» міфу: творчість українського Поета – не «гра» (хай і найвищого рівня), а вічна «будівнича жертва»; тому лише опозиція «гріх гріхом поправ» // «смертю смерть поправ» визначає його вибір і долю. Не лише власну; бо «кров`ю не змитий гріх – ... Посилюється – на всіх...» (с. 58).

Справді, мотив жертви Христової відлунує у міфі Поета, так само як і складний мотив високої «гри». Поет не досягає сакрального простору небес, а перебуває між «небом» та «землею» – у повітрі. Це двозначний простір: за християнськими уявленнями, саме тут зосереджені «духи злоби», котрі перестрічають душі померлих на шляху до «неба небес», Господнього престолу (бісівські «митниці» описані у відомому «Сказанні про двадцять митарств блаженної Феодори», яке лягло в основу численних іконографічних сюжетів). Разом із тим, Розп'яття Христа, піднесеного в повітря на «дереві», тлумачиться як пробиття отвору в непрохідному після гріхопадіння людини просторі між тварним і божественним світами (за Максимом Сповідником).

У поемі «Поет в повітрі» присутній також мотив бунту Люцифера, що зазначає і В. Неборак [31, 21]. Виразні поетологічні конотації забезпечуються алюзіями на тексти Михайля Семенка та Осипа Мандельштама: «**Як падав ти з висоти! / Мерт-во-пет-лю-вав як гордо! Отверз на розрив аорти...**» (с. 287). (Пор.: «П'єро мертво-петлює» у Семенка; «Играй, скрипачка, на разрыв аорты» у Мандельштама, причому в обох випадках ідеться про демонічну природу творчого натхнення – скрипальку названо «чортом»). В іншому тексті, прозоро натякаючи на Люцифера, Герасим'юк називає його Божим «музикантом» (с. 35).

Отже, до низки міфопоетичних функцій Поета доєднуються «соте-ріологічна» – спасительна – та «демонічна» – згубна (про *винятково демонічну сутність* поезії як звабливої «магії» писала Марина Цветаєва в есеї з промовистою назвою «Мистецтво при світлі совісті»). Неможливо позбутися відчуття власної могутності й абсолютної

свободи, коли «гарцює» міфічний Пегас «у силі своїй золотій», а вершник відчуває, як розколюється небо від цього «танцю», «де серцю вільніше, / Ніж, Господи, в царстві Твоїм» (с. 49).

Поетова «гра» нагадує йому самому не лише про повсталого проти Бога ангела, а й про власну «первинність», яку він, подібно до Ісава, «втратив, мов не мав»: «Але ж зіграв. Як? Гріх гріхом поправ?» (с. 276). Завдяки низці імпліцитних мотивів (первородного гріха та «першого з вигнать»; Адама і Люцифера, який у подобі змія обіцяв людям, що вони самі стануть як боги, порушивши Божу заповідь) роз'яснюється значення «первинності» і, знов-таки, наголошується амбівалентність поетичної творчості – свавільної «гри» й жертвовного служіння.

«Первинність» Адама – з Божої волі давати імена усім новоствореним речам; «первинність» Слова – творити й переображувати світ; а Поет – це той, хто прагне бути водночас і Адамом, і Богом («гріх гріхом поправ», – бо знає, «за велінням / чийм первинність втратив...»). Тому його натхнення «межує з омерзінням» (с. 276): «ти ж крук / перетравлюй падло / ти ж поет / живишся / щоб літати» (с. 105). Слово «падло» за своїм значенням пов'язується зі смертю (наслідком гріха), але нагадує і про «спадлого» з небес Люцифера, і про «занепалого» Адама та його нащадків. Крук якимось чином пов'язується з цією парадигмою...

Проте круки в текстах Герасим'юка можуть виконувати дуже високу місію: вони не лише служать святому Пророку Іллі (згідно з біблійним переказом), а й стають утіленням Духу, супроводжуючи тих, хто несе людям слово правди про живих і мертвих, – юродивих та поетів. Юродивий карпатський «пророк» Дмитро з Кутів («юродивим» називав себе і Шевченко) залишає своїм землякам власні «послання і мертвим, і живим...». Це інша іпостась Поета – пророча й жертвна: «Два рази йшов я з ним до галичан, / прийнявши духа, втіленого в круків, / й не передавши третє із послань» (с. 276). (Вірші «Перше послання Дмитра з Кутів до галичан» та «Друге послання Дмитра з Кутів до галичан» вміщені у восьмому розділі «Крові й леготу»).

Крук, для якого **повітря** є природним середовищем існування, стає для Поета символом цієї стихії – першої серед «четвірки» тих, з якими він має поріднитися, аби відчутти «первинність» буття. Поет прагне цього, тому що стихійним «передіснуванням» йому уявляється **Музика**, з якої виникло Слово, що створило світ. Ця Музика відлунує в його душі; пам'ять про неї стає і розрадою, і мукою, бо несила її відтворити. «Аби забути ці нути», Поет, як Бог, надає стихіям тварної

подоби й ототожнює себе з ними. Тепер вони стають **його словом** – непрозорим і багатозначним:

...їх чотири: крук і змія, пес і сова.
На чотири сторони світу. На злам. На зсув.
На чотири стихії. Чотири рядки. Одна строфа.

Це «злам» і «зсув» стереотипів, звичних символів, що стали енциклопедичним надбанням і втратили свою посередницьку функцію – утверджувати двоєдину реальність «небесного» та «земного», ідеального та реального. Цю реальність треба знову відкривати в собі – як макрокосм у мікрокосмі, шукати й означувати «іменами». «Найбільше вдячний Творцеві, / що Промисел не збагну» (с. 288), – каже поет, бо саме цією незбагненністю зумовлені пошуки «істини міфу» й існування поезії.

Чотири тваринних символи, вміщені в **одному** короткому рядку, співвідносяться з чотирма стихіями, чотирма сторонами світу і чотирма поетичними рядками, що складають **одну** строфу. В такий спосіб вірш символічно представляє космічну модель світоустрою, котра відповідає найпростішій просторовій та чуттєвій орієнтації людини (верх/низ, близький/далекий, внутрішній/зовнішній, світлий/темний, сухий/мокрый тощо). На загадку Промислителя Поет відповідає власною загадкою про стихії:

Про сову, яка там, де ні еллін, ні іудей.
І про крука, який не порветься на до і від.
Про змію, що знімає шкіру навіть з очей.
І нарешті про пса, що бере завтрашній слід (с. 38).

Аби розгадати цю загадку, спершу необхідно зіставити усі вірші Герасим'юка, де згадуються перелічені імена-символи, та виявити подібні елементи змісту (тобто здійснити «вертикальне» прочитання сукупного поетичного тексту). Виявивши таким чином семантичне поле значень кожної з названих істот і відшукавши контексти розуміння їхніх загадкових характеристик, можна дешифрувати ці імена-символи. Герменевтичний аналіз дозволяє дійти висновку, що «**совою**» означено **небесний вогонь**, полум'я Духу; «**крук**» символізує **повітряний простір** нашого світу (земне небо); «**змія**» – це стихія **води**, а «**пес**» – **землі**.

Зрозуміло, що «сова» пов'язується з Царством Божим, бо «сова там, де ні еллін, ні іудей» (с. 38); тому вона – як символ небесної мудрості – стає означенням стихії вогню (Софію-Премудрість Божу на іконах зображено вогнеликою; у вогні з'явився Бог Мойсею; вогненно-червоний колір в іконографії є символом «духовнопрестольного світу»). В народі сову вважають вісницею народжень і смертей [19, 570–571]; тому в земному «лісі» (алегорія людського життя) вона постає як «понура посередниці в покликах крові, / бо вона там, / де вона є, / а нас немає» (с. 279).

«Змія» є «втіленням нижнього, водно-підземного світу», уособленням хтонічних вод Хаосу; вона символізує і божественну мудрість, і «космічне зло» [26, 175–178]. Та головне – вона постійно оновлюється, скидає стару шкіру. У Герасим'юка така амбівалентність відображена у стійкій опозиції «змія/гад»: «і гада він підняв над головою» (с. 112); «гадде – в цій землі під грудьми» (с. 258); «був... навіть гадом. Прости» (с. 288). Ключовим для ідентифікації з водною стихією є образ змії над плесом, яка «стригнула в річку і граційно попливла, / ховаючи у прибережному річці / все невловне для ока і вуха, / без чого не варто писати про неї...» (с. 93).

Стаючи «совою» та «змією», поет відновлює первісну рівновагу основних стихій і разом з тим набуває властивостей тих реальних істот, іменами яких означає ці стихії. Найголовніші з них – здатність бути непомітним серед людей (як сова у лісі чи змія в «прибережному річці») та постійно оновлюватися, «скидати шкіру навіть з очей». Реальна присутність цих істот у світі пов'язується з їхньою недосяжністю та невловимістю: сова – це тільки «голос», змія – лише скинута «шкіра»: «Тут, між людьми, / шкіра змії, голос сови – / тільки й того тут, на землі, доки я є» (с. 280).

Так само важливими є реалістичні образи хижих круків над Греготом, а особливо «осінніх псів Карпат». Маємо тут цілком достовірний і водночас дуже символічний опис: «Їх спини жовті, їх зиниці білі, / Їх лапи відігріті у золі, / Їх газди мокрі в тихому похміллі, / ...їх газдині злі»; – «**верхи їх відпустили**»; «а що **насподі – чорне і круте**»; «**їх зорі вічні**» (с. 167).

І «крук», і «пес» постають як символічні посередники між землею та небом. Саме круки носили їжу в пустелю Іллі Пророку; і цей біблійний мотив у Герасим'юка увиразнюється поєднанням фізичного живлення та духовної поживи: «Круки знають, де годують круків. / Круки

знають, де Іллю знайти» (с. 260). Особливого значення набуває посередницька функція пса («вовкопси» – вірні помічники Юрія Змієборця!). Собаку традиційно пов'язують за світом мертвих і наділяють функцією «психопомпа», супровідника душ померлих. «Люди скрізь сприймали собаку як істоту, що з'єднує наш світ з іншим, природу з культурою, небо з землею», – зазначають етнографи [48, 94]. Вирізняючи псів з-поміж усіх представників тваринного світу, Г. Гачев пише: «Пес – приручена хижість природи, спрямована на службу і любов до людини» [6, 146]; він є «наверненням природи до нового закону-заповіту... Пес – природний предтеча Христа, тварина безконечно саможертвна» [6, 149]. Метафізичного значення надає автор собачому нюхові: «це його відання мови іншого світу та підступів зла, пекла і смерті, звідки пес сам колись вийшов [6, 147].

Справді, визначальною характеристикою пса є його **нюх**, що метафорично означає здатність розрізнявати «добро» і «зло» на землі (тому він і «бере завтрашній слід» (с. 38)). Метафізичну історію цього «сторожа світу» (який колись «брязкотів ланцюгом сатани», та зрештою «випірнув з вод і по тверді побіг, / аби відпочити аж нині в рові під парканом») Герасим'юк розповів у вірші «Пес», уміщеному в книжці «Поет у повітрі» [14, 107]. Зв'язок імені-символу «пес» з протилежними силами (причетність до божественного та демонічного світів) і мотив «служіння» кореспондують з усіма ключовими значеннями образу Поета. Однак напряму Герасим'юк ідентифікує Поета з «**круком**» – і біблійним, який не повернувся до Ноя, коли той першим випустив його з ковчега після потопу; і реальним – одним з тих, що кружляють над Греготом. Основна риса крука, що зближує його з Поетом, – це живлення «падлом», для того щоб «літати» (що можна зрозуміти і як перетворення «мертвого» слова на «живе», буденного на небуденне).

Вода та вогонь є основоположними стихіями, поєднанням яких започатковано світ («Дух Божий носився над водою». – Бут. 1:2). Злиття цих стихій є передумовою творчості – тому Поет «**один для води і вогню**». Якщо «вода» не пронизана «вогнем» Духу, вона мертва й загрозна; лише **жива** вода (як і «жива кров у слові») освячує й оновлює світ. Обидві стихії є водночас «каральні й очисні» (с. 286). Від них залежить доля «**повітря**» та «**землі**» (як тварного світу). Повітря водночас і затуляє собою «небо небес», і з'єднує з ним; а земля є місцем перебування живих та їхньою спільною могилою. Звідси – мотив посередництва, пов'язаний з цими стихіями.

«Імена», якими наділяються стихії, визначають «розумну» природу світоустрою (у цьому сенс Поетового звертання до Творця: «тобою мають побути / крук, пес, сова і змія»). Відтак оприявнюється «ієрархія» стихій – не як умоглядна модель, а як живе переживання «світу в собі» та «себе у світі». Це свого роду «зворотній зв'язок» з Творцем: через суб'єктивне чуттєве сприйняття «стихій» та їх розпізнавання в довколишньому просторі – до образів, котрі стають в уяві поета їхнім утіленням; далі – до символічного «оформлення» цих образів (звісно ж, на основі культурних надбань людства); а відтак – до суб'єкту-суб'єктного переживання «первозданної ієрархії» божественного космосу. «Висхідний» та «нисхідний» рух образної думки поета віддзеркалено інверсією суб'єкта й об'єкта: «Я знаю, що ти – не я...» // «Я знаю, що я – не ти...» (с. 287–288).

Розпізнавши стихії у «буденному» та «святому», відтворивши макрокосм у своєму «мікрокосмі», Поет усе ж не осягає основного – тайни перетворення Музики на Слово: «Зі мною лиш сам на сам, / як тільки прохопить знову / якесь невимовне слово – / до сліз горлових, до спазм» (с. 288). Проте пережитий досвід підсилює його відчуття причетності до «первинного» буття, до «дихання» Музики: «Четвірка твоїх стихій / настільки ж була твоєю, / як та, що дихав я нею. / Не видихну, Боже мій» (с. 288). Відтепер стихії – одухотворені, «заплетені», чи демонічні, розхристані – постануть перед Поетом у «**полиннім викиді мови**», у природі та побуті рідного краю, у його неписаній історії. «Жив поза часом, як звір. / Жив поза часом, як Бог» (с. 46), – та саме у цьому «позачасовому» бутті йому нав'язано «отави сновидінь» на білій горі «в небі третьому» (с. 249) – «**холодні космацькі отави**»: «Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав...» (с. 155).

Космач, «нерв нашої мужности» (с. 113); його «восковії плити» – «жовті отави», що їх «Бог не велів косити» (с. 205), – стали колискою «слова з холодних космацьких отав» (с. 286), силу якому даватиме «**рідний узір**» (с. 280). Так само як Богородиця («Червлениця Емануїлова») з крові своєї випрядає земну плоть Бога Слова, – Поета випрядено землею, яка й виткала у його слові цей «космацький узір»: «Тут, на землі, виткані ми, мов килими...» (с. 280), – архетип «ткання» як процесу творення світу лежить в основі образів «ткаль божистих» (с. 285) і самого поета з його ткацькими «**кроснами**» (с. 50).

«**Узір**» – це, насамперед, орнаментальні структури образного мислення, котрі визначають поетику Герасим'юка. Основна властивість

орнаменту – поєднання «дискретного» з «континуальним»; повторення однорідних компонентів, що мають символічне значення та є втіленням уявлень про ритм і порядок всесвітнього буття. Естетика й семіотика орнаменту ґрунтуються на ідеї віддзеркалення небесного світу в земному. У текстах Герасим'юка «узір» є метафорою такого двоєдиного буття, властивого самій природі: «зірка сітківка снігів», «стрімкі узори» оленячих копит, що «накладаються на узір доріг моїх» (с. 90). Але це нетривкі, «танучі» відбитки – «різьблений сніг» (с. 91); тривким є лише «узір», увічнений у «сухій різьбі» поетового слова.

Старовинне ремесло різьби по дереву (конкретизоване як гуцульська «суха різьба») є у Герасим'юка метафорою поетичної образотворчості та словесної магії: «Я вирізьбив цю твар» (с. 268), «пора різьбити» (с. 85), «ти виживеш на різьбі» (с. 31). При цьому «різьба» виразно асоціюється з давніми письменами наших предків – «чертами й різями», наділеними таємничою силою. За відомим «Сказанням про письмена слов'янські» Черноризця Храбра, предки-язичники «чертами та різями читали й писали». Дослідники історії писемності, посилаючись на свідчення арабських авторів X ст. та різні європейські літописні джерела, пов'язують ці знаки з «рунічними системами». Первісне значення слова «руна» – «чарування, таємниця, таємна мудрість» – визначає функцію рун: у багатьох народів північної Європи вони служили оберегами, використовувалися при гаданнях і наділялися пророчою силою (про «руни перемоги», «руни пізнання», «руни проти бурі» та про місця, де їх потрібно вирізьбити, розповідається у скандинавському епосі) [43, 188–195]. Саме про таку «таємну мудрість» і магічну владу йдеться у Герасим'юка: «Поет від *різ* і *черт* / Пантрує кров і смерть <...> Від *черт* і *різ* він в засідці (с. 32). Це також указує на здатність Поета бачити й розуміти загрозливі знаки та протистояти їм. Тому він і вдається до «різьби» по живому: «В країні демонів старих і хворих / від розпаду рятує – не від ран / останню душу у сліпих узорах / солярних шрамів, родових оман» (с. 112). Це «черти й різі» Пам'яті. Поет стає її живим Текстом, бо «воїн / ні разу не відрікся від різьби / і неживим не підмінив живої».

«Больовою точкою» для початку такої «різьби» має бути якимось дуже рідне й близьке слово, – наприклад, топонім «Косів». На ньому, як на святковій тарелі, може постати цілий світ образів за допомогою магії «черт і різ». Виділені морфемі етимологізуються, утворюють асоціативні поля, у яких частинка слова стає окремим іменем та породжує нові значення. Так, «Косів» – це «косовиця»: «Встигну на косовицю

в Косів» (69). Але «косити» означає також «нищити» – смерть **косить** людей, і ангели Судного Дня завжди уподібнюються до женців або косарів («Ангели Старого Заповіту / горні трави косять по Іллі»); і минуле життя – усього лиш «сіно сього світу» (с. 260), бо людина – «мов та трава», як сказано у Святому Письмі. Відтак крилаті «косарі» (а «кос» – це також «пах», так гуцули називають ластівку) асоціюються з вічністю та душами людей, а «трава» – з проминальним людським буттям. На цій основі виникає образ, який стає джерелом нових смислів, – **«космос трави»**. Буквальне значення слова «космос» – **уесвіт** – поєднується з метафоричними (лад, порядок, гармонія), які поширюються на природний світ. Завдяки цьому «Косів» перетворюється на вселенський простір, не втрачаючи свого первинного топонімічного значення (буквальний сенс зберігає і слово «косовиця»); у тексті ця метаморфоза займає лише два рядки. Так само взаємодіють пряме та символічне значення «трави»: «Знов поляже космос трави – / Стане видно – як на долоні» (с. 69). У цьому «космосі» є свої «чорні діри»: «діра у скроні Хвильового», у яку «западаємо – духом убогі...» (с. 70).

Таким чином слово розгортається у міфологічний сюжет, розкриваючи свою потенційну багатозначність та живу мінливість, спрямовану на «прирощення» смислу. Водночас може відбуватися максимальне ущільнення змісту, внаслідок чого слово стає загадкою; незначуща службова частина мови семантизується в такий спосіб, що смисл доводиться розгадувати. «Крук... не порветься на до і від», – яке значення можуть мати виділені прийменники? Субстантивуються вони чи адвербіалізуються? Відповідь не така вже й важлива; головне – це енергія вольового жесту, що ним означено міфопростір (земля/небо), у якому «крук» демонструє єдність своїх суперечливих символічних функцій (живитися «падлом», щоб літати, – і ширяти в небесах, щоб служити в пустелі святому Іллі). Звісно, однозначного тлумачення тут бути не може, бо залишається (мусить залишатися) таємниця у самому звучанні слів, у їх поєднанні, повторенні та симетричному розташуванні звуків, котрі так само можуть семантизуватися, бо викликають чуттєві асоціації. Так ніби поновлюється «первинне» буття слова, оживає його «внутрішня форма» – слово знову стає **«міфом»**. При цьому виявляється властивий міфологічному мисленню синкретизм суб'єкта й дії, означуваного й означника; а цілісність і бездоганна образно-сміслова узгодженість тексту полегшує процес «розгадування», активізує імагінативну логіку сприйняття.

Згадуючи про магичні «черти й різи» давніх слов'ян, можемо тепер зрозуміти визначення Поета як того, хто «в засідці»: він перебуває на межі проявленого і непроявленого, Слова й Музики («крові» й «лего-ту»). Він там, куди «відступає у позачасся» міф, – «до коми й титла» (с. 27), – що можна перефразувати як «до черт і різ». Тому й має творити новий міф, новий Текст, який **переображуватиме** світ і самого Поета, здійснюючи його «первинне» призначення.

Аби встановити втрачений зв'язок між іменем і річчю, повернути їх до буття, Поет «живою кров'ю в слові» освячує буденні речі й сакралізує те, що ніколи не здавалося святим; розмиває звичну межу між «сакральним» та «мирським». Слово є діло – це основний постулат міфу, тому воно і стало плоттю. Зужиті слова, як і зужиті речі, втрачають сенс свого буття, відтак і «плоть» нашого людського світу стає дедалі примарнішою...

Поетичне слово Герасим'юка не лише оживляє речі, а й живиться ними – воно породжене «тілом» і «ділом» гуцульської кахлі – з неї вийшли усі «барви» й «сюжети», й усі «найсокровенніші таємниці»; і цього вже не можна позбутися: «Не вирвати мене з гуцульської кахлі, / не видерти, не вишкребти. / Не вирватись мені з гуцульської кахлі. / Просто не вирвусь» (с. 83–85).

Так само освячуються, поєднуючись з євангельським текстом і біблійною символікою, образи живої природи та світ людських емоцій. Як святий Петро до Христа, Поет до коханої звертається зі словами: «Звели мені піти до тебе по воді» (с. 139). А колюча шипшина, охоплена рожево-золотавим «полум'ям» власного цвіту, здається йому Неопалимою Купиною (терновим кущем, котрий горів і не згорав, коли у ньому Бог явився Мойсеєві). Тому «палаючий шипшини кущ / нервує небеса...» (с. 141) – адже Поет, як Бог, наділяє речі та явища промінального світу здатністю випромінювати вічне фаворське сяйво. І це вже з його волі «плоть не погасає – вічний лет, / коли Спаситель є поет, / а слово є Господь» (с. 142).

Як «носії обожествленої Пам'яті», Поет відновлює пам'ять землі. Він повертає давні назви київських вулиць, підсилюючи означений ними простір новими іменами, котрі вписуються в парадигму первісних питомих значень. Так, наприклад, вулиця **Святославська**, що з 1938 року отримала ім'я Чапаєва, утверджується як **простір воїнів та поетів**. Давня назва вулиці пов'язана з іменем сина Ігоря та Ольги, князя Святослава, прозваного Хоробрим. В поемі «Сон у метро» поява Святослава та уявне спілкування з ним перетворюють Поета на

міфічного позачасового «нащадка» – «Святославича»: «їде в одвічній підземці поет / на прощу в храм Пирогощі» (с. 66). Тобто їде, повторюючи шлях князя Ігоря Святославича (цим епізодом завершується «Слово про Ігорів похід»). Цей князь хоч і не був сином того Святослава, та став героєм «Слова», тож у імені «Святославича» назавжди поєдналися воїнська звитяга та висока поезія. Молоді поети, що збираються на колишній Святославській, недаремно названі «воїнами» – тому й озвучено цей простір «Козацьким маршем»:

і звучить «Козацький марш» із вулиці Чапаєва,
колишня князя Святослава, Івана Козаченка,
Віталія Никитюка, Юрія Приходька –
моїх відданих друзів, улюблених воїнів (с. 87).

Це світ «Комуналки на Франка» (вулиця Івана Франка також входить до території колишнього Святославського яру) – тож не дивно, що цитати з Франкових віршів («Лупайте сю скалу» та «земле, моя всеплодющая мати») з'являються тут без лапок, звучать як звичні ідіоми – тому обігруються так весело й невимушено.

Символічних перетворень зазнає і вулиця Фрунзе, що мала раніше ім'я Кирилівської – за церквою св. Кирила Олександрійського з прилеглою до неї «Кирилівкою» – так називали колись кияни нинішню Психіатричну лікарню ім. І. П. Павлова. (З XVIII ст. на території Кирилівського монастиря існувала богадільня, а 1803 року сюди ж було переведено з Подолу будинок для божевільних. За часів Київської Русі Кирилівська церква була князівською усипальницею; тут поховано і великого князя Святослава Всеволодовича, увічного у «Слові». Перебудована у стилі українського бароко, Кирилівська церква зберегла давньоруські фрески XII ст., а під час реставрації у 80-х рр. XIX ст. її розписали відомі українські художники. Частина розписів та чотири головні ікони мармурового іконостасу належать пензлю Михайла Врубеля, який перебував тут на лікуванні. З цим місцем пов'язана і сумна доля геніального українського композитора доби бароко Артемія Веделя). Колишня назва цієї вулиці не згадується, проте вона впізнається за своїми непомітними ознаками:

До церкви і в божевільню – один маршрут –
До Врубеля, Веделя, Дзюбиних читачів (с. 44).

Величні й трагічні асоціації, пов'язані з іменами Врубеля та Веделя, несподівано поєднуються зі збірним образом «Дзюбиних читачів» – своєрідної «катакомбної церкви» дисидентів, яких запроторювали до божевільні борці за чистоту совітської ідеології. В результаті виникає незвично місткий, багаточаровий «простір вулиці» (подібний до незвіданого простору підземних Кирилівських печер, які збереглися від доісторичних часів). І не випадково центральним у ланцюжку названих імен є Ведель: у його церковних піснеспівах божественна «музика сфер» зливається з голосом стражденної людської душі – вічна гармонія з вічним дисонансом...

Присутність Поета структурує довкола простір Музики, який притягує інших поетів; місця, означені їхніми іменами, наповнюються «повітрям свободи» («божественним леготом» Музики). «**Неймовірна музика**» («усі ті трембіти і цимбали, / скрипки і дрімби, / бубни і флюяри») чекає на поетів біля коломийської ратуші, бо саме тут «в'язень Франко написав свої “Вольні сонети”». І поета Тараса Мельничука, з його «нервовою спиною в'язня», цей простір приймає як свого «імператора». «Бо ти, Тарасе, – звертається до нього Герасим'юк, – до мого п'ятдесятилітнього уявлення про поета... стоїш найближче» (с. 114).

Verba volant – scripta manent: слова відлітають, написане залишається; воно, ніби могильний склеп, стає об'єктом зацікавлення, розглядання, пошанування... Але живе слово вже відлетіло, воно незримо перетворює світ, сягаючи й самого «склепу». «**Є вірш, без якого розсиплеться склеп, ніби вірш...**» // «**Є склеп, без якого розсиплеться вірш, ніби склеп**» (с. 286–287), – тобто «нерукотворний пам'ятник» Поета існує, допоки живе його вільне слово; і навпаки: кожен новий вірш живиться надбанням усього того, що стало «склепом»...

Однак у цьому дзеркальному уподібненні, здається, приховано ще один, значно глибший смисл. «Спокій стрімкого склепіння» можна тлумачити як місце поховання занапащених «останніх слів»*. Їх можна вивільнити, повернути до життя лише потужним резонансом такого слова, котре «зірветься... не з губ, а з землі – із холодних космацьких отав». Так сама земля, стаючи «словом», оживляє те, що пішло в землю: і «склеп... ніби вірш, вибухає в землі»; «і слово прорветься в повітрі! / **В повітрі – Поет**» (с. 286–287).

* Хіба лише своїх? Можливо, йдеться про долю «соборного» українського Слова, про той простір, «де сон, де син, де тисячі синів» [4, 174]?

Поет стає «землею» й «повітрям», «водою» й «вогнем»; він воскресає слово і воскресає в ньому; він заступає місце зниклого «дзвону» – посередника між людським світом і Творцем: «Двома берегами Дніпровими / Шепчу, як губами безкровними: / Хай прийде царство Твоє» (с. 56). – «**Безкровними**», бо вся кров уже стала «Дніпром», який «тече поетовою кров'ю». Та саме тому «міф Поета» стає водночас і «міфом України», з якою він «перетриває у світанок»: «сном з Дніпром триваю», «Дніпро... / Собою – в собі – на собі / Несе мене» (с. 50). На ці води, гори й ліси вже покладено Поетом печать «імен» – печать «діла» та «слова» героїв і поетів. Він може сказати, як Іван Богун: «Ми тут. Ми є. Ми – всі. Ми – гурт» [4, 173].

* * *

Стихійним, глибоко органічним міфологізмом художнього мислення Герасим'юка зумовлені вражаюче багатоголосся його тексту і багатолікість образу Поета. Попри апофатичні самовизначення, він є і «князь», і «вой», і «волхв», і «скоморох», і «ремісник» – причому стереотипне визначення поезії як «святого ремесла» позбавляється свого ореолу: «Я все назвав. / І це було вже ремесло» (с. 134). Досить незвично виглядає Поет у традиційній подобі «блазня/мудреця»: «Я нагадував блазня і сном, і премудрістю лісу» (с. 155).

«Сон» і «премудрість лісу» об'єднуються спільним значенням причетності до «божественного леготу». У цих просторах «Я» втрачає свою автономність: «**Ліс**», як уособлення народу, його історичного буття і традиції, та «сон», як світ колективного несвідомого, – однаково провокують перетікання «Я» в «Ми». Крім того, «блазень» і «блаженний» – це однокореневі слова («Не руш блаженних в цій юдолі!» – с.30), що змушує, знов-таки, згадати про образ поета-«юродивого» у творах Шевченка («А я, юродивий, на твоїх руїнах / Марно сльози трачу...»; «таке тільки сниться юродивим...»). Тож «блазень», «сон» і «ліс» утворюють ланцюжок символічних значень, які тяжіють до сфери сакрального, – а відтак і «премудрість» асоціюється з богословським тлумаченням Софії як споконвічного Слова. Тоді все речення набуває інакшого, міфологічного змісту: «**Ліс**», який «**снить премудрістю**», – це Поетове «**Ми**», сон століть (порівняймо у Вінграновського: «Сон-Шевченко, виснений століттям»; «сон, де син, де тисячі синів...» [4, 174–175]). І саме з музики цього сну

постає живе Слово. Проте таку багатолічність і «нетутешність» люди сприймають як «блазнювання»...

Безліч граней та часових площин, прихованих у цьому «Ми», зумовлюють і ефект контрапункту (коли різні голоси збігаються у певних «смыслових точках»); і більш складну поліфонію – засновану на переплетенні різнорідних мотивів. Загальне й одиничне, національне й особистісно-інтимне збігаються у переживанні тожсамості: «Ми не маємо інших облич / для Дніпра і для солов'я» (с. 81); «і ми притулилися плечима один до одного, / міцно, як люди, які вже знають...» (с. 244). Відчуття єдності виникає на тлі трагічних дисонансів – голосів розпачу, сумнівів і зневіри: «Ми вже відіграли Україну...» (с. 215). Здавалось би, тут ідеться про музику й незамовлений танець; однак у Карпатах вираз «грати жінку» має значення інтимного зв'язку. Мимохить у підтексті виникає занижений образ тієї, котру «відіграли» (нелюба дружина? коханка? повія? – та звісно ж, не завітчана «Молода» і не дівчинка з «патиком у кулачку»). Так само ті, кому «у генах передано / страх облави», можуть побачити себе у ролі вічних своїх ворогів: «ми облавники»; «всі ми схоплюємось і цілимось» (с. 309–310). І зрештою, «всі ми і всі забрюхані... в кривавій росі» (с. 293).

Водночас в образі Поетового «Ми» поєднуються локальне і всеосяжне, «гуцульська» ідентичність і широкий діапазон культурних ідентифікацій (Давид і Шекспір, блаженний Августин і Гарсія Лорка, «Дмитро з Кутів» і Мартін Лютер).

Ці та інші імена, якими рясніють сторінки «Крові й леготу» (у віршах, епіграфах, присвятах), є важливим компонентом міфу: вони формують онтологічний простір «своїх» – друзів, учителів, співбесідників, сподвижників, земляків, предків... **«Чужі» не мають імен** – вони постають не як «суб'єкти», а лише як «функції»: «менеджер, екстрасенс, діджей» (с. 26), або ж як безлика ворожа маса – «чернь» чи «шпана». Така безликість заперечує саму ідею імені, тож імен отих «безликих» і не варто знати: «Я не знаю того, хто привів»... У складній іконічній символіці цього вірша «той, хто водить і хто за ним ходить» (с. 240), – це узагальнений образ нечистої сили, що не в змозі «підняти своє копито» на Дитя. **Зло є неонтологічним за своєю природою, а отже й безіменним.**

Поіменовані, звісно ж, численні «місця сили» – гори, скелі, річки, озера, міста, села чи окремі вулиці, котрі мають значення так званих

«символічних локусів смислоутворення»*. Та відповідно (як і в опозиції «свої//чужі»), існують символічні локуси «смыслеуничтоження» – такі, як суцільна дискотека або побудований на старому Подолі басейн, чий хтонічний води поглинули й «волоську музику», і тепло людського житла; як вирубані праліси або ж ліси, перетворені на «приватні угіддя»; як зафарбоване серце Спасителя, як «торговець у храмі»... Аби протистояти знеособленню світу та знищенню смислів (цій «ловитві безбожній»), Поет у своїй «засідці» і вдається до «різьби» по живому.

Насамкінець зазначимо найважливіше: усі архетипні значення, міфологічні універсалиї набувають у Герасим'юка глибоко національного «о-мовлення», причому субетнічна «гуцульська» закоріненість лише підсилює відчуття всеохопності створеного ним міфу. Тому видається недоцільним виявляти у цьому Тексті типологічні ознаки окремих міфів – космогонічного чи есхатологічного, героїчного чи етіологічного, політичного чи релігійного. Це **міф Поета** (а водночас і його покоління, його народу, його країни) – «чудесна особистісна історія», за діалектичною формулою Лосева [25, 169].

Символічний зміст цієї «історії» відповідає назві – **«Кров і легіт»**. Бо йдеться про народ, що вибрався з «кривавого погребя» і не звільнився від прокляття «крові», а тому найбільше потребує «леготу», який доносить до людей «музику сфер», не сфальшовану демонічними вітрами... І про те, що «музика терпка» слова, чину, творчого «жесту» має на землі свої імена, а «шпана нинішня і вчорашня» назажди безіменна... І про те, що лише «жива кров у слові» живить вічну течію того Дніпра, який тече «наді мною і тобою», – підхоплює і несе на собі Поетові «крокви й кросна» (с. 50), щоби рідна земля могла з надією «перетривати у світанок». (Бо не дарма ж колись казали: «які крокви, така й хата»; «молодим господиням – кросенця ткати»... Це вічні символи Домобудівництва, його земних істин, добра і краси). І про те, що «легіт», яким дихає Поет, освячує й оновлює історичне буття його народу «на шляху до вічних осель». Бо «легіт» – то Музика, з якої народжується Слово, – **«золотий гомін»**, оспіваний Тичиною. І лише міф надає можливість відчутти й пережити це як реальність.

* Термін В. Тернера, який використовує Б. Андерсон у значенні «місце релігійного паломництва або їх секулярних двійників», – як одного з найбільш значущих чинників формування національної ідентичності [1, 76–78].

Напевне, час повернути скомпрометованому поняттю «ідеологія» його зміст: **духовне вираження людського досвіду** (сукупність моральних і релігійних, політичних і правових, художніх і філософських поглядів, світоглядних концептів). Міф універсалізує весь цей досвід, зберігаючи при цьому його конкретику, його культурно-історичну своєрідність. Олексій Лосєв, визнаючи за міфом значення первісної «ідеології», наголошував на тому, що це є «максимально інтенсивна та найбільшою мірою напружена реальність»: «Міф – найнеобхідніша, слід прямо сказати, трансцендентально необхідна категорія думки й життя, і в ньому немає геть нічого випадкового, непотрібного, самовільного, вигаданого чи фантастичного. Це – достеменно і максимально конкретна реальність» [25, 24]. Слова філософа увиразнюють значення поетичного міфу, який «викристалізувався» на сторінках «Крові й леготу». Занурення у його «напружену реальність» супроводжується незвично глибоким естетичним переживанням – і не лише тому, що майстерність словесної «різьби» Герасим'юка поєднує забуту архаїку та справжнє новаторство. У його текстах присутня «формула екстазу», – те поєднання різноспрямованих афектів, яке спричиняє переживання катарсису (про що писав у «Психології творчості» Л. Виготський).

Оновлення мови, реміфологізація слова, його оречевлення; синкретизм художнього мислення (що зумовлює особливу значущість пластичної деталі та органічність інтермедіальних образів) – усе це також стало підґрунтям міфотворчості Герасим'юка. Від окремих етіологічних міфів про походження різних речей чи явищ, від розбудови магичного «гуцульського тексту» поет зрештою приходить до того всеохопного «вкраїнського міфу», який віддзеркалює минуле, пояснює сучасне та прогнозує прийдешнє. Зафіксувати цей процес постання цілісного поетичного міфу (а не довільних міфопоетичних медитацій), унаочнити його зв'язки з національною культурною традицією видається важливим завданням не лише теоретичного чи історико-літературного змісту. Попри неунікнущу суб'єктивність читацької інтерпретації, наша міфологічна «ініціація» текстом розпросторує його власні межі, активізуючи архетипні структури уяви. Відтак до цього обширу притягуються співвимірні та співзвучні компоненти інших авторських міфів, розкриваються глибинні традиційні смисли і створюються передумови для нової культурної «космогонії» – творення національного «Космо-Психо-Логосу», що існує лише у постійному оновленні, у живому саморозумінні та взаємодії з іншими семіосферами.





ТЕКСТ, ЯКИЙ ТВОРИТЬ АВТОРА



Назва цього завершального фрагменту підказана вже згаданим дослідженням Т. Єлізаренкової та В. Топорова [21]. Визначаючи генезу «образу Автора», вчені доводять, що в контексті «основного міфу» автор є і творцем тексту, і самим текстом у його метаморфічному перебігу. Нагадаємо, що, за інваріантним сюжетом «основного міфу», одному з покараних і вигнаних (чи знищених) синів Громовержця вдалося повернутися на землю «в іпостасі множинності» та стати родоначальником нової культурної традиції. Він і є «встановлювачем імен», творцем «основного міфу» (=Автором). Водночас він є суб'єктом і об'єктом тексту, «провиною і спокутою», «героєм-жертвою та героєм-переможцем» (звідси – плуралізм та відкритість творчої особистості). Так народжується **«всепереможний текст»**, який «дозволяє порушити суб'єктно-об'єктні залежності та створити самоналаштований пристрій – поетичний твір, що розростається і поглиблюється при кожному конгеніальному дотику» [21, 57].

Цю думку В. Топоров (один з найглибших дослідників семантики і структури художнього тексту та його зв'язків з позатекстовою реальністю) неодноразово розвивав у своїх працях. Ззначаючи зв'язок між текстом-міфом і поетичним твором, учений наполягав на розширенні дослідницького поля теоретичної поетики: «Поетика тексту все настирливіше потребує висвітлення з боку поетики творення, у якій прозирає ізоморфізм творця і створюваного, поета й тексту. Слід припускати законність та виправданість ситуації **“текст творить**

автора», і в цьому сенсі текст може розумітися як творець-автор, а автор – як текст, що пишеться автором-текстом» [37, 576].

Поетика Герасим'юка є ідеальним матеріалом для подібних досліджень. «Іпостасна множинність» образу Поета не притлумлює визначальних його рис, а навпаки – оприявнює їх, поглиблює і трансформує. Відтак у читацькій уяві Автор постає як архетип і «архитип», а виразні індивідуальні властивості, біографічні деталі викликають довіру та уможливають підсвідомий зв'язок читача з цим образом.

В аспекті інтертекстуальності зв'язок «іпостасної множинності» та системної цілісності стає особливо відчутним. Провідна роль тут належить очевидним, свідомо виділеним, легко впізнаваним цитатам з української поезії та фольклору. Це своєрідні маркери «дискурсу ідентичності» – комунікативного буття, до якого долучаються «свої», здатні миттєво відгукуватися на почуте й поновлювати та зміцнювати власні зв'язки з традицією. Такі цитати функціонують як своєрідний пароль; з іншого боку, вони притягуються текстом, упорядковують його коди та відтворюють у непрямий спосіб ієрархію суспільних цінностей і практик. Це викликає спонтанну реакцію ліричного суб'єкта, віддзеркалюючи процес (тобто не стан, а розвиток!) саморозуміння та світовідчуття Автора.

Іншу роль відіграють цитати й посилання на відомі тексти світової культури, від біблійних до новітньої зарубіжної літератури. Це і свідчення відкритості, і своєрідна «система дзеркал», у яких щоразу інакше відбивається обличчя самого Поета (особливо це стосується численних епіграфів).

Нарешті, приховані чи позасвідомі інтертекстуальні зв'язки стають містками, що з'єднують різні художні світи, апелюючи до універсального слова міфу. Поетика синкретизму розширює межі інтертекстуальності: кіно, театр, музика і скульптура, народні ремесла та фольклорна обрядовість стають «інтекстами» Герасим'юкового міфу. І це лише зміцнює єдність і цілісність тексту: притаманні автору пластичність художнього образу, вроджене відчуття ритму, постійна присутність у його поезії «музики» (не як суми технічних засобів і звукових ефектів – радше як ідеї, наскрізного мотиву) зумовлюють органічну єдність «часових» і «просторових» видів мистецтва. Текст неймовірно ущільнюється: його «лінії» тяжіють до музики, образність – до живопису та скульптури, а «кіномонтаж» та театральні ефекти сприяють стрімкому скороченню семіотичних дистанцій.

Такий текст потребує миттєвого «перемикання» чуттєвих рецепторів та відмови від раціонального тлумачення отриманої інформації. Поєднуючи асоціації, викликані роботою різних органів чуття, «текст-автор», як і «автор-текст», пронизуються ідеєю **невимовності світу**, холістичного його сприйняття. У такому сприйнятті не може домінувати раціональне начало – це проекція на світ **інших** можливостей людської свідомості. Відтак розширюються межі пізнання, вибудовується той «онтологічний простір думки», про який писав М. Мамардашвілі у праці «Класичний і неklasичний ідеали раціональності».

У такому контексті те, що Герасим'юк постійно пов'язує свій художній світ з «кахлями» та «сухою різьбою», набуває важливого значення. Це не лише два способи розпізнавання традиції в собі, а себе – в традиції, а й два «конструктивні принципи», що закладені в основу взаємодії Текста і Автора. «Якщо суха різьба, – пише К. Москалець, – це аристократизм гуцульського мистецтва, остаточно зафіксована формула станів і почуттів, то кераміка – сама картинність, по-своєму бароковий імпресіонізм...» [29, 302]. З цією «картинністю», барвистістю, насиченістю пластичними образами поєднується дивна сюжетність – завжди параболічна: ланцюжок зображуваних подій приховує інші плани змісту. Як і в бароковій емблемі, у «кахлях» Герасим'юка оречевлені метафори потребують різнопланового осмислення.

У книжці «Кров і легіт» вісім віршів із циклу «Кахлі» утворюють окремий (четвертий) розділ; композиція текстів, контрастних за емоційним забарвленням, розкриває різні грані представленого духовного світу. Водночас кожна «кахля» є віконцем у цей світ, крізь яке видно, як прості буденні речі та звичні слова набувають символічного значення. Тут природне кодується як культурне (і навпаки), тут домінують чуттєві переживання та асоціації, викликані уявою. «Кахля» стає тим простором, у якому художнє, природне, морально-етичне щільно взаємодіють (знов-таки, як у емблемі).

Місячної ночі
дно криниці,
де струг застиг,
нагадує мені
одну давню кахлю:
там їде карета,

а в кареті – одна голова,
більша від кучера і коней...
і кожен розпис Бахметюка –
як у воді,
як у цій криниці,
куди вкинули струга...

Пояснюючи зв'язок між кахлями Олекси Бахметюка та враженнями поета, Кость Москалець пише: «Цей образ нагадує авторові поширений на Гуцульщині звичай кидати до неглибокої криниці струга (форель) задля того, щоб вода завжди була чистою. Струг у гірських річках повинен рухатися, а в криниці нема простору для руху, тому риба там стає деформованою: величезна голова на дуже кволому тільці. Отака голова криничного струга асоціюється в Герасим'юка з головою в Бахметюковій кареті, а сама криниця... формою нагадує кахлю. <...> Нерухомому криничному стругові, у якого виросла така голова, протиставляється струг річковий, який, перемагаючи сильну течію, пливе вгору» [13, 302]. Цей самий образ «великанської голови» виникає у Герасим'юка і в диптиху «Прощання з гуцульською кахлю», де пов'язується з мотивом **свободи** (бо повітря свободи, яким у Карпатах дихали «найдостойніші» – замордовані «в середині двадцятого століття», – залишилося тільки на кахлях). Тому:

... найсокровенніші таємниці
виповідали мені твої барани
із хвацько закрученими рогами.
А все інше доводила до тям
великанська голова у бричці...

Таким чином, кахля стає для Герасим'юка тим «текстом-автором», який творить автора (як «текст») і не лише визначає формальні ознаки поетичного твору, але також є одним з «ключів розуміння» самої поетики творення.

Усе це змінює наші культурні уявлення: витвори народних майстрів стають не музейними експонатами, а засобом розширення можливостей світосприйняття. Для Герасим'юка світ гуцульської кахлі – це **простір свободи**, у якому тільки й можлива творчість:

Ти дала мені стільки свободи,
що вистачить для сухої різьби...

А от «суха різьба» – це насамперед мова ліній, ритмічний «узір» тексту, що прагне заговорити мовою музики. Це тонка, як слід від «найтоншого різця», межа між проявленим і непроявленим, на якій виникає плетиво символічних знаків. Знаків, якими власний досвід співвідноситься з проявами вічності (відчуті й зафіксувати такі прояви може лише Поет, вільний від суєтних примарних клопотів повсякдення та недосяжний для зазіхань «черні» на його свободу). Вірші, написані «сухою різьбою», лаконічні, деколи афористичні; часто вони містять загадковий натяк (можливо, зрозумілий лише самому автору, – проте такий, що запам'ятовується і може допомогти у визначенні якогось із кодів усього Тексту). Зарубки на пам'яті, різьба по живому... І основне – музика ліній, що підсилює вагомість кожного слова (як, наприклад, в одному з перших зразків «сухої різьби» – у вірші «Крук», де майже графічно окреслено ламкі лінії польоту; а весь текст дуже нагадує замовляння).

Чимало віршів Герасим'юка позначені цим стилем; однак поетові йдеться про якусь нову художню цілісність, коли він виділяє цикл чи навіть розділ під назвою «Суха різьба» (перший розділ збірки «Папороть», у якому представлено «поезії останнього часу», – тоді як у другому розділі, «Чорні хлопці», зібрано твори 80-90-х років). В останній книжці, «ANNO АФИНИ», вірші з позначкою «(із циклу “Суха різьба”», майстерно «розсипані» у другій половині тексту, за хронологією; а завершують збірку чотири поезії, вже об'єднані спільною назвою: «Суха різьба (Із циклу)». Таким чином виявляється інтенція самого Тексту – рух до того, чим він прагне стати.

Майже всі зазначені вірші, подібно до камертону, визначають якусь нову «тональність», тому й привертають особливу увагу. Відчуття, викликані цими віршами, подібні до переживання справжньої музики: «дістає» глибоко, проте вербалізувати пережите і неможливо, й недоцільно:

Вперше, вдесяте і всоте прошу: пропади.
А пропадаєш – шукаю сліди – вірю їм лиш.
Тільки й заняття мого, що шукати сліди –
так і римуєшся: доти живеш, доки скімлиш.

Музика та, що спинила мене на краю,
впала в моїм Космачі, як блаженна, під коні.
Рим віроломства проламає груди і скроні.
Трепетну шию її розриваю і п'ю [7, 200].

Перше, що відразу охоплює і не відпускає, – це ритм; далі – солов'язкий біль від «тонких різців» кожного слова. Отямившись від потрясіння, починаєш «шукати сліди» цього стилю в інших віршах – і лише тут відчуваєш, як щільно взаємодіють Поет і Текст, як точно «римуються»; яким чітким віддунням озиваються різні за часом написання твори на ключові мотиви кожної нової збірки.

У просторі міфу – просторі абсолютної свідомості, де суб'єкт і об'єкт є цілісною функціональною структурою, – часове й позачасове, минуле та майбутнє так само не розлучаються. Текст може набувати провіденційного значення, впливати на майбутнє, формувати його – у тім числі й майбутнє самого Автора. Деколи те, що нам видається авторською «помилкою», насправді є проявом волі самого Тексту, його імперативом. Так сталося у поемі «Сон у метро».

Підзаголовок цього твору – «тридцять три строфи» – нагадує про вік Христа і про богословське вчення, за яким на Страшний Суд усі прийдуть у цьому віці, незалежно від часу свого земного життя. Поет опиняється саме на «суді», де зустрічається впритул і з вічністю, і з двохтисячолітньою історією України. Болісне сум'яття, гіркі роздуми, відразу до людської «страми», серед якої довелося жити, виливаються в остаточну формулу Поетової долі: «Ти сам... / живеш у двадцять другим псалмі, / чи в сонеті шістдесят шостім». З контексту ясно, що йшлося про **двадцять перший** псалом, сповнений страшного відчаю (він провіщає й зображує Страсті Христові, тож пронизує всі церковні богослужіння і піснеспіви Страсного тижня)*. Суголосний цьому псалму за своїм трагізмом і Шекспірів сонет... Натомість **двадцять другий** псалом утверджує невразливість Давида до житейського зла чи навіть «темряви смертної», бо «жезл і палиця Господні» завжди при нім [Пс. 22: 1–5]. Відтак симетрія чисел «22» і «66» набуває іншого значення – альтернативи, а не отожднення. Простір Поетового буття отримує амбівалентні характеристики: спасіння та згуби, щастя «перебування в Господі» та страждань надміру чутливої до земного зла душі.

* Василь Герасим'юк підтвердив, що мав на увазі саме цей текст.

Можна шукати різні «реалістичні» пояснення (зокрема й те, що в деяких новітніх виданнях традиційна грецька нумерація псалмів супроводжується зазначенням у дужках гебрійської, що не завжди збігається). Та у підсумку однаково переміг **Текст**: властива поемі контрастність стилю, неоднозначність образів, зумисна «недомовленість», миттєві спалахи асоціацій потребували саме такого, суперечливого визначення Поетового простору. З точки зору вічності та з проекцією на майбутнє...

Але Текст творить не лише Автора, а й Читача. Тому кожна нова книжка Герасим'юка сприймається як подія, що має певне «позалітературне» значення. Певно, тому цей створюваний на наших очах Текст і спонукає до спроб «конгеніального дотику». Бо в «повітрі страшному», в якому часто задихаємося, з'являються «зоряні протяги»: «в повітрі – Поет!»



СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ



1. Андерсон Б. Уявлені спільноти: Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Б. Андерсон. – К.: Критика, 2001. – 271 с.
2. Антонич Б. І. Велика гармонія: Модерністична поезія ХХ століття / Богдан-Ігор Антонич; упоряд., передм., прим. Д. В. Павличко. – 2-е вид. – К.: Веселка, 2003. – 350 с.
3. Борисюк І. Міфологізм української поезії вісімдесятичників: Навчальний посібник / Ірина Борисюк. – К.: Київський ун-т ім. Бориса Грінченка, 2012. – 212 с.
4. Вінграновський М. Вибрані твори / Микола Вінграновський; упор. Мирослав Лазарук. – К.: Смолоскип, 2013. – 872 с.
5. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
6. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1996. – 480 с.
7. Герасим'юк В. ANNO АФІНИ. Вибрані вірші / Василь Герасим'юк, – К.: А-БА-БА-ГА-ЛІА-МА-ГА, 2016. – 320 с.
8. Герасим'юк В. Була така земля: Вибране / Василь Герасим'юк. – К.: Факт, 2003. – 392 с.
9. Герасим'юк В. Діти трепети: Поезії / Василь Герасим'юк. – К.: Молодь, 1991. – 128 с.
10. Герасим'юк В. Космацький узір: Поезії / Василь Герасим'юк. – К.: Рад. письменник, 1989. – 135 с.
11. Герасим'юк В. Кров і легіт: Вибрані вірші і поеми / Василь Герасим'юк. – Чернівці: Букрек, 2014. – 320 с.
12. Герасим'юк В. Осінні пси Карпат: Із лірики вісімдесятих / Василь Герасим'юк. – К.: Факт, 1998. – 112 с.
13. Герасим'юк В. Папороть: Поезії / Василь Герасим'юк. – К.: Просвіта, 2006. – 328 с.
14. Герасим'юк В. Поет у повітрі: Вірші і поеми / Василь Герасим'юк. – Львів: Кальварія, 2002. – 144 с.
15. Герасим'юк В. Потоки: Поезії / Василь Герасим'юк. – К.: Молодь, 1986. – 119 с.
16. Герасим'юк В. Серпень за старим стилем: Поезії / Василь Герасим'юк. – Львів: Кальварія, 2008. – 32 с.

17. Герасим'юк В. Смереки: Поезії / Василь Герасим'юк. – К.: Молодь, 1982. – 68 с.
18. Герасим'юк В. Смертні в музиці: Вірші та поеми / Василь Герасим'юк. – К.: Логос Україна, 2007. – 192 с.
19. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – М.: Индрик, 1997. – 912 с.
20. Дзюба І. «...І є такий поет» / Іван Дзюба // Герасим'юк В. Була така земля: Вибране / Василь Герасим'юк. – К.: Факт, 2003. – С. 7–20.
21. Елизаренкова Т. Я. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки / Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров // Литература и культура древней и средневековой Индии / отв. ред. Г. А. Зограф, В. Г. Эрман. – М.: Наука, 1979. – С. 36–88.
22. Інший формат. Василь Герасим'юк / Упор. Тарас Прохасько. – Ів.-Фр.: Лілея-НВ, 2004. – 47 с.
23. Лаюк М. Земля і повітря Василя Герасим'юка / Мирослав Лаюк // ANNO АФИНИ. Вибрані вірші / Василь Герасим'юк. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛІА-МА-ГА, 2016. – С. 299–313.
24. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс; пер. з франц. – К.: Основи, 1997. – 483 с.
25. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – С. 21–186.
26. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
27. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский; Ин-т мировой литературы РАН. – 4-е изд. – М.: Вост. лит., 2006. – 407 с.
28. Моренець В. Оксиморон: Літературні статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К.: Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.
29. Москалець К. «Папороть»: етика і поетика / Кость Москалець // Герасим'юк В. Папороть: Поезії / Василь Герасим'юк. – К.: Просвіта, 2006. – С. 294–300.
30. Москалець К. Про містерію «Єзавель» / Кость Москалець // Герасим'юк В. Була така земля: Вибране / Василь Герасим'юк. – К.: Факт, 2003. – С. 368–375.
31. Неборак В. Поет «останніх речей»: Василь Герасим'юк і кінець міфології / В. Неборак // Герасим'юк В. Кров і легіт: вибрані вірші і поеми / Василь Герасим'юк. – Чернівці: Букрек, 2014. – С. 5–22.
32. Неретина С. Концептуалізм Абельяра / С. Неретина. – М.: Гнозис, 1994. – 216 с.
33. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. Бесхребетная Испания: [сб.: пер. с исп.] / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 189, [3] с.

34. Пронкевич О. «Дон Кіхот»: роман-міф-товар / Олександр Пронкевич. – К.: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. – 197 с.
35. Проскурин О. История литературы и идеологические контексты / Олег Проскурин // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 134–146.
36. Росовецький С. Міф про народження і загибель Христа в Україні / С. Росовецький // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: Збірник наукових праць / За заг. ред. Л. О. Кисельової, П. Ю. Побережкіної. – К.: ІЗМН, 1998. – С. 10–18.
37. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
38. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику / В. Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 7–60.
39. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей / Б. А. Успенский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 245 с.
40. Фарбштгейн А. А. Музыка как философское откровение (к проблематике ранних работ А. Ф. Лосева по философии музыки) / А. А. Фарбштгейн // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / сост. Ю. Панасенко. – М.: Наука, 1991. – С. 83–95.
41. Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции / П. П. Червинский. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 1989. – 223 с.
42. Чопик Р. Менталітети: Збірка есеїв / Р. Чопик. – К.: УВСІМ. Б. Липи, 2014. – 176 с.
43. Шницер Я. Б. Иллюстрированная всеобщая история письмен / Я. Б. Шницер. – СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1903. – 264 с.
44. Эткинд А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А. Эткинд. – М.: ИЦ-Гарант, 1996. – 413 с.
45. Bobryk R. Próba ucieczki z ideologii w poezji Zbigniewa Herberta / Roman Bobryk // Dzieło literackie jako dzieło literackie / pod red. Anny Majmieskułow. – Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2001. – S. 399–413.
46. Bobryk R. Recepta na maść jako testament w «Malej Apokalipsie» Konwického / Roman Bobryk // Studia Litteraria Polono-Slavica. – Т. 6. – Warszawa: SOW, 2001. – S. 445–456.
47. Faryno J. Связь и транспорт в быту, в культуре/языке и в искусстве/литературе / Jerzy Faryno // Studia Litteraria Polono-Slavica. – Т. 3. – Warszawa: SOW, 1999. – S. 199–208.
48. Schwartz H. A History of Dogs in the Early Americas / H. Schwartz. – New Haven; London, 1997. – 112 p.



СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ



- С. 4. Таріль. Сухе різьблення, інкрустація. Автор: Корпанюк Світлана, 2006, м. Косів.
- С. 8, *зверху*. Кахлі. Автор: Олекса Бахматюк, XIX ст., м. Косів.
- С. 8, *знизу*. Кахлі. Майоліка, гравірування, розпис, с. Вербовець, Косівський р-н, Івано-Франківська обл., приватна колекція родини Павлоків. *Джерело*: Чорний О. М. Олекса Бахматюк. Художня кераміка: Альбом. Косів: Карпатська академія етнодизайну, 2014. 92 с.; іл.
- С. 14, *зверху*. Кахля. Майоліка, гравірування, розпис, с. Вербовець, Косівський р-н, Івано-Франківська обл., приватна колекція родини Павлоків. *Джерело*: Чорний О. М. Олекса Бахматюк. Художня кераміка: Альбом. Косів: Карпатська академія етнодизайну, 2014. 92 с.; іл.
- С. 14, *знизу*. Кахля. Майоліка, гравірування, розпис, с. Вербовець, Косівський р-н, Івано-Франківська обл., приватна колекція родини Павлоків. *Джерело*: Чорний О. М. Олекса Бахматюк. Художня кераміка: Альбом. Косів: Карпатська академія етнодизайну, 2014. 92 с.; іл.
- С. 30, *зверху*. Кахля. Автор: Петро Баранюк, XIX ст., м. Косів.
- С. 30, *знизу*. Кахля. Автор: Петро Баранюк, XIX ст., м. Косів.
- С. 40. Фото. Автор: Богдана Неборак, 2016.
- С. 54, *зверху*. Кахля. Майоліка, гравірування, розпис, с. Вербовець, Косівський р-н, Івано-Франківська обл., приватна колекція родини Павлоків. *Джерело*: Чорний О. М. Олекса Бахматюк. Художня кераміка: Альбом. Косів: Карпатська академія етнодизайну, 2014. 92 с.; іл.
- С. 54, *знизу*. Кахля. Майоліка. Гравірування, розпис, с. Вербовець, Косівський р-н, Івано-Франківська обл., приватна колекція родини Павлоків. *Джерело*: Чорний О. М. Олекса Бахматюк. Художня кераміка: Альбом. Косів: Карпатська академія етнодизайну, 2014. 92 с.; іл.
- С. 68, *зверху*. Кахля. Майоліка, гравірування, розпис, с. Вербовець, Косівський р-н, Івано-Франківська обл., приватна колекція родини Павлоків. *Джерело*: Чорний О. М. Олекса Бахматюк. Художня кераміка: Альбом. Косів: Карпатська академія етнодизайну, 2014. 92 с.; іл.
- С. 68, *знизу*. Скриня. Сухе різьблення Автор: Корпанюк Петро, 2004, м. Косів.
- С. 90. Миска. Автор: Олекса Бахматюк, II пол. XIX ст., м. Косів.

МІФОЛОГІЯ, ІДЕОЛОГІЯ, ТЕКСТ

Нова монографія Людмили Кісельової являє собою ретельний і вдумливий розмисел про час, історію, пам'ять, слово, що є смислотворюючими центрами її дослідницького сюжету про міф Василя Герасим'юка. Йдеться про історію й пам'ять, сакральне слово і профанні часи, поета в часі й над (поза) часом, повторювані універсальні сюжети та їхнє втілення в унікальності Герасим'юкового тексту. Час визначає структурну організацію монографії, розшаровуючись на опозиції історії / міфу, історії / природи, лінійного / циклічного, вічного / минушого. І саме опозиція вічного / минушого, що корелює з розрізненням сакрального / профанного, уможливило відчитування лірики Василя Герасим'юка як єдиного тексту, в якому, за міфологічною логікою, відбувається втілення структури в часі. Так, у віршах поета постійно повторюються, закріплюючись у метатекстуальну цілісність, значущі сюжети, концепти й мотиви, чие виникнення й функціонування відбиває діалектичну сув'язь універсального й унікального. Адже, поставши на ґрунті національних культурних смислів з анонімності міфічного, вони стають складовими авторського тексту, аби знову – як нитки в плетиві тексту – повернутися до універсальності національного культурного поля. Недарма Людмила Кісельова так докладно зупиняється на мотивах музики і ткацтва, адже саме вони якнайліпше відбивають стосунки автора і його тексту, поета і його культури, світу і слова, що його сотворило.

З проблемою часу пов'язаний ще один важливий модус існування культури – тяглість, тобто розімкненість поточного тривання в часі, його відкритість до минулого й майбутнього, його контекстуальність. Саме тому авторка починає своє дослідження Герасим'юкових надсюжетів із міфу покоління, цим одразу окреслює надзвичайно важливу для всіх вісімдесятників проблему, що її Оксана Забужко, посилаючись на програмовий текст Лесі Українки, визначила як «комплекс Кассандри». Адже йдеться про слово сказане, але не почуте; йдеться про несумірність поета і його часу. Герасим'юкові пророки і віщуни, що постають перед світом юродивими, поет, що є круком

і совою, – це слово непублічного дискурсу, витіснене в тінь, у підсвідоме, звідки воно проривається у видиме апокаліптичними знаками і голосом смерті. Міф покоління – це синхронний зріз, що окреслює плаский рельєф сучасного (час шпани, черні), але це ще й трагедія «викинутого з міфу» покоління, що живе у ситуації аксіологічних розривів чи навіть радше аксіологічного вакууму, коли з мови вимито імена, а значить, смисли. Саме на безіменності черні (й, відповідно, функціональності, а не онтологічності цієї множини постатей) у Василя Герасим'юка наголошує Людмила Кісельова, адже, відповідно до магії імені, в світі існує тільки те, що назване. Відтак авторка звертає увагу на біблійний мотив прокази, що, як і все у Герасим'юка, засвідчує амбівалентність смислів; прокажені-бо – це й покарані, й відмічені (обрані), чиї дзвіночки як свідчать про скверну світу, так і нагадують про благодатний дзвін.

Характерні для поета мотиви повітря / смороду, невидимого / видимого, світла-голосу вбудовуються в концентричну мережу міфологічних сюжетів, кожен із яких одночасно є й цілісною одиницею, й складовою іншого, ширшого наративу. Міф покоління, міф народу й міф України об'єднані в єдину цілісність не тільки як відповідні розділи монографії, а й як сюжет, структурований за принципом зміни оптики, збільшення часової і просторової відстані. Синхронність міфу покоління доповнено діахронністю міфу народу; тут і тепер доповнено панорамністю бачення, що враховує часову і культурну тяглість. Зміна оптики бачення тягне за собою зміну рельєфу (з'являється висота і глибина), дозволяючи відстежити, як історія вростає у міф, а врахування часової перспективи оголює підземні пласти пам'яті й формує візії майбутнього. Вельми характерно, що міфосюжет національного становлення в ліриці поета Людмила Кісельова бачить як рух із підземелля на верхи (з минулого – в майбутнє), чистий вихід історії в проекцію міфу. Адже підземелля – це не просто міфологічність локусу потойбіччя, а конкретність історичних подій: життя в криївках, втеча від облавників. Унікальність історичних подій, часова впосаженість історії (продовження війни за волю в підпіллі в 40–50-х роках ХХ ст.) переходить у позачасовість і універсальність міфу, продовжена притчею про псів Юрія Змієборця, про втечу на верхи. Тут варто згадати окреслене І. Лисим у монографії «Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми» поняття нації як проекту, що розгортається в майбутнє,

спираючись на досвід минулого. Власне, саме тому модель космогонічного міфу якнайкраще резонує із зауваженим дослідницею Герасим'юковим міфом народу, адже народ – це те, що ще належить створити. Елементами Герасим'юкової космогонії, що їх виокремлює Людмила Кісельова, є міфологічна постать Молодої й мотив заплітання-впорядкування (коси, землі, світу), наскрізний мотив музики й мотив світотворчого слова.

Якщо міф народу є проектом впорядкування часу, то міф України є спробою окреслити ідеальні координати в просторі. На думку Людмили Кісельової, міф України в ліриці Герасим'юка послідовно творено як вертикаль, сформовану опозицією крові й леготу (тварного й божественного, земного і небесного, матеріального і духовного). Смереки й потоки, що складають вісь карпатського міфу Герасим'юка, є взаємодією вертикалі й горизонталі, натомість вертикально-горизонтальними координатами цілої України як ідеального простору є Дніпро (міфічна ріка) й Карпати (міфічна гора, світова вісь). Більше того, кожен окремо взятий локус у Герасим'юка є місцем взаємодії вертикального й горизонтального, пам'яті і сприйняття (так, крізь минуність пов'язаних із убогими часами споруд і назв проступає Київ як сакральний центр). А от символом взаємодії природного / культурного є Ліс – ліс людей і ліс дерев, що стає природно-культурною цілісністю внаслідок онтологічного взаємообміну іменами. В будь-якому разі, простір у Герасим'юка є місцем, впосадженим у час пам'яттю минулого і безперервним творенням майбутнього. Людмила Кісельова також наголошує і на Герасим'юковому переосмисленні Маланюкового міфу України: не повія і блудниця, а Молода (не наявний стан речей, а точка відліку нового часу).

Якщо міфи покоління, народу, України окреслюють часо-просторове тло історичної драми, то міф поета (в основі якого лежить архаїчний міф героя) причетний до руйнування і постання циклів існування. Важливий для всіх вісімдесятників мотив світотворення словом реалізується у Герасим'юка через амбівалентність богоборчості і богонатхненності. На думку дослідниці, поет не тільки актуалізує модерністський концепт усемогутнього слова, а й вдається до діалогу всередині літературної традиції, утверджуючи тяглість концепту поет-пророк: Герасим'юк апелює до Шевченка, вони обоє апелюють до Біблії. Космогонічна символіка чотирьох стихій, співвіднесена з символікою чотирьох тварин (три з яких мають очевидно

хтонічну природу), вказує на роль поета як творця і перекладача смислів. Саме тому Людмила Кісельова окремо наголошує на взаємоторенні автора і тексту: поет як медіум, медіатор забезпечує через свій текст трансляцію національних культурних смислів, натомість як творець має стосунок до смислотворення й реконфігурації культурного поля.

Як свого часу зазначив Клод Леві-Строс, міф виявляє себе в тексті культури через систему опозицій і кореляцій. Нині ми бачимо, що система опозицій є не тільки каркасом міфологічного мислення, а й підставою будь-яких розрізень, які рухають людським пошуком істини. Саме таким розрізненням є пара понять ідеологія / поетика, що донедавна осмислювались як опозиція (ідеологія як нав'язане, поетика як питоме). Людмила Кісельова в своїй студії окреслює цю пару понять як кореляцію: відповідно, поетика є явленим у зримих формах ідеологічним засновком тексту, а ідеологія – підґрунтям будь-якого художнього висловлювання. Бо саме в такий спосіб – через утвердження і руйнування світоглядних парадигм – здійснюється зв'язок між авторським словом і текстом культури. Ба більше, й міф постає одним зі способів утілення в тексті ідеологічного підґрунтя – як це переконливо довела Людмила Кісельова.

Науково-популярне видання

Людмила КІСЕЛЬОВА

**ПОЕТИКА Й ІДЕОЛОГІЯ
МІФУ
ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА**

За науковою редакцією *Володимира Моренця*
Літературне редагування *Лариса Мечова*
Коректура *Оксана Пашико*
Верстка *Андрій Шмаркатюк*

Формат 60 x 84 1/16. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсетний № 1. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 6
Наклад 100 прим.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
вигівників і розповсюджувачів книжкової продукції
серія ДК № 3631 від 23.11.2009

Друк:
ФОП Градова Н. П.
Свідоцтво про реєстрацію В03 № 014354

К 443 **Кісельова Л. Поетика й ідеологія міфу Василя Герасим'юка.
К.: НАУКМА, 2016. 106 с.**

ISBN 978-966-2410-79-2

У монографії досліджено співвідношення «поетики» та «ідеології» у просторі авторського міфу. Поетичний міф Василя Герасим'юка уперше проаналізований як система інваріантних мотивів і органічна цілісність. Книжка зацікавить філологів і культурологів, однак її адресовано не лише вузькому колу фахівців чи панувальників творчості Герасим'юка. Вона написана для тих, хто вірить у спроможність Слова творити й перетворювати людський світ.

УДК 821.161.2.09"20"