

Література

1. Бернадська Н. І. Постмодерністський роман. В. Слапчук «Дикі квіти» / Н. І. Бернадська // Роман: проблеми великої епічної форми. — К. : ВЦ «Київський університет», 2007. — С. 85—91.

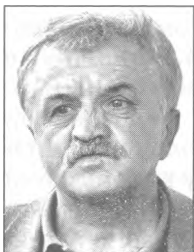
2. Жулинський М. Чи вгамує поет спрагу світла? / М. Жулинський // Жулинський М. Заявити про себе культурою / М. Жулинський. — К. : Генеза, 2001. — С. 464—475.

3. Кодак М. Сходінками поетичної свободи / М. Кодак // Київ. — 2002. — № 6. — С. 34—37.

4. Оляндер Л. К. Про творчість Василя Слапчука / Л. К. Оляндер // «Роде наш красний ...»: Волинь у долях краян і людських документах. — Т. 3. — Луцьк : Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. — С. 197—209.

Василь Герасим'юк

(нар. 1956)



Візійність, інтелектуальна напруга, філософічність і моральний максималізм були основою внутрішньої єдності покоління вісімдесятників, до якого належить і поет В. Герасим'юк. Саме переосмислення і переживання історії як єдності з родом, народом є однією з підстав підзвітності поета не своїй добі, а своїй історії. Тому важливим у ліриці В. Герасим'юка стає концепт слова-як-пригадування: через долучення власного вербалізованого досвіду, свого голосу до джерел родової пам'яті поетичний текст стає функціонально тотожним міфіві, головною метою якого є розкриття онтологічного виміру людського життя через пізнання істини про смерть, любов і сакральність.

Василь Дмитрович Герасим'юк народився 18 серпня 1956 року в Караганді (Казахстан), куди було виселено його батьків. Так драматизм родової і національної історії неминуче позначився на обставинах його появи на світ, на що звертає увагу і сам поет у розмові з Т. Прохаськом: «Після двадцятого з'їзду, у п'ятдесят шостому, мої тато з мамою, незважаючи на те, що мені було два місяці, повернулися у Прокураву. То моє родиме село. У мене немає жодного домішку навіть із сусіднього села. Вони всі з Прокурави. Їх там цілий цвинтар — десь на три поверхи вниз». У зовсім не метафоричному сенсі поезія В. Герасим'юка теж є сходженням «на три поверхи вниз» — у неохоплені словом глибини пам'яті. Як поет він свідомий того, що минуле нікуди не зникає — воно з моторошною нав'язливістю самоздійснюється в ураженому амнезією теперішньому, своєю нескінченною повторюваністю нагадуючи повторюваність пекельних кіл. Тому поет у

творчості В. Герасим'юка — це крук, що, пробиваючись крізь трупний сморід, виводить на яв непочуті голоси минулого («Крук»). У ній промовляє старанно нищена радянським тоталітаризмом укоріненість, яка виявляється в кривній зрощеності поета з усіма трагічними обставинами національної історії через історію роду (Січове стрілецтво, УПА). Відраза В. Герасим'юка до політичного пристосуванства й ігор у політику, горда самодостатність, яка дає йому «право на особисте ставлення до українських пострадянських перевтілень і перетворень» (В. Неборак), не в останню чергу пояснюється поетовою належністю до героїчного роду: «Дід, від якого у мене прізвище Герасим'юк, був командиром у січових стрільцях. Він помер від ран у 1932 році. Його два сини — мій тато і його брат, який був взятий зі зброєю в руках. Відповідно — двадцять п'ять років. А батька з мамою вислали. А по матері моїй рід теж унікальний. Дід був і ройовим, і чотовим, і сотенним. Його псевдо Котигоршко, воно зазначене всюди, де треба».

Середню школу В. Герасим'юк закінчив у рідному селі Прокурава, а старшу (із золотою медаллю) — в Коломиї. Вірші писав ще у школі, друкуватись у районній газеті почав із 1972 р. Талант юнака виявився справді непересічним — редактор районної газети О. Бартош навіть запідозрив молоде обдаровання в плагіаті. Визнання його поетичного хисту визначило й подальшу долю — успішно склавши іспити, В. Герасим'юк став студентом філологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Шевченка, після закінчення якого працював редактором у видавництві «Молодь», згодом — редактором у видавництві «Дніпро», з 1994 р. — редактором і ведучим літературних передач на державній телерадіокомпанії. З 2010 р. веде цикл авторських програм «Діалог» на телеканалі «Культура».

Дебютував В. Герасим'юк збіркою «Смереки» (1982), яка засвідчила потужність поетичного мислення, своєрідність авторського стилю і в якій уже було знати ті ключові концепти та образи, що вповні розкриються у його зрілій ліриці. Потім вийшли друком «Потоки» (1986), «Космацький узір» (1989), «Діти трепети» (1991), «Осінні пси Карпат» (1999), «Серпень за старим стилем» (2000), «Поет у повітрі» (2002), «Була така земля» (2003), «Папороть» (2006), «Смертні в музиці» (2007).

Першою літературною нагородою творчість В. Герасим'юка було відзначено 1993 р. — саме тоді поет став лауреатом премії «Благовіст» за збірку «Діти трепети». У 2004 р. за збірку

«Поет у повітрі» йому було присуджено Національну премію України імені Тараса Шевченка.

В. Герасим'юк із тих митців, чия поезія міцно закорінена в культурну традицію. Він належить до поетичного покоління вісімдесятників, найприкметнішими ознаками творчості якого дослідники вважають культурологічність (ремінісцентність, «книжність») лірики, її інтелектуалізацію, філософічність, концептуальність, метафоричність, історизм, зосередженість на етичній проблематиці. Унікальність цього поетичного покоління полягає в «знаменній трансформації художньої свідомості», пов'язаній із «відходом у минуле естетики соцреалізму», адже «криза суспільної свідомості на початку 80-х поставила під сумнів верховенство загальносуспільного над особистим, оскільки творений десятиліттями образ світу, спосіб його сприймання і тлумачення виявилися розламаними, ущербними, хоч і утверджувалися як універсальні» (В. Моренець). Це «вивільнення поезії не лише з-під влади заданої (обов'язкової) тематики і проблематики, а й влади загальних ідей, акцептованого добою трибу мислення» (В. Моренець) відбувалося не через полеміку, не через протистояння або відверту опозиційність ідей, а через послідовне усунення соцреалістичної поетики зі сфери поетичного мислення і мовлення. Моральна напруга лірики вісімдесятників пов'язана з духовними пошуками покоління, яке, відштовхуючись від «космічних» 60-х, заглиблюється в унікальність мікрокосму людської душі: відбувається інверсія руху думки від «вперед і назовні» до «назад і вглиб». Характерне для вісімдесятників «сприйняття культури як факту життя» (М. Ільницький) — це продовження традиції, пов'язаної у ХХ ст. з іменами неокласиків, поетів празького та варшавського кіл, М. Бажана, В. Стуса, а також П. Тичини, Є. Плужника, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича, що безумовно свідчить про широкий літературний контекст та іманентну тяглість модерної української поезії 80-х років ХХ ст. За В. Моренцем, творчість В. Герасим'юка, І. Римарука й І. Малковича становить міфологічну течію української поезії останньої третини ХХ ст.

Рання творчість. Поезія В. Герасим'юка відкриває невичерпність мікрокосму людської душі, його недорівнюваність собі, його існування не так у «тут-і-тепер», як у «там-і-тоді» (мотив родової пам'яті, не-власної провини, залежності власного голосу від голосів із минулого). Саме тому екзистенційна проблематика в ній наскрізна. Вже перші збірки «Смереки» й «Потоки»

окреслили ті мотиви, що згодом розвиватимуться в завершені концепти й цілісні мікросюжети наступних книжок.

За зауваженням І. Дзюби, ранні збірки В. Герасим'юка були не «традиційною версією гуцульського локального патріотизму», а «першовідкриттям Карпат як світу особливого співжиття природи і людини». Поет порушив питання про джерела самотождності й визначеність людини родом, народом, землею. Самовизначення людини у світі та явлення світу для неї є процесами, що відбуваються паралельно. Знаком такого «явлення світу» може бути сон, танець, спогад. У вірші «*Килими Параски Танасійчук*» В. Герасим'юк послідовно вибудовує образно-семантичний ланцюжок «гадюча шкіра — килим — народження — смерть». Корелятивний зв'язок скинутої шкіри і гуцульського килима відкриває безмежне смислове поле з безліччю асоціацій. Гадюка, що скидає свою шкіру, є народженою вдруге; вдруге народженим є і «зітканий, мов килим», герой вірша. Розповите на руках Параски Танасійчук немовля і вивільнена зі шкіри змія — знаки чистої суті, яка дорівнює тільки собі, не торкана світом, однак і не прийнята ним (герой в очах жінки бачить «одного себе, в тоскному скафандрі, який стис моє серце»). Все у світі є знаком чогось іншого, й тільки усвідомлення своєї включеності до тайнопису космосу привносить хистку рівновагу між самототождністю і не-належністю собі, тому «до її вічнозеленої смереки, // до високого її верхів'я // я не дотягнусь...».

Килими Параски Танасійчук, як і міфи, є метафорами істини — вони не пояснюють те, що є, а являють його у формах Іншого (можливо, те, що ромашкова пелюстка є айсбергом, а смерекова шишка — золотим океаном, якнайточніше розкриває суть і пелюстки, й шишки єдино можливим способом — приховуючи цю суть). Читати світ як книгу і розуміти суще як знак іншого — в цьому відлунює скворородинське вчення про три світи і водночас думка про те, що Скворода не скаже краще за гуцульський килим. Я — це килим, однак і світ — це килим; бути зітканим — це бути включеним до світобудови, не загубивши себе у «космічному танці», суть якого — утримування рівноваги між життям і смертю.

Знаковим для всієї поетичної творчості В. Герасим'юка постає концептуальний образ Молодої, який є згорнутим міфом, універсальною метафорою історії особистої й родової, кінця й початку життя, лінійності та циклічності часу. Медіальність Молодої пояснюється її перебуванням між небесним і земним, між «своїм» і «чужим», між природним і людським світами;

вона є одночасно і втіленням часу як неунікності прямування від життя до смерті, й утіленням позачасовості, нерозпочатості, нездійсненності, вічної можливості. Молода, будучи минулим і майбутнім одночасно, гряде, як Вість і Слово, спростовуючи уявлення про лінійний плин історії. Постать Молодої цікава для В. Герасим'юка передусім як ритуальна роль, про що свідчить контекстуальність зображення (Молода під час вінкоплетин, Молода під час запрошення на весілля, Молода в дорозі тощо) та його іконічність (Молода на коні, Молода на тлі весільних килимів, зображення Молодої на кахлях). Через це постать Молодої міфологізується, виламується із затісних рамок обряду, потрапляючи до ширшого контексту (у В. Герасим'юка не «Ти — молода», а «ти — Молода»). Передумови для такої міфологізації є у самому весільному фольклорі — молоді є князем і княгинєю, яким «сам Бог» уступає дорогу.

Збірка «Космацький узір». Видана 1989 р., ця книга з усією драматичною виразністю являє мотив ущербності, неповноти існування людини у світі, її неунікної приреченості на забуття через нездатність пам'ятати. Як зауважує В. Неборак, «стосунки В. Герасим'юка з карпатською міфологією, як і з карпатським трибом життя, не такі гармонійні, як може видатися на перший погляд. Людина у багатьох його віршах чинить злочини супроти природи, навіть якщо вони освячені традицією як ті чи інші місцеві промисли». Знаки порушення звичаєвості — «Знаю, що вже здавна // не бережуть першу ватру, // не розкажуть легенду, // і сплять пень, де живе вуж, // який ссе корову» («Знаю полонинські обличчя...») — вказують на руйнування духовного простору людини так само, як і фізичного.

У поезії В. Герасим'юка незворотні зміни, наслідком яких є втрата пам'яті, слова, землі, так чи так пов'язані з убивством: змії (як у віршах «Ахіллесова п'ята» та «Кілька хвилин першої світової»), жаби-відьми («Найлегше згадую жабу»). Братовбивство сигналізує уже про цілковите звиродніння людини — так виходить на яв споконвічна Каїнова печать роду людського. І коли втрачено будь-які орієнтири і розгублено всі слова, тоді починається пошук утраченої землі, до якої веде шелест, голос, спів:

*Якщо в дальньому зимовому лісі
чути серед ночі
тихий дівочий спів,
значить, там є школа,
в якій вчаться дівчата.*

(«Ми принесли з космосу сивих овець»).

У світі, де «стріляють», «перев'язують рани», «кричать і плачуть», «дальній зимовий ліс» є осердям миру і гармонії — це модель раю, земля, віднайдена через голос («тихий дівочий спів»), виплекана у слові (бо знову слово рятує, повертаючи замовчане з небуття!). Творення («збудували школу для дівчат») протиставлене руйнуванню (війні), спів — крикові й плачу, однак зі світом, «де не стріляють», перервано зв'язки, й не кожен може туди дістатися («Якщо місяцевий космацький кептар // накинеш на коня // і посадиш на нього свою кохану, // кінь повезе її в той ліс»). Проте цей вимріяний куточок тиші й спокою теж постав унаслідок руйнувань і вбивства, перерваних зв'язків і нищення моральних орієнтирів: «Ми дуже давно надійшли, // ми ще не вміли пам'ятати, // ми покосили трави, вирубали чагарі, // повбивали оленів і вовків, // ми принесли із космосу сивих овець, // і в глибокому зимовому лісі // збудували школу для дівчат». У цій системі координат «школа для дівчат» є тим маркером, що позначає зміну просторових меж: первісний природний космос (праліси, чагарники, дика звірина) руйнується зайдами, або — інакше — освоюється, окультурюється, залюднюється. Ідеться не про сусідство, а про поневолення, не про рівноправність, а про панування людини над природою. Проте землю не можна підкорити, з нею можна лише зростись. Власне, про це говорить В. Герасим'юк, у поезії якого закоріненість є початком пам'яті (адже «ми» саме «надійшли», а не зросли, народилися, постали). «Ми ще не вміли пам'ятати» — значить, ми ще не почались, адже початок потребує означення, прорису на суцільному білому полі до-буття. Зерно, покладене в землю, є початком рослини; «своєю» земля стає тоді, коли приймає першого померлого — це і є початком пам'яті. Пам'ять поділяє час на «до» і «після», простір — на «свій» та «чужий», а головне — вона дає змогу вибудовувати зв'язки й осмислювати цілісність.

Намагання почути й віднайти у «дальньому зимовому лісі» голос-спів, голос-знак — «це намагання вийти за межі пам'яті індивідуальної й заглибитись у пам'ять родову («ти» першої частини вірша протиставлено «ми» другої). Родову пам'ять осмислено як «нічну» пам'ять душі, дорогу, на яку виходиш употемки й наосліп, — на це вказує характерне протиставлення ночі й дня («чути серед ночі», «до світанку будеш там», «тепер вони починаються опівночі», «доки зійде сонце»). Водночас протиставлення «ти» й «ми» породжує й інші опозиції: динаміки/статичності, пам'яті/непам'яті, духовного пошуку/апатичної тілесності: «З тих пір у наших селах // все пізніше починаються

весілля.// Тепер вони починаються опівночі, // щоб ми наїдалися і напивалися, // і натанцювалися, і нагулялися, // доки зійде сонце».

Не лише «ти» шукає голос-спів за снігами й за смереками, а й голос прагне бути почутим, «ми» прагнуть бути пробудженими. Недарма «тихий спів кудись відлітає, // щоб за півжиття повернутися», адже рід прагне вкорінення в пам'яті, а буття потребує закріплення у слові.

Одним із центральних у творчості В. Герасим'юка є мотив провину за втрату слова, землі, за хід історії. Це яскраво продемонстровано у вірші «*Найлегше згадую жабу*». Ідеться тут не так про конфлікт християнської (поділ речей на позитивні та негативні і осмислення зла як такого, що мусить бути подоланим) та язичницької (вимірювання світу не абсолютним добром чи злом, а тимчасовою користю чи шкодою, яке передбачає гуманніше ставлення до всіх проявів різноманітності життя) світоглядних систем, як про унікальність особистого вибору, що передбачає й відповідальність за нього. Саме мотив сліпоти/зору визначає образну систему поезії. Очі жаби, «страшніші від очей змії», «на все життя» перелякали маленького хлопчика, який мав досить гострий зір для того, аби в сутінках побачити під порогом стайні «погань банькату». Надмір зору (очі жаби в сутінках) корелює з надміром магічної сили, якою володіє відьма, проте гострий зір хлопчика, який дозволив йому побачити і знищити жабу, обертається сліпотою в іншому:

*Ми ніколи не згадаємо
всесильні слова
відьомських замовлянь, заклинань.
Невже тому, що невинне дитя
не визволило ту потвору витрішкувати?*

Втрата пам'яті як утрата знання про сакральні простір, час і слово корелює зі сліпотою — втратою моральних орієнтирів. Упевненість людини у власному кольороподілі світу на чорне й біле призводить до втрати відчуття перспективи, до втрати бачення цілісності світу. Традиційна модель опису світу, що складається з опозицій і кореляцій на кшталт «день — світло — добро»/«ніч — темрява — зло», доповнюється визначеною контекстом опозицією чоловічого/жіночого: хлопчик перемагає жінку, «хиже липневе сонце» перемагає сутінки, нібито добро перемагає нібито зло. Однак тут ідеться про ще один важливий момент, а саме про опозицію невинності, недосвідченості, незнання («невинне дитя») й відьмацтва — священного знання

(«Її послала одна жінка. // Ту жінку називають відомо як»). Отже, незнання, непам'ять, втрата «всесильного» слова — це поступове западання в небуття, яким є не-існування, неназваність, неприсутність у речі і слові. Так, керуючись мотивами ідеологічної правдивості, релігійної правильності, людина власноруч нищить свою пам'ять, викреслює себе з історії. Саме тому важко погодитися з В. Небораком у тому, що «наближення кінця світу руйнує первинний календарно-обрядовий міфологізм як те, що визначається циклами безконечних повторень і повернень», і у світі Герасим'юкової поезії «колишній міфологізм» стає нечинним. У ній усе значно складніше.

Збірка «Діти трепети». У цій книзі, що побачила світ 1991 р., заданий промовистою назвою, з усією виразністю звучить біблійний мотив гріха і провини. Згідно з фольклорними джерелами, трепета (осика) — дерево, на якому повісився Юда. Змінюючи однину (Юда) на множину (діти), В. Герасим'юк перекидає місток до біблійного сюжету Адамового гріхопадіння, наслідком якого є тягар братовбивчої Каїнової печаті на родові людському. Зрада тим тяжча, що є наслідком усвідомленого вибору. Апокаліпсичне слово Герасим'юкової поезії свідчить про світ, у якому «критична маса зла» досягла апогею (І. Дзюба) — в цьому світі зруйновано як просторові, так і морально-етичні координати. За точним спостереженням В. Неборака, «від книги “Космацький узір” В. Герасим'юк усвідомлює час, у якому живе, як час перед кінцем світу і відчуває себе покликаним сповіщати про це у поетичній формі». Із хаосу мусить порятувати тільки Слово — виповіджений, а отже, включений до родової традиції досвід, історія, що стає міфом, як у вірші «Коса». Адже міф є істиною, яка «привласнюється», переживається інтелектуально, емоційно і тілесно. Власне, звернення до міфо-ритуальних форм у поезії В. Герасим'юка зумовлює спосіб явлення морально-етичних норм і абсолютних істин у поетичному тексті. Ця поезія, орієнтована на співтворчість читача, що мислиться суверенним, рівноправним партнером, являє їх імпліцитно, залишаючи читачеві право самому робити висновки. Тобто істина мислиться не як результат (у формі правил і настанов), а як процес, процес перетворення «істини-для-інших» на «істину-для-мене».

У вірші «Коса» описано досвід людини на зламі («Я упав. Я зламався», «Я прозоріння й не знав», «Дні і ночі замкнулися в коло»), у стані екзистенційної кризи. Як зазначає В. Неборак, «поет опинився у світі, від'єднаному від Бога, до якого він усе ще звертається без надії почути відповідь (“...бо куди нас позна-

сити, Боже?»). Саме о цій найглухішій порі («восени, уночі») суб'єкту лірики розповідають історію «про жінку». Вояк, у якого не здійснюється рука виконати прохання бойової посестри й відітнути їй косу, відкладає сокиру й бере гребінь, аби самому розчісувати довге волосся. Цікаво, що у гудульському весільному обряді теж є чоловік із сокирою і чоловік із гребенем — брат молодой мусить розплести їй косу, а наречений одним ударом бартки ту косу відітнути. Так вояк із Герасим'юкової історії відмовляється від соціального статусу «чоловіка» заради статусу «брата».

Світ руйнується, сиплеться, як пісок, у ньому зміщуються просторові координати. Змушені переховуватися від «ловитви безбожної» під землею, вояки втрачають лік дням і ночам, але етичні координати їхнього світу лишаються непорушними. Відтак життя під землею набуває не тільки екзистенційного, а й онтологічного виміру як справжнє життя з притаманними йому моральними нормами й цінностями, а надземний світ є руйнуванням як самого життя, так і його етичного виміру (автор не дає прямої вказівки, але можна здогадатися про «зраду і відступництво» після виходу на поверхню). У вірші «Коса» наявна свідомо інверсія: висота співвідноситься з моральною ущербністю, а просторовий низ — із моральною висотою. Висота протистоїть глибині, а глибиною є пам'ять. Оповідь про косу є не напучуванням, а явленням істини про три складники людського життя — так, як мусить бути. На перший план виходять героїка і трагізм буденності в небуденній ситуації перебування під землею, актуалізуються поховані у підземеллях пам'яті сторінки національної історії, що нарешті заступають перекручені й сфальшовані версії «спільної радянської» історії, мови, культури.

Проте виразно звучить у «Дітях трепети» інший мотив — надія, протиставлена довколишньому хаосу. Образ новозавітної Марії, що є ключовим у збірці, переростає біблійні рамки, трансформуючись в образи Молодой, Матері овець, Богині-ткалі. Це не тільки ламає ортодоксальну жорсткість канону, а й зміщує акценти (із Сина — на Матір, із чоловічого — на жіноче, з Неба — на Землю).

У вірші «Маріє...» образ Матері наближається до образу Молодой, перетворюючись на міфознак пошуку джерела святості. Головною сюжетною віссю є пошук імені, який на символічному рівні співвідноситься з пошуком витоків сакрального. Лет на коні, балансування між життям і смертю створюють ситуацію невизначеності, неокресленості істини. Приховане ім'я заступається займенником «ми» («Ми тут. Ми вдвох на коні»)

або опосередкованим наказовим способом дієслова займенником «ти» («Заплющуй очі... Зірви...»). Пошук істини — це блукання у пільмі («проціджують ніч волхви // імени твого ради»); затемнення істини — це опір її самої («Тут кров б'є об кров. Це опір»). Явлення імені відбувається як явлення знаку. Цей знак (ім'я Марія) є надтекстовим і позатекстовим (великі літери — «МАРІЄ» — ідентифікують ім'я як заголовок, отже, відмежовують його від тексту, однак кличний відмінок і вмотивована ним кома включають його до структури тексту). Хронологічно явлення імені відбувається раніше за його пошук, одночасний із його маскуванням, приховуванням.

Впадає в око взаємозамінність зорового/слухового («бо голоси // їхні кажуть очима»), що корелює з опозицією земного/небесного. Коли землю обіймає пільма, світло стає словом-голосом. Коли землю обіймає пільма, світлу краще бути сліпим («Заплющуй очі») голосом («Зірви // губами пелюстку зради»), адже губи є джерелом голосу-звуку. «Пелюстка зради» тут з'являється не випадково, адже вона означає вияв присутності, візуалізацію (протиставлену невидимості як захисту) і зв'язує перший вірш збірки з останнім («На березі Він вогонь розклав»), де з'являється Петро — апостол, «що тричі Його зрікся»: так символіка утримується у силовому полі християнського міфу. Марія — голос, явлений не у тиші, а в пільмі. Цей голос єднає протилежності, зміщує категорії, руйнує місток між свідомістю й дійсністю:

*Ми ще ворушимося. Ми
виємо з болю до рана,
з любові виємо, з тьми,
тут, як там, де застане...*

Голос як порух серця набуває просторових ознак (на синтаксичному рівні це виявляється в тому, що обставини причини й місця ідуть підряд, через кому — «з болю, любові, з тьми»), і так ще раз потверджується тотожність голосу і світла (голос, протиставлений тьмі, а не тиші, — це світло). Концепція світла, розлитого як на землі, так і в повітрі, споріднює цей вірш із циклом віршів, ключовою постаттю яких є Молода.

Ще один важливий аспект — вживання «ми» замість «ти» і «я», що передбачає не підлеглість, а паритетність стосунків (я не просто причетний, долучений до джерела світла, а й відповідальний за його збереження). Найглухіша ніч стає «спасенною ніччю». Отже, метафора пошуку імені позначає пошук світла, слова, істини в суцільній пільмі хаосу, постання твореного словом космосу.

Перший вірш збірки «Діти трепети» за смыслом і за структурою корелює з останнім її віршем — «*На березі Він вогонь розклав*». Марія — уже не Молода, а Мати «Сина Чоловічого». Ніч — не безпросвітна глуха п'ятьма, як у вірші «Маріє...», а година темряви перед світанком (воскресінням), темряви не суцільної, бо «на березі Він вогонь розклав». Як і у вірші «Маріє...», символіка ґрунтується на протиставленні світла/темряви й голосу/тиші. «Син Чоловічий» є одночасно світлом (вогнем) і голосом («Встав з гробу і з неба має зійти, // і знов запитати: «Чого ти плачеш, // МАРІЄ?»).

Характерно, що говорить лише Христос, звертаючись до Петра й до Марії. Вуста обох німуть, а очі повні сліз — отже, голос як мова тіла виходить не з вуст, а з очей (пор. «голоси їхні кажуть очима» з вірша «Маріє...»). Світло є видимим голосом, а голос є почутим світлом. І якщо у вірші «Маріє...» превалував акустичний код, то у вірші «На березі...» зорові та слухові образи врівноважено. У першому випадку істину явлено як голос, що сходить із небес на землю, у другому — як світло, що підноситься із землі до неба («Встав з гробу і з неба має зійти»). Земля уже не є беззаперечною реальністю, бо вона «хитка від сльози», а отже, «тілесні» чуття (зір і слух), що в'яжуть із реальністю й допомагають пізнати її, уже не є стійким критерієм достовірності довкілля.

І вірш, і збірка завершуються тим єдиним словом, яке було на початку. Слово, складене з великих літер і відділене від «земної тверді» вірша, є символом Неба; те ж саме слово, поставлене внизу тексту, який мовить про священне, є символом Землі. Марія є Дівою і Матір'ю, початком і кінцем, небом і землею.

Відповідно, у вірші «На березі Він вогонь розклав» розгортається й поглиблюється мотив «пелюстки зради», намічений пунктиром у вірші «Маріє...». Триразова зрада апостола Петра отримує триразове прощення:

На землю ступив, хитку від сльози.

Стрічає, цілує Син Чоловічий.

І мовить: "Ягнята мої паси".

Говорить трічі.

Знов у підтексті вірша з'являється мотив землі — й хиткої, наче море, й одночасно правічної, єдино реальної (Петро — в морі, яке є уособленням розбурханої стихії хаосу, а Христос — на березі, на землі). Син Чоловічий освячує землю своїм перебуванням на ній, але й небесне світло потверджується земним голосом (недарма ім'я Богоматері позначає і початок, і кінець). Нарешті, інше значення цих символів вимірюється контекстом

усієї творчості В. Герасим'юка, адже істина для нього не сходить згори як Закон, а народжується у глибині як Любов. Зв'язок символу Землі з ідеєю глибини, а також голосу як такого, що виходить зсередини, з єства, відображено в такій актуальній для творчості поета послідовності значень «Молода — Мати — Земля — Смерть».

Збірка «Поет у повітрі». Видана 2002 р., вона є найбільш концептуально цілісною збіркою В. Герасим'юка. Автор вдається до майстерного оркестрування, поетики лейтмотивів, прийому тематичного варіювання. Розрив цілісності циклу, розпорошення віршів з одного циклу по різних частинах збірки, дублювання назв віршів у кожній частині збірки сприяють утворенню нової смислової єдності.

Визначальний для книги — мотив віщого, народженого на межі життя і смерті Слова. Збіг моменту пізнання з моментом творчості, потрясіння й віднайдення рівноваги у слові є в поезії В. Герасим'юка окремим випадком пошуку самототожності, власного голосу, і — ширше — першооснов буття: «Щоб розповісти про хлопчика, // який з першої половини двадцятого століття // дивиться з-за комина, // як задихається при свічці його тато, // помираючи вранці на Юра, // я став поетом...».

У першому вірші збірки «Щоб розповісти про хлопчика...» відлунює «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського — переживання смерті, її осягнення, долання й закріплення у слові своєї перемоги над нею. Переживання смерті рідної людини співвідноситься з переживанням змертвіння світу — це повітря, «в якому зник дзвін», «вирубали праліси», «зафарбували відкрите серце Спасителя». Проте в поезії В. Герасим'юка йдеться не тільки про знаки моральної катастрофи, а й про нищення структури космосу. Індивідуальна катастрофа переростає в катастрофу глобальну — «була така земля». Однак руйнування основ водночас спричиняється до народження слова, й автор уповні це усвідомлює — «ти ж крук // перетравлюй падло» («Крук»).

Збірка «Була така земля». Про актуальну для поезії В. Герасим'юка втрату «свого» простору як утрату пам'яті йдеться, зокрема, у вірші «Ахіллесова п'ята», слова з якого дали назву збірці — «Була така земля» (2003). Втрата пам'яті як утрата слова («Були такі слова, // які вимовляти умів сліпий, // викликаючи гадину з-під хати»), утрата сакрального знання («Був такий день, // коли не можна нічого тягти з лісу») призводить до западання в небуття роду, народу, землі («Була така земля...»), бо немовлене є прихованим, а неназване — неіснуючим. Зникнення слова відбувається і як вивітрювання сенсу, втрата землі

(тобто значення, смислу) в слові — слово порожніє, не обтяжене магічним зв'язком із річчю. Призводить до порушення рівноваги сама людина, яка носить у собі свою смерть, зародки свого знищення: «Був такий легінь, // який мав силу богатирську, // але боявся своєї п'яти, // бо в ній залишилася глибока діра, // звідки око лиховісне блимало».

Те, що гадина ужалила легеня в п'яту, де «око лиховісне блимало», означає передусім сліпоту, тобто нездатність бачити речі в їхньому істинному вимірі, а це призводить до нерозрізнення моральних категорій, нехтування якими знищує гармонію світу і людської душі. Причиною таких змін є порушення табу, як у казці чи міфі: притягнувши з лісу хмиз чи дерево, легінь руйнує захисну межу, що відділяє «свій» світ від «чужого», а це, у свою чергу, призводить до не визначених ритуалом, а тому небезпечних контактів того і цього світів.

Повелителька змій у вірші є царицею лісу: перебування в центрі «чужого» простору (світу природних духів і померлих) пов'язує змію з духами предків. Отже, порушення заборони — це неповага до предків, зумовлена чи то легковажністю, чи свідомим нехтуванням, а найімовірніше — втратою знання і втратою пам'яті. Втрата «своєї» землі означає втрату автентичності — В. Герасим'юк передає це метафорою стискання, замерзання:

*Дмухало все зміїне царство,
Видуваючи крижаний холод,
Звиваючись і скублюючись,
Обплітаючи, стискаючи цю землю.*

Стискання як зменшення і зима, холод як метафори смерті є кінцевою ланкою того кумулятивного ланцюжка, початок якого був співвіднесений зі світлом і життям («Був такий день»). В. Герасим'юк не дає готових відповідей, він лише окреслює напрям, який допомагає збагнути потойбіччя речей, межі добра і зла.

«Єзавель». У поезії В. Герасим'юка помітне творення варіантів власних авторських міфів, де традиційні міфологеми до певної міри втрачають свою автономність. Прикладом може бути містерія «Єзавель» — один із найскладніших і найдовіршеніших його творів, певний філософський підсумок, який узагальнює та об'єднує наскрізні мотиви і концепти творчості. Унікальність задуму «Єзавелі» у тому, що ця поема — інший погляд на міфологію та історію, з іншими акцентами, іншим центруванням, і зображено в ній суверенний у своїй самодостатності світ. Ця розповідь — про народження, життя і страждання жінки.

Тому головним у містерії виявляється протиставлення чоловічого й жіночого, небесного і земного.

Богоматір з «Єзавелі» — це не Богоматір євангельського міфу, в якому вона є однією з головних, проте не центральною постаттю. Божественність Богоматері у християнській релігії зумовлюється божественністю Сина, підставою для обожнення є тіло Марії. Воно є одночасно тілом Матері й тілом Діви, при цьому її лоно освячується плодом, який вона носить. В «Єзавелі», натомість, божественність Сина зумовлюється божественністю Матері. Про Сина згадано лише раз — «Твій Бог задихається. Він задихнеться ополудні». Показово, що Бог-Син помирає від задухи, тобто від того, що є в поезії В. Герасим'юка символом найнестерпнішого, найболючішого для людини, «символом тісноти, неволі, омерзіння» (К. Москалець); більше того, Бог помирає немовлям, не звідавши страждань і бруду цього світу. Натомість жінка терпить і страждання, і хресні муки, і сходження в пекло («дихатимеш легко і вільно, як у пеклі»), бо «образ Богородиці й Великої матері можна побачити в рисах кожної смертної жінки, страждання і ходіння по муках якої варті не меншого співчуття й розуміння, ніж страждання Марії» (К. Москалець). Вельми характерно, що історія не завершується смертю Бога, бо по тому «народиш дочку на іншому кінці світу».

Характерно, що початок пам'яті означений поцілунком Молодої. Молода, «майже така, як на кахлі, // тільки трохи менша, // бо на кахлі більша від хати й коня», чий руки «холодні, як лід», чий «поцілунок пече. // Палахкотить на щоці», є вже не звичайною людиною, а напівдемонічною, напівбожественною істотою. Ритуальний поцілунок у цьому разі — не так частина весільного обряду (молода «цілує всіх», забезпечуючи тим самим єдність роду, соціуму, космосу), як посвятний ритуальний жест, адже той незвичайний, вогненний, «мов червона китиця», поцілунок стає для маленької дівчинки точкою відліку її особистого часу, вписаного у загальний родовий час, бо вона усвідомлює себе частиною чогось, більшого за неї — «І ти будеш Молода». Те, що «з того поцілунку // починається твоя пам'ять», означає не так найперший спогад дитини, як пробудження у цій дитині родової пам'яті («Ти будеш Молода» звучить як «Ти була Молода»).

Відповідно, одним із найважливіших аспектів поеми є хронологічний. Автор структурує текст у такий спосіб, що лінійний час виявляється вписаним у час циклічний, від чого лінійність особистої історії ламається, розмикається, переростає затісні межі людського життя і стає символом присутності у світі не-

скінченного. Народження маленької дівчинки на плоту на Єнісеї не є, власне, початком, бо все починається набагато раніше, коли інша дівчинка, відкривши з поцілунком Молодої світло у собі, прийняла це без нарікань, «аби по тому ніколи нікого не спитати: // “Чого ти вибрав мене?”», або тоді, коли інша жінка народилася від шлюбу бука (небо) й ущелини (земля), або ще раніше, коли в її крові промовляла земля, оповита пасмугами туману. Тому жінка в поезіях В. Герасим'юка не належить собі, адже у ній промовляє земля, вона сама є землею.

Історія жінки (народження, посвята з поцілунком Молодої в таїнства життя, роль нареченої і матері) вписана у тривання роду, в кругоплин історії (перше століття, останнє століття), причетна до міфологічного часу першопочатків (адже відсилення до Біблії як до початку історії та згадування рокових свят, Великодня та Юра, які символізують нескінченне оновлення світу, є маркерами сакрального часу). Другий вірш поеми, основною темою якого стає відношення «Ти — Молода», є знаком зв'язку людини з минулим, заглибленням у родову пам'ять, тоді як четвертий вірш («Я — Ти») символізує зв'язок із майбутнім, усвідомлення того, що «Ти» — початок для прийдешніх поколінь. Водночас ці витоки (мати, яка є тендітним дівчам, а водночас землею, пам'яттю, історією) виявляються загроженими, тому благання «Як я хотів, щоб тебе не помітили!» стає захистом.

Невидимість, непомітність у буденному, повсякденному світі, наділеному барвами і звуками, стає джерелом чистого світла у сфері сакральності, адже пастухи зустрічають дольну сакральність, відмінну від сакральності горньої, вони бачать трансцендентне, Абсолют, утілений у тонесеньке дівча. Герасим'юк дуже слушно вживає саме середній рід, бо воно — не жінка, воно понад- і позастатеве. К. Москалець наголошує на зміщенні акцентів, зміні полюсів, адже «смертне може бути священним, а безсмертне може бути безсилим». Земля священна, попри те що вона є джерелом не тільки життя (Повхова дочка-ущелина), а й смерті (пекло, підземні печі в Караганді). Жіноче начало (провалля, глибина, материнство), з'єднавшись із чоловічим (світло-зелений бучок на тлі темних смerek — світло, небо), дає життя жінці, яка поєднує в собі силу землі й світло сонця («ти, як тато твій, // відсвічувала сонце»).

Крім того, жінка є образом гармонійності космосу, вона відає силу стихій, бо сама є причетною до них — у ритуалі вигнання хвороби матір вдається до сили води («купаєш його у болітці на ґруні»), землі («протягуєш його [...] крізь землю, навислу над урвищем»), рослин («протягуєш його крізь коріння дерев»),

тварин («викупуєш його в хаті у літеплі, // куди видавлюєш кров крота»). Стихії води й землі, об'єднані характерною для поезії В. Герасим'юка категорією глибини, символізують родючість природи, оновлення космосу, однак лоно життя — це одночасно і лоно смерті. Вода, що змиває хворобу з Бога-Сина, є і його останньою смертною купіллю, а потоки, в яких жінки перуть рушники на Великдень, символізують як відродження (Воскресіння), так і кругоплин життя від народження до смерті («гірська вода хрестин, вінчань, похоронів»).

У народній культурі полотно відіграє важливу роль в обряді Русалій. Сорочки, рушники й полотна, пожертвовані русалкам, символізують повернення душ померлих на землю, набуття ними нових тіл. У В. Герасим'юка: «і над головами — чистий небесний шум, // жіночий шум полотна понад нами, // який перед ує Воскресінню».

Зв'язок небесної і земної сакральності реалізується і в містичній метафорі сходження («Їм приставляють драбини до стін, // і вони важко піднімаються // крізь густі смуги предвічного повітря»). Отже, Великдень символізує не тільки воскресіння Христа, а й цілковите оновлення космосу (єднання небесного і земного, чоловічого й жіночого, живого і мертвого). Жінки підіймаються драбинами, аби здійснити і випрати рушники (сходження вгору як наближення до неба), однак вони самі є носіями сакрального. Зафіксована у вишивці історія роду («узори вінчань і похоронів»), причетність до цієї історії через її співтворення («Вони не забули, хто який вишивав») формує ще один відтінок значення — жінка є не тільки джерелом життя, а й джерелом збереження цього життя (зв'язок прядіння, шиття з міфологічною постаттю Богині-Прялі — Мокоші, пізніше Параскеви-П'ятниці, яка висновує космос нитками свого візерунка).

Можливість співтворення реалізується як через ритуальний жест («крізь гірську воду хрестин, вінчань, похоронів // видивляють інші узори, // не земне вишиття, Господи»), так і через слово («Що ти сказав цим жінкам, Господи?»). Слово, герметичне для інших, є Вістю для посвячених: «...вони саме в ті хвилини // першої Великодньої молитви // думають про щось своє, // що дано їм збагнути саме тепер...».

Проте родюче лоно землі не тільки народжує, а й поглинає. Те, про що оповідається у восьмому вірші, відбувається у площині чистого міфу, на межі сну й реальності. Розлам у свідомості, набуття здатності бачити невидиме земними видючими очима співвідноситься з властивою неоднорідністю простору,

поділеного на сакральний і профанний — «Бо невидимого завше набагато більше, // ніж видимого, // і останнє можливе тільки у шпарах». Жінка відкриває свою потаємну суть, мислячи себе невіддивною від землі, вона сама стає землею, й у цьому переживанні зливаються як відчуття власної скінченності, досвід смерті й умирання («Шкіри, мабуть, більше не буде»), так і відчуття нескінченності, вічного тривання цієї землі («І залишилася ти, оповита цими смугами»).

Невипадково тут знову з'являються жінки — але вже як провісниці смерті, постаті з іншого світу («Здалеку вони нагадуватимуть // доісторичних привидів»). Коли в сьомому вірші зображено жінок, які перуть рушники перед Великоднем (символ відродження й оновлення), то у восьмому — жінок із клунками сухого листу за плечима, які «несуть дари у потойбіччя» (символ смерті). Символом смерті є й «давнє полотно» — полотно, що оповиває, стискає, стримує — «вже краще дим, // що нічого з тебе не висотує, // не загортає в безкінечні полотна», полотно, яке провіщає «наближення зневіри», що є зворотним боком випромінюваного жінкою світла так само, як зворотним боком життя є смерть.

Закономірно, що палення «старих вінків з гробів» корелює з давніми ритуалами знищення смерті і символізує надію на воскресіння й відродження, на «чисте повітря свободи», «перше справді весняне». Початки пам'яті збігаються з початками історії: «Ось чому пам'ять, яка починається поцілунком, тим-таки поцілунком і завершується, як завершується і “Єзавель”», — зазначає К. Москалець. Цілком виправданим є й те, що з пам'яттю та історією пов'язаний саме поцілунок, адже В. Герасим'юк фактично ототожнює любов і пізнання, любов і самопізнання — любов є тим шляхом, який дає змогу, відмовившись від тяжіння власного «єго», прозріти приховану в Інакшому істину, бо якщо розум пізнає речі, спираючись на принцип аналогії (річ є пізнаваною через подібність до інших речей), то інтуїція, серце допомагають досягнути відмінне в його інакшості, суверенності, не-подібності до суб'єкта пізнання: «Кожна остання любов // відкидала нас на кілька віків [...] // і тому цікавимосся // початком».

Саме з проблемою інакшості пов'язаний вибір назви твору. К. Москалець наголошує на тому, що в постаті біблійної цариці реалізується досліджений К.-Г. Юнгом архетип Великої Матері, яка народжує, а потім убиває власну дитину, тобто постать жорстокої цариці вибрано до певної міри довільно — «з тим самим або й більшим успіхом цю містерію можна би

назвати “Астарта” чи “Калі”. Вибір падає на Єзавель, бо вона, на відміну від Калі, або, припустімо, Діви Марії — смертна жінка» (К. Москалець).

Постать Єзавелі не зіставляється з постатями Калі, Астарті чи Богородиці, а протиставляється постаті Іллі (третій вірш містерії). В дев'ятому розділі другої книги Царів ідеться про смерть Єзавелі: її викинуто з вікна, і труп її зжерли пси — «І пішли ховати її, й не знайшли від неї нічого», тобто в її убивць не було тіла для поховання, а поховати її належало, бо вона була «царською дочкою». Слова, узяті епіграфом до містерії, стосуються пророцтва Іллі щодо смерті Єзавелі: «І буде труп Єзавелі на ділянці Ізреельській, як гній на полі, так що ніхто не скаже: це Єзавель».

Тіло Єзавелі не було поховане, як і тіло Іллі: над ними не здійснено обряду поховання. Смертного Іллю взято живим на небо у вогненній колісниці, а смертна Єзавель увійшла в землю, стала плоттю землі. Отже, Ілля — чоловіче начало — з'єднується з небом, Єзавель — жіноче начало — відходить до землі. В Біблії є ще один важливий епізод, на який посилається В. Герасим'юк: Ілля, рятуючись від переслідувань Єзавелі, яка погрожує його вбити, переховується в печері на горі Хорив, де має видіння. Бог послідовно являється йому то як ураган, то як землетрус, то як вогонь, однак «Господь не в урагані», «не в землетрусі», «не у вогні». Лише після цього Бог являється йому як тихий легіт (ключове для В. Герасим'юка слово). Слушно зауважує В. Неборак, що «містерія “Єзавель” — про жінку-володарку, яка не боїться притримуватися успадкованих ритуалів, не тремтить перед своїм призначенням, долею, Богом».

Прояви руйнівної божественної сили співвідносяться з проявами божественної любові. Сила є чоловічим первнем, тоді як любов — жіночим. І «безстрашний громовержець Старого Заповіту», і «найпідступніша цариця богообраного народу» втілюють два різні прояви божественності, дві половинки одного цілого:

*І хіба не вона —
єдина смертна під сонцем —
доведе безсмертного пророка Іллю,
безстрашного громовержця Старого Заповіту,
що той проситиме в Господа смерти,
доки не збагне
божественність лагідного леготу,
а не караючих блискавок?*

Отже, В. Герасим'юк об'єднує концепти любові, землі, жіночого начала й інтуїтивного пізнання, протиставляючи їх агресивній силі та сліпій вірі. Ілля, піднятий у небо, та Єзавель, що увійшла в землю, — не метафори для протиставлення добра і зла, а дзеркала для відображення єдиної, неподільної, цілісної істини, адже істина являється людині в тому вигляді, в якому та здатна її досягнути. І зовсім не важливо, чи була Єзавель смертною, а Діва Марія — Богинею, адже в цьому конкретному випадку божественність, позаособовість тієї, що сходила у підземелля Караганди, не заперечують її мук — мук смертної жінки. Тому важко погодитися з В. Небораком, який припускає, що В. Герасим'юкові «йдеється про спасіння душ і поета, і жінок його роду», — надто вже звирячими методами це «спасіння» здійснюється. Радше поет усвідомлює трагічну загроженість світу, з якого зникає любов, потіснена силою, й саме цього світу і цих жінок стосується несамовите заклиття: «Як я хотів, щоб тебе не помітили!», здатне протистояти моторошному прощотву епіграфа.

Попри це в поезії В. Герасим'юка відчитується надія на те, що сотворений Словом світ Словом же буде й порятовано. Особливість його історіософської концепції полягає в тому, що часовий потік є дискретним, а історія здійснюється у точці перетину різних часових площин. Однак наявність ідеї циклічності, що трактує смерть одночасно як кінець і як початок, пом'якшує трагізм його поетичних візій.

Література

1. Бойчук Б. Розмисли про поета у повітрі / Б. Бойчук // Сучасність. — 2003. — № 3. — С. 110—112.
2. Борисюк І. В. Міфологізм української поезії вісімдесятичників : навч. посіб. / Ірина Борисюк. — К., 2012. — 212 с.
3. Віктор Неборак про Василя Герасим'юка // Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Бібліотека «ЛітАкценту». — К. : Темпора, 2012. — С. 261—280.
4. Дзюба І. ...І є такий поет / І. Дзюба // Герасим'юк В. Була така земля : Вибране / В. Герасим'юк. — К. : Факт, 2003. — С. 7—20.
5. Моренець В. Міфологічна течія в українській поезії другої половини ХХ ст. / В. Моренець // Слово і час. — 2002. — № 9. — С. 43—51.
6. Москалець К. Навіщо поет у повітрі? / К. Москалець // Березіль. — 2003. — № 3—4. — С. 163—180.
7. Москалець К. Про містерію «Єзавель» / К. Москалець // Герасим'юк В. Була така земля : Вибране / В. Герасим'юк. — К. : Факт, 2003. — С. 368—375.