



щасть» («біля останньої церкви попросиш — і осінь подасть...», збірка «Обличчя пустелі»), «навіщо ти вумен, дівча // любило старого хрича» («печаль моя, вумен, важка...», збірка «Хуга»). Дівчина позначена семантикою Сходу, вогню, кольору, аромату: «...твій одяг кольорів жар-птиці // і твої пальчики з кориці» («ти звідки здалеку з якого...», збірка «Горище»); вона сама вирішує, що їй робити, переходить в інший тип простору, куди часто не може дістатися ліричний суб'єкт: «...я б наздогнав тебе але ж... // о Господи яка морока // ця старість і жінки востока!» (Там само). Тобто дівчина, послугуючись термінологією Жана Бодріяра, стає «естетикою зникнення», вона йде за інші межі, натомість через таку її відсутність та алокалізованість суб'єкт почувається погано: «де ти я ледве дожив до зими // чорний як фолкнерові томи»; «де ти кохана так довго була // і яка сила носила // сукні помади твої дзеркала // кільчики віршики жменьку тепла... // мила» («вітер стікає з віконного скла...», збірка «Халва»).

Загалом жінка постає тим випробуванням, якого так і не долає ліричний суб'єкт. Тому, коли скінчиться навіть життя, жінка лишиться, власне, це й усе, чого він просить: «...ти тільки будь жива — // оце й усе що я хотів би мати...» («наш довгий шлях в нікуди обмілів...», збірка «Кенотаф»).

Тарас Федюк належить до тих ліриків, хто віддається поезії сповна й не зраджує своєму покликанню за жодних обставин. Може, саме тому Муза досі до нього прихильна, що засвідчують нові поетичні книги, мистецька сила яких не поступається попереднім.

ВАСИЛЬ ГЕРАСИМ'ЮК

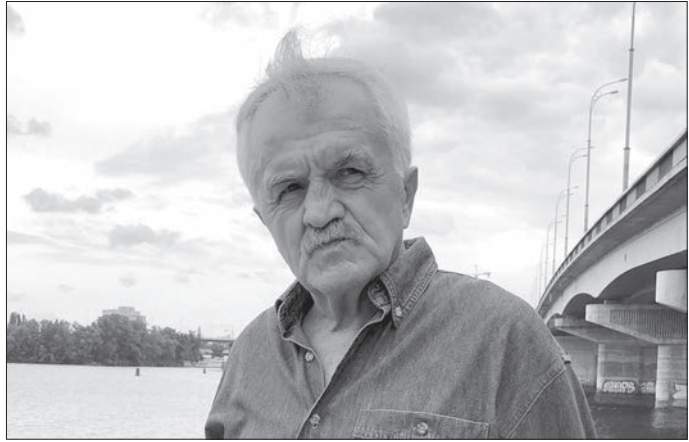
«Я змалку боявся поганого ока», — так починається вірш Василя Герасим'юка про себе малого, безпорадну дитину, що зомліла «на храмі в чужому селі» і плакала «у сінях родинних». То було миттєвим інтуїтивним переживанням смертельної загрози своєму світові, який щезає на очах, перетворюючись на тінь: «Хати і церкви // темніють зі мною і кожна — // у хмарі — // на зламі. // Останньою стонкне // перервана тінь голови. // Залишиться погляд, // й дитина зомліє на храмі» («Я змалку боявся поганого ока. Зомлів...»). Певно, саме цей ранній містичний досвід заклав основу магістральної теми творчості Герасим'юка: «Була така земля...»

А «погане око» лихого безблаготатного часу пантрувало поета ще до його народження: батьків-гуцулів було виселено до Казахстану разом з тисячами таких самих жертв операції «Захід», спрямованої на викорінення «українського націоналізму». Тож народився поет у Караганді 1956 р., однак свою появу на світ згодом пов'язував із казахським степом, вбачаючи у цьому знак долі. Тут, у «степу безкрайнім за Уралом», відбував заслання Тарас Шевченко; тужив за рідним краєм і молився за українське слово, яким виправдається та оновиться стражденна принижена батьківщина: «<...> поза Уралом // Блукав і Господа благав, // Щоб наша правда не пропала, // Щоб наше слово не вмирало...» Те, що Герасим'юк народився напередодні





Василь Герасим'юк



свята Преображення Господнього, надає особливого значення Шевченковій цитаті у розповіді поета про містичну зав'язь власної творчості: «Народжений за день до Спаса // *В степу безкрайнім за Уралом*¹, // Переображення діждався, // І Преображення настало» («Народжений за день до Спаса...»). Так окреслюється хронотоп індивідуально-авторського міфу: час у переддень свята Преображення Бога-Слова та простір, означений символічною присутністю Шевченка. З ним Герасим'юк пов'язуватиме свою словесну «суху різьбу» (визначаючи її як надмету поетичної творчості, засіб переображення світу і духовного порятунку): «...знадобляться найтонші різці тобі // І груша — піввіку сохла разом з тобою — // На святкову таріль із Тарасовою головою. // Ти вирізьбиш. // Ти виживеш на різьбі» («Є різьба, що тримає. Аби не зійти з дому...»).

Двомісячним немовлям батьки привезли майбутнього поета до рідної Прокурави (присілку «бандерівської столиці» — Космача), «де з прадіда всі з усіма родичі» та майже всі мали зв'язки з повстанцями, «лісовими хлопцями», а в минулому — з опришками («славний опришок з Прокурави Мосорук» згадується Герасим'юком у вірші «Предок»). Однак, повернувшись на батьківщину, дитина незабаром почала задихатися і мало не померла. Про цю загадкову хворобу з незрозумілою назвою «тридухи» і про те, як матері вдалося зцілити сина, поет згадує у своїх творах. Метафізичну природу дивного задихання визначає Мирослав Лаюк у післямові «Земля і повітря Василя Герасим'юка» до вибраного поета «*ANNO АФИНИ*» (2016) як недугу тих, хто народжується після голокостів та терору, після масових вбивств цвіту людства, а її причину пов'язав із «протягами історії», «задухою від сучасності», з бездуховністю і бездушністю.

Мотив «повітря страшного», у якому «задиhaєшся від омерзіння», виникає ще в перших збірках Герасим'юка; він пронизує усю його творчість і пов'язаний із мотивом покликання: «...я став поетом, і це трапилося в повітрі, // у якому зник дзвін». Тоді вирубали карпатські праліси і «зафар-

¹ Тут і далі зберігаємо в цитатах авторські виділення.





бували відкрите серце Спасителя // на іконах Пресвятого Серця»; тоді ж задихався, помираючи, тато того хлопчика, який мусив стати поетом, аби про все це розповісти. Так починається поема «Поет у повітрі» — про творчість як подолання смерті і про Слово, яке має «прорватися в повітря», заповнити собою місце зниклого дзвону, аби знов одухотворити занепалий світ.

У творах Герасим'юка постає образ поета з «живою кров'ю в слові», яке має магичну силу і зберігає зв'язок з таємною мудрістю давніх рун (про ці «руни перемоги», «руни пізнання», «руни проти бурі» та місця, де їх потрібно вирізьбити, розповідається у скандинавському епосі). До рунічних систем належали і письмена наших предків — «черти й різи», котрі у Герасим'юка набувають значення прихованих пророцтв, що можуть віщувати згубу. Поет здатний відчувати загрозливу силу магичних знаків і протистояти їм власною «різьбою по живому», стаючи «воїном», який «ні разу не відрікся від різьби // і неживим не підмінив живого». Отже: «Поет не князь. // Поет від різі і черт // Пантрує кров і смерть. Поет не смерд. // Не волхв. Не скоморох. // Від черт і різі // Він в засідці» («*Болиш?* — поет запитує. — *Боли ж!*»)... Та щоб засідка була надійною, необхідно створити захищений простір. Ним став міфопростір Герасим'юкового «гуцульського тексту», означений і розбудований у перших трьох поетових збірках: «Смереки» (1982), «Потоки» (1986), «Космацький узір» (1989).

В останньому вірші збірки «Потоки» розповідається, як карпатські смереки й потоки у ранньому поетовому дитинстві повернули його до життя. Аби врятувати сина від задихання, мати вранці «у смереках повітря йому відколисувала», а ввечері на потоках «дихання йому наспівувала». Цей епізод відтворено і у шостій частині містерії «Єзавель»: тут він символізує нескореність жінки-гуцулки, яка у смертоносному просторі, де «Бог задихається», виборює життя.

Потоки, як первісні води Хаосу, поет пов'язує з початком світотворення, тож дихання матері асоціюється з Духом Святим. Стихії води властива мінливість; натомість смерековий праліс постає як сталий дім буття: «Ми вийшли з потоків і впали з потоками // в праліс» («Хтось грає за лісом на скрипці...»). Якщо смерека символізує Світове Дерево, то колисання — ритмічний рух Всесвіту. Поет називає себе «мешканцем смереки», бо вона є і «деревом смерти» і «деревом життя», до якого «сам себе я прибив». Відтак — і «роки смерекові», і «слова смерекові», і «сни смерти — смерековий запах санскрит».

Це незвична і вражаюча мова — мова міфу, завдяки чому спрофанізовані масовою культурою «потічки» і «смерічки» перетворюються на горизонталь і вертикаль міфопростору. А його центром стає Космач, осередок найзапекліших боїв опришків та упівців, — «нерв нашої мужности». Тут навіть гірські «восковії плити» нагадують про незліченні поминальні свічки — «*жовті отави*», що їх «Бог не велів косити» (отавою називають траву, яка виросла на місці скошеної). Така символіка відбилася в оформленні книжки «Космацький узір», позначеної традиційним жовтим кольором космацьких орнаментів: на чорному тлі палітурки саме такою барвою





сяє іконічний простір «вікна» у міфосвіт космацького «заплічного малого села» Прокурави. В основі цієї ікони зображено підземний світ предків, повстанців різних часів; над ними — образки з повсякденного гуцульського життя. А в центрі, у сонячній німбі, — велична постать матері-берегині, що охороняє і благословляє маленького синочка; погруддя того самого, вже дорослого сина, біля якого примостився вірний пес, — за лівим материнським плечем; з протилежного боку — завітчана Молода. Цей іконічний паратекст є образною експлікацією назви збірки та яскравою прелюдією до її змісту. Кольором космацького узору забарвлені численні вміщені тут вірші («жовте на жовтому», «жовта барва», «жовта нитка» на полотні, собачі «жовті спини», «ліси воскові, жовтоводі», «тут найжовтіше, найвосковіше») — тож колір можна вважати одним зі структуротвірних компонентів книжки. Це засвідчує притаманний художньому мисленню Герасим'юка міфологічний синкретизм, що виявлятиметься згодом у щільній взаємодії його вербального тексту з музикою, малярством, театром та кінематографом.

Таким чином, третя книжка поета визначає і провідну тему його творчості («ти вибрав із усіх мелодій // мотив отав у Космачі»), і засоби втілення цієї теми. «Слову з холодних космацьких отав» має дати силу «рідний узір», чії орнаменти містять космогонічну символіку, — це формули вічності, що поширюються на проминальне людське життя; і саме за ними «тут, на землі, виткані ми, мов килими» («Змія»).

Архетип ткання як процесу творення світу є основою художніх образів Герасим'юка, пов'язаних із творчістю, — і небесних «ткаль божистих», і самого поета з його «кроснами». Поетична творчість мислиться автором як неперервне ткання єдиного тексту, котрий ніби маніфестує в такий спосіб свою архаїчну етимологію. Матеріалом для цього ткання стає тематично-мотивний комплекс, закладений у трьох перших збірках поета і представлений у «Космацькому узорі» ключовими образами-символами: Христос і Довбуш, Космач, «зірвана підлога», «повітря страшне», серпень, черешня, трепета (осика), афіни (чорниця), «жива ватра», «полонинський дим», «милосердний легіт», Музика і Молода. Кожен із цих образів-символів у подальшому розширює спектр своїх значень, що спричиняє динамічну взаємодію окремих художніх структур та формування наскрізних мотивів. Вони представлені в усіх наступних збірках Герасим'юка: «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), «Кров і легіт» (2014), «ANNO АФИНИ», «Грегіт. Вибране» (обидві — 2016).

Найприкметнішою ознакою усього сукупного Герасим'юкового тексту є його органічне самозростання: окремі вірші з ранніх збірок утворюють згодом цикл, названий іменем пізнішої збірки; а назви цих віршів апелюють до інших книжок, різних за часом видання. Саме так побудований мікроцикл «Була така земля» у збірці «Поет у повітрі»; він складається з віршів «До трепети», «До папороті», «До смерек», що викликає асоціацію зі збірками «Смереки», «Діти трепети» і «Папороть». Саму ж назву мікроциклу (як і наступної книжки «Була така земля») взято зі збірки «Потоки» — це останній рядок





вміщеного у ній вірша «Ахіллесова п'ята». Вірші з «Космацького узору» — «Осінні пси Карпат» та «Діти трепети» — дають свої назви пізнішим книжкам; вірш «Світло» зі збірки «Смереки» (передрукований у двох наступних під назвою «Старовинне світло») стає частиною містерії «Єзавель»; книжка «Кров і легіт» має ту саму назву, що й перший розділ збірки «Поет у повітрі». Подібні приклади можна примножувати.

Завдяки мінливості й варіативності текстів слово втрачає ознаки звичної лексеми, бо охоплює дуже широке смислове поле, у якому сучасні значення переплітаються з міфологічною архаїкою. «Багатоголосся й багаторакурсність» такого поетичного слова спостеріг Володимир Моренець, зазначивши, що «модерна поезія Герасим'юка має неповторний архаїчний підтекст, який годі логічно інтерпретувати»¹. Важливу роль при цьому відіграють також реальні історичні підтексти, котрі взаємодіють та об'єднуються, формуючи єдиний хронотоп. Так, у поемі «Сон у метро» сотенний Святослав (Іван Якібчук), «скошений у тисяча дев'яtselот сорок п'ятим», контамінується з київським князем Святославом, а сам поет уподібнюється до героя «Слова о полку Ігоревім» Ігоря Святославича, бо їде «в одвічній підземці <...> // на прощу в храм Пирогощі». Поетів дід Василь, який воював у сотні Святослава, з'являється в оточенні Довбуша та його побратимів у вірші «1745—Петрівка». (При цьому за корчемним столом серед опришків сидить сам поет як автор «псалмів»; з небес на них дивиться псалмоспівець Давид, а корчмар на ім'я Давид спостерігає останню зустріч Довбуша з побратимами і провидить їхню трагічну долю.) Складний розвиток мотиву зради об'єднує обидва тексти; у поемі «Сон у метро» цей мотив маркований образом трепети, яка у християн вважалася «проклятим деревом», тому що на ньому повісився Юда.

Зрадники мають підлягати суду як небесному, так і земному, однак як щодо колективної зради? Короткий «сон» у київській підземці ліричний суб'єкт переживає «як суд», — «ніби судять поета» герої різних часів, тоді як на землі неосудно панує і жирує «мразь». Тут «хабарі несуть» і «запродане продається», бо у цього світу «в узголів'ї трепета». Тим-то й «опустив карабін мій дід Василь» у вірші «1745—Петрівка»...

Символічний образ трепети та її «дітей» зустрічаємо ще у збірці «Космацький узір» — Герасим'юк пише про «обгризені часи» свого покоління як наслідок зради ідеалів, в ім'я яких гинули герої: «Трепети сивої сини // зазнали скрути... // Неначе іншої ціни // не може бути...» («Коли з'явилась лая псів...»). Звідси і назва наступної книжки — «Діти трепети». Проте спектр значень цього образу є значно ширшим. У творах Герасим'юка трепета символізує страх («Тремтить моє століття, як трепета...») і зневіру (за апокрифом, це єдине дерево, що не опустило листя під час Страстей Христових), а також пересторогу зрадникам: «Тремтить деревина — одна лишень — // яка не вклонилась Господові, тріпоче... // Щоб не повісився на ній зрадник» («Він і нині скрипаль...»). Водночас у вірші «До трепети»

¹ Моренець В. Стильові напрями української поезії (друга половина XX ст.) і спроба типізації // Моренець В. Оксиморон: літературні статті, дослідження, есеї. С. 432.





виникає інший образ — посередниці між світами, яка розкриває таємниці буття. Ніби до магічної помічниці, звертається до неї поет: «Я тебе ще покличу. // Приходь. // Відірви від землі мою плоть, // бо побачу усе непомітне...» Можна вважати, що тут присутній мотив пам'яті й спокути; однак у тексті йдеться про якісь незнані символи, відомі лише самому поету: «Я назвав // твої символи давні й недавні» («Я покликав тебе...»). Значення цих символів засвідчують загадкову багатолічність світу і невичерпність слова.

Ще багатозначнішим є образ черешні, хоча тут домінує сакральна символіка. Черешня дуже часто з'являється в поезії Герасим'юка — і як прекрасне дерево (реальні карпатські «черешні між лісами» або самотня черешенька на горі), і як містична схованка юної утікачки («біле на білому»), і навіть як образ тієї землі, що вже віддаляється від людей і стає небом: «Неізречений черешневий іній // над небесами темними тремтить!» («Я вижив тут, і я тобі віддам...»). ореол святості довкола цього образу зумовлений тим, що черешня розцвітає на Великдень і паску гуцули святять черешневим цвітом, та й самі ним освячуються впродовж великодньої церковної служби: «Ми свічі простягнули з темноти // і грієм губи цвітом черешневим» («Диптих 2»). Тому черешня стає символом спасіння: «...таблиця долі не страшна, // допоки є між нами перша паска дитинства. // Цвітом // свячена // вона» («Диптих 1»). Цей мотив присутній і у трагічних віршах про боротьбу повстанців з карателями, де черешнева пелюстка стає символом неубієнної душі Карпат («Вибігла серед ночі з хати...»). Подібна черешнева символіка розгортається у різних за часом написання віршах мистця, котрі в читацькому сприйнятті постають як рецептивний цикл («Тридцятий черешневий цвіт», «Святили паску черешневим цвітом...», «Пролог черешневих буколік», «На ту стаєнку вийшов я вночі...» та ін.).

Однак найбільш багатозначними і найбільш важливими, знаковими для поезики Герасим'юка є образи Молодої та Музики, між якими існує певна кореляція, хоча Музика як стан дологічного буття не підлягає жодному визначенню, а Молода постійно віддзеркалюється у споріднених символічних образах (Вічна Жіночність, Княгиня, Марія, Смерть у сонячній промінні). Особлива значущість обох цих образів зумовлена тим, що вони пов'язані з двома видами гуцульських народно-художніх промислів — «кахлями» й «сухою різьбою», які є означниками етапів творчості мистця та інтегральними символами його поетичних стратегій. Щодо Молодої, то вона на своєму «весільному конику» прибула в поезію Герасим'юка прямісінько з кахлі славного майстра косівської кераміки Олекси Бахматюка. Цей образ ніби синтезує етапи розбудови міфосвіту поета, бо «Смереки» можуть символізувати плоть, «Потоки» — кров, а «Космацький узір» — душу Молодої. У подальшому мінливість та багатозначність образу уможливить розгортання і взаємозв'язок різних мотивів: фольклорно-етнографічного, автобіографічного, космогонічного та есхатологічного.

«Ну хіба я міг обійтись без тебе!» — так починається цикл «*Прощання з гуцульською кахлею*». Адже вона розкрила поету «найсокровенніші таємниці», без яких він «загубився би в кольорах», «загубився б у сюже-





тах»: «А твої музики! // А твоя Молода!» Гуцульська кахля для поета як простір свободи, збережений після того, як у його рідних горах «замордували найдостойніших». Тому й «не вирвати мене з гуцульської кахлі, // не видерти, не зішкребти».

Художнє мислення Герасим'юка зумовлює природність такого щільного зв'язку поета з матеріальними зразками народно-прикладного мистецтва. Усі структури його тексту позначені міфологічним синкретизмом: притаманні автору пластичність художнього образу, семантизація ритму, постійна присутність у творах Музики (не як суми технічних засобів і звукових ефектів, а, радше, як ідеї та наскрізного мотиву) забезпечують взаємопроникну єдність часових і просторових видів мистецтва у міфосвіті поета. Текст неймовірно ущільнюється: його лінії тяжіють до музики, образність — до живопису та скульптури; а прийоми кіномонтажу і театральні ефекти сприяють стрімкому скороченню семіотичних дистанцій. Завдяки поєднанню асоціацій, викликаних роботою різних органів чуття, текст пронизує ідея невимовності світу, холистичного його сприйняття. Видається, ніби всеохопне Слово здійснює власну інтроспективу — до позамовного і домовленнєвого буття, знаходячи своє вираження в ритмомелодії. Разом з тим «Кяхлі» та «Суха різьба» є для Герасим'юка двома способами розпізнавання традиції в собі і себе в традиції; а також двома конструктивними принципами побудови тексту. Якщо суха різьба, як пише Кость Москалець у післямові до книжки «Папороть» (2006), — це аристократизм гуцульського мистецтва, остаточно зафіксована формула станів і почуттів, то кераміка — сама картинність, по-своєму бароковий імпресіонізм.

Барвисті динамічні картини, образи життя й побуту гуцульського краю представлені у циклі «Кяхлі». Різні за змістом, вони однаково тяжіють до свого символічного сюжету; а ці сюжети, своєю чергою, об'єднують мотив Пам'яті. Проста, здавалось би, замальовка (маленький хлопчик їде на коні, якого веде тато; а мати, що йде слідом, вибірає ягоди у травах) стає символом утраченої світом споконвічної гармонії. Іконічна природа зображення розкривається з перших слів тексту: «Дальнім грунем, самим верхом», — таке поєднання віддаленості й висоти переносить земний пагорб у позаземну й позачасову площину. Водночас небесне видиво увічніює епізод поетового дитинства, перетворений на іконічний сюжет. Контрастом до цієї гармонії є сумні чи трагічні сюжети інших кахель, що віддзеркалюють давні й сучасні події, історичний досвід гуцулів та особистий досвід поета. Як у бароковій емблемі, у Герасим'юкових кахлях поєднується художнє, природне та морально-етичне.

Натомість поетичним зразкам «сухої різьби» притаманні суворий лаконізм, безбарвність, орнаменталізм та визначальна роль ритмомелодичних структур, що споріднює ці вірші з ритуальними текстами. Якщо «гуцульська кахля» стала для Герасим'юка простором особистої творчої свободи, то «суху різьбу» він називає «космогонічними формулами життя». Їхня спільна риса — властиве народній традиції поєднання побутового з магічним і символічним. Тому логічним є рух образної думки поета від «кахель» до «су-





хої різьби», котра напряду пов'язана з магічними «чертами й різамі». Вірші, написані «сухою різьбою», часто містять філософське узагальнення або загадковий натяк, а художньою домінантою стає ритмомелодика, увиразнена графічним оформленням тексту: «музика ліній» підсилює вагомість кожного слова. Наприклад, у вірші «Крук», який можна вважати одним із ранніх зразків «сухої різьби», відтворено ламкі лінії пташиного польоту, а весь текст — і за структурою, і за змістом — нагадує замовляння: «ти поет // ти літаєш // навіть нині // ти живишся щоб літати // нині чим // усе струпішило // кажу ти крук // кажи чому // гинеш від омерзіння // ти ж крук // перетравлюй падло // ти ж поет // живишся // щоб літати». Чимало віршів Герасим'юка позначені цим стилем, однак поетові йдеться про якусь нову художню цілісність, коли він виокремлює цикл чи навіть розділ (як у збірці «Папороть») під назвою «Суха різьба».

У книжці «*ANNO АФИНИ*» вірші з позначкою «(із циклу “Суха різьба”)» майстерно розсіпані у другій половині тексту, за хронологією, а завершують збірку чотири поезії зі спільною назвою «*Суха різьба (Із циклу)*». Це ніби вказує на інтенцію самого тексту — рух до того, чим він прагне стати. «З роками приходить різьба», — зізнається Герасим'юк в одному з інтерв'ю; а в ній «прописані й ритмомелодика Карпат, і кодекс честі, і навіть зрада — все там є — тільки зумій увібрати, вмістити у свій світоряд»¹. Ключовим у цьому поетовому визначенні «сухої різьби» є слово «ритмомелодика». Ритміко-інтонаційна мелодизація є прикметною ознакою Герасим'юкового тексту; вона здійснюється шляхом синтаксичного паралелізму, анафори, епіфори та внутрішньої рими, системи повторів і пауз інтонаційної симетрії, майстерного кадансування — переважає музична організація словесно-звукового матеріалу.

Вочевидь, міфологічним підґрунтям «сухої різьби» Герасим'юка є уявлення про Музику як стихійну першоматерію Слова і абсолютне буття. Її ритмам підпорядковані земний та позаземний світи. Ці ритми вловимі у польоті крука, в «небесному тані» орлів над Греготом; у слідах карпатських оленів, чий трубні голоси нагадують про вісників Апокаліпсису: «Тут затрублять іще. І зблисне зоря. // І встануть з могил» («Карпатські олені»). Оленячі сліди залишають «узір стрімкий // на зіркій сітківці снігів», — тобто на очах землі, звернених до неба — і цей узір «накладається на узір доріг» людських. Так Музика залишає на землі сліди, нагадуючи про себе — найжаданішу і найнедосяжнішу для поета: «Вперше, вдсяте і вкотре прошу: пропади. // А пропадаєш — шукаю сліди — вірю їм лиш. // Тільки й заняття мого, що шукати сліди...» («Вперше, вдсяте і вкотре прошу: пропади...»).

Людські «очі, відмиті музикою», вловлюють ці сліди у «барвах ліжників, верет, килимів, вишиванок» («Повінь восьмого року»). А очі поета набувають здатності забезпечувати неперервність гармонії: у вірші «*Серпень за старим стилем*», присвяченому Ігореві Римаруку, вони утривають музику пташиного співу, що замовкає в п'ятьмі глухої ночі: «Триває птаство у

¹ Василь Герасим'юк: Не люблю своє покоління // Вголос. 03.04.2009. URL: https://vgolos.ua/news/vasyl-gerasym-yuk-ne-lyublyu-svoey-pokolinnya_108252.html





моїх зіницях // аж до світанку». Очі ніби перетворюються з органу чуття на креативну інстанцію (як відомо, «Око» є іконічним символом Творця) — тож музика стає символом творчості, що поєднує природне, земне з позаземним: «Музика терпка // Стефаника і Миколайчука // збережена, як бринза в бербеницях, // у цих серпневих днях» («Серпень за старим стилем»). Порівняння музики з бринзою далі повторюється: «...і музику, як бринзу з бербениць, // до губ несуть...». У контексті поезії Герасим'юка це прочитується як алюзія на Христову жертву, бо у вірші «Не продається кров Агнца» ритуал виготовлення бринзи пов'язаний з жертвопринесенням ягняти. Власне, жертвність Творця світів є архетипним мотивом, присутнім у космогонічних міфах та релігіях різних культурних традицій.

Лише у відвойованому творчістю «повітрі свободи» поети можуть вловлювати «божественний легіт» Музики, залишаючи по собі музичний простір на землі. Тому і звучить біля коломиїської ратуші, де в'язень Іван Франко написав «Вічного революціонера», гуцульська «неймовірна музика». І цей простір музики приймає поета Тараса Мельничука, з його «нервовою спиною в'язня», як свого «імператора»: «...зате до мого п'ятидесятилітнього // уявлення про поета // ти, Тарасе, // стоїш найближче // <...> // ти найближче // до всіх тих трембіт і цимбал, // скрипок і дрибл, // бубнів і флюар — // до всієї тієї неймовірної музики» («Пам'яті Тараса Мельничука»).

Мотивний комплекс Музики в поезії Герасим'юка містить важливі для розуміння його текстів мотиви води і ткання чи плетіння. Омузичені води символізують космічну гармонію, світовий лад і красу життя (тичинівське «горить-тремтить ріка, // як музика»), тоді як утрата музики віщує торжество первісних вод Хаосу. Аби відвернути небезпеку, свавільна стихія має бути заткана чи заплетена піснями; в їхній узір вплетено характер, долю народу, свідчення його історичного буття. Такою є логіка художньої думки у створених поетом образах українських річок. «Печать печальних цих вод — навіки», бо пронизані вони пісенним мотивом втрати — розлуки, зради, загибелі: «в пісні знову дунай значить хтось не повернеться...» А те, якою музикою звучатиме головна Ріка України, визначить майбутнє цієї землі. Ревіння та стогін несумісні з музикою; тому знамениту пісню на слова Шевченка Герасим'юк пов'язує не з самим Дніпром, а з тією демонічною силою, що понівечила народну душу, зазіхнула на його землю і кров: «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?» («Ах, лента за лентою... Листопад...»). Тому поет розпачливо запитує у Дніпра: «Ріко наша сива, як тебе заплести? // В яку партизанську ніч посивіла ти? // Ой чий же то кінь стоїть? Чий то покоси?» («Київська повість»).

Принагідно зазначимо символіку інтертекстуальних реляцій; їх розпізнавання читачем є передумовою розуміння тексту (і це стосується усього творчого доробку Герасим'юка). Фрагменти трьох пісень («Пісні про вчительку» та двох народних) пов'язуються із «сивою» і «незаплетеною» рікою на імпліцитному рівні, якщо відновити та продовжити обірвані рядки («Ой





На фото зліва направо: Віктор Неборак, Юрій Андрухович, Іван Малкович, Ігор Римарук, Оксана Забужко, Василь Герасим'юк, Аттіла Могильний на тлі Золотих воріт. 1990-ті роки

чий то кінь стоїть, що сива гривонька?»; «Ой чиє ж то жито, чиї то покоси? Чия то дівчина розпустила коси?»). Клаптики розмитих водою пісень підсилюють відчуття неупорядкованості, мінливості хаотичної стихії, що є потенційно загрозливою, як і символіка розплетеної коси. Останнє у слов'янській традиції означало утрату незалежності, жалобу чи навіть вказувало на зв'язок з нечистою силою. Натомість заплетена коса символізувала дівочу честь, гідність, життєвий лад.

У поемі «Київська повість», де Дніпро уподібнений Стіксу, взаємозв'язок води, Музики та Молодої проглядається найбільш виразно. Прориву хтонічних вод забуття і небуття тут протистоїть прорив Музики («Музика. Скрипка волоська, її прорив»), що пов'язане з відкупленням і є звісткою від Молодої, яка вже ось-ось має прийти: «Відкуплення — скрипка волоська — як Молода. // Прибуде на конику — як прибуває вода». У подальшому мотив очікування Молодої, її прощального танцю та переходу мостом через Ріку набуває дедалі виразнішого есхатологічного забарвлення. Однак зустріч відкладається: «Ще трохи століття. Цю музику не прожити».

Образ Молодої є осердям Герасим'юкової системи символів. Молода з гуцульської кахлі постає в його поезії як Світоправителька, володарка народжень і смертей, пам'яті та забуття; а її поява, як і раптове відлуння небесної музики, знаменує близькість до «перевалу» між світами: «Побачиш за перевалом, // Що музика — перевал» («Цілуючи дах дзвінниці...»).





І Музика, і Молода асоціюються з лімінальним часопростором і межовим станом буття, з одвічним зв'язком Еросу й Танатосу. Так само, як барвінок, з якого плетуть весільні вінки, є зіллям-моги́льником, що його зазвичай висаджують на цвинтарі, — так і поява Молодої має двозначний сенс. Тому й мотив весільної «барвінкової» в поезії Герасим'юка може звучати суворо і трагічно. «І в блискавках та громах жінки завели: “Лежели берви бервінкові...”» — так завершується вірш «Повінь восьмого року», у якому зрушення весільної підлоги символізує зруйнований «посланцями стихій» та «посланцями імперій» етос народу, хаос і неповернення музики. А у вірші «Вінок тобі плетуть. І ти підходиш тричі...» весільний кінь біжить крізь «ранкову млу століть», єднаючи несумісні площини буття — «тут» і «там». Тут — грають барвінкову, співають старі газдині, троїсті музики кличуть Молоду. «Там, на тому боці» — лише темрява й тиша, стоять стіною смереки і віє спокоєм могили...

Віршовий рядок «Вінок тобі плетуть. І ти підходиш тричі...» є епіграфом до збірки *«Осінні пси Карпат»*, у якій вміщено один із найзагадковіших текстів поета — «Хтось грає за лісом на скрипці. Спасіте його». Лесть чутна музика, що лунає наче з могили, викликає страх, бо віщує кінець: «Заграла. Бере по одному». Таку ж силу матиме і чарівна скрипка у сонеті «Могур». Могур — це прізвисько славетного карпатського скрипаля Василя Грималюка, який освячував своєю грою гуцульські весілля та озвучив стрічку Параджанова «Тіні забутих предків». Скрипка «останнього з музик» зачаровувала світ, та саме вона стане провісницею його кінця: «Кров і тьма // тому, що скрипка Могура німа. // Ні! — лиш тому, що Могура скрипка // німа, ще світ стоїть».

Віктор Неборак слушно називає поезику мистця «затемненою». Подібно до Римарука (з яким поета пов'язували багатолітня дружба та спільні уявлення про природу Слова), Герасим'юк творить герметичний інтертекстуально насичений текст, що може мати безліч інтерпретацій, — і жодна з них не буде остаточною. Однак цьому тексту властиві основні ознаки міфу: органічна цілісність, достовірність, етіологізм, взаємозв'язок архаїчних часопросторів та образних структур, етнічно обумовлений тип фантазії. Тому такий художній текст, як і міф, потребує «вертикального прочитання» (за Клодом Леві-Стросом), аби звести численні трансформації провідних мотивів до їхніх інваріантів, виявити логіку розгортання мотивно-тематичного комплексу, а також семантику та символіку ключових образних структур.

Образ в поезії Герасим'юка створюється на основі алегорези: від буквально-історичного значення, через алегоричне й тропологічне — до аналогічного. Саме таким є образ Лісу: реальні букові та смерекові нетрі Карпат; історичний простір Чорного лісу (де «чорні хлопці були і цвіли»); алегоричний образ народу, який наділив цей простір іменами та залишив тут власні імена; а також символ людського буття, що проростає із землі й тягнеться до неба. Відповідно до «лісового» контексту змінюється й образ Молодої, однак завжди присутні риси питомої культурної традиції.

Так, у Чорному лісі — це Княгиня (традиційне визначення молодих як «князя» і «княгині» опрозорює метонімію). Вона вічна, має зв'язок із





небесним та підземним світами і владу «присипляти забуття», бо є також утіленням Пам'яті: «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» («Спасителем чи сином необнятим...»).

У вірші «Сонет натхнення» світанкова зоря, що її «втягує ліс», стає вікном до іншого світу, бо саме там, «де сяє зоря, тріпоче рука», благословляючи землю. І ліс «тьму століть // Продовжує руку жіночу — доки вона є». В основі цього образу — акафістна формула, традиційне звертання до Пречистої Діви: «Зоре Таємничого Дня». Трепет руки утримує проминальне буття земного лісу і водночас нагадує про вічність: «Збагнеш мимоволі: тебе немає, // Якщо цей ліс не шумить і зоря не сяє». Складний розвиток цього мотиву спостерігаємо у низці інших текстів. Те, що Ліс віками «продовжує руку» Зорі, зумовлює постійну присутність Пречистої у його просторі. Тому «хвойні ризи», якими лісоруби встеляють потік для спуску дерев, вони залишають «тій, кому належить», — «Діви, зодягнутій в сонце. Поблизу» («Ризи»). І навіть маленький павучок на скелі «тче образ Богородиці». Про цього павучка згадує Іван Дзюба: «Це один із небагатьох поетів, у віру яких віриш, бо відчуваєш її в тканині мовлення, в ставленні до світу й людини» ¹.

Особливістю світобачення Герасим'юка є те, що в його творах священна історія та сакральні образи завжди переплітаються з реальною історією ХХ ст., з природою карпатського краю та гуцульською міфологією. Так, у вірші «Лісна опівдні» лісова мавка підходить до Пречистої і намагається, однак не може вимовити ім'я Діви Марії, — «і тоді вона *кричить*». Кричить, бо має лице та голос іншої Марії; так звали молоду дружину Василя, яку він мусив убити в цьому лісі перед власним самогубством, аби обох не схопили облавники.

Один з віршів поета має назву виділеного комою звертання («*Маріє*,»). З контексту стає зрозумілим, що йдеться про живу земну жінку, однак сакральний ореол тексту не зникає, бо молитовний зачин і згадка про мертвих усіх часів пов'язуються з мотивом священного імені: «На сивому тлі трави // тонко, мов конокради, // проліджують ніч волхви // імені твого ради».

Ліс у Герасим'юка постає благословенним духовним простором, освяченим не лише іменем «Діви-Зорі», а й іменами тих, хто перетворив цю землю на «ідею». У вірші «Станичний, я, *взискующий во плоти...*» поет звертається до загиблого у сорок п'ятім станичного Остафійчука, що мав псевдо «Ліс». Відтоді він сходить місяцем над землею, з якою обмінявся іменами: «Це не земля, станичний, — це ідея. // Земля — це Остафійчук, псевдо Ліс». Ідея героїчного чину й офіри та онтологія імені формують символічний образ «Вкраїнського Лісу», де «месницький кріс» і «повстанський гвер», «сліпець Бажанів» і «Сосюрин лель», «флейти, кларнети» Тичини і

¹ Дзюба І. «...І є такий поет» // Герасим'юк В. Була така земля: вибране. Київ, 2003. С. 20.





«Плужника соло сухе»: «Цей ліс лежить із птаством своїм. // Він наш. Тому він більше не ліс».

Система символів Герасим'юка базована на образах-архетипах, пов'язаних із давніми міфами та забутими ритуалами. Завдяки цим образам ліричні полотна поета набувають незвичного забарвлення, а мотиви — загальнолюдського сенсу. Праслов'янська архаїка, віддзеркалена в гуцульському етосі, досить часто надає складного багатозначного підтексту сюжетам з новітньої української історії. Виявлення цього підтексту допомагає зрозуміти, чому жіноча коса стає символом сили та гідності народу, який виживе за будь-яких обставин і не скаже: «Я упав. Я зламався. Я зрадив», — як говорить у хвилину розпачу та зневіри ліричний суб'єкт вірша «Коса». Старий вояк розповідає, як «по війні десять літ» тривала упівська «зима» у криївці («зимували» під землею цілорічно, бо з весною наставала «ловитва безбожна»). Серед вояків була жінка з довгою чорною косою, яку неможливо доглянути та зберегти «у землі». Тож вона розплітає косу і просить «найгрізнішого» її відітнути. За гуцульським звичаєм відітнути косу об одвірок хати мусив чоловік Молодої, уперше заводячи її до свого дому (символічна втрата незалежності та жертва в ім'я нового життя, що має тут прорости). А в нескінченній «зимі» під землею відітнута чужою рукою коса — ніби смерть надії на майбутнє, знак жалоби за непоправно зруйнованою долею. Тому «найгрізніший» і не зважився на таке: «Зблід. Немов йому шию біленьку рубать», і всупереч слізним благанням жінки замислив інше. Він сам доглядатиме косу, буде розчісувати її аж до того часу, коли скінчиться зима: «Я чесатиму сам. Скільки треба. Засни». Мотив коси набуває епічного звучання, а дії вояка — магічного значення: «(Косу чеше!) Не дасть вона спати змії. // Скине іскри свої у долоні твої — // ще забавиться доля з тобою! <...> // Чорну косу чеши. Чорну косу чеши. // Твердь, як смерть, над тобою з косою».

Мета постійного розчісування полягає в тому, щоби не дати спати змії, бо та мусить розворушити в землі первісні стихії, котрі мають оновити світ. Адже змія є символом поєднання води та вогню — жіночого та чоловічого начал, тобто символом життя (у епіграфі до вірша «Пси Юрія Змієборця» читаємо: «І ми зимували так, як зимують вода і вогонь»). За українськими віруваннями, з Воздвиження до весняного Юрія змії перебувають під землею, у «гадючому вирії», а на перші громи земля розмикається, випускаючи їх на волю. Подібність чорної коси до чорної змії визначає ритуальний аспект тексту, пов'язаний з гомеопатичною магією. У слов'янській міфології Змій, як прообраз бога Велеса, забезпечує добробут і врожайність землі — тому в давні часи ритуал розчісування коси мав на меті викликання дощу: «...розчеши чорну косу, вояче! // Настарай за ці зими на землю дощу! // (Так він чеше — як плаче й не чути плачу)».

Магічний перформатив тексту, хай і незрозумілий для читача, діє на рівні колективного несвідомого; це одна з причин надзвичайно сильного враження від вірша, який належить до найвідоміших творів Герасим'юка. Міфоритуальний підтекст розкриває символіку пов'язаних з косою дій та зміст метафоричної мови: підземний «плач» має перемінитися на дощ,





«іскри» — на сонце, десятиліття «зима» — на весну, коли «коса» проросте першою травою: «...вийде жінка на сонце! На перші громи! // Поможи їй — волосся на руки візьми. // Хай сама в перших травах розчеше». Так реальна історія, розказана старим вояком, перетворюється на філософську притчу про те, що дає народові силу. Про людяність, гідність і любов, збережені за нелюдських умов, та про повернуту прапам'ять землі, що діє заодно з героями оповіді, бо оживає завдяки їм.

Земля у творах Герасим'юка постає як комора Пам'яті та як невидима ріка, якою «приходить рід і відходить рід». Зв'язок між мертвими і живими має для поета онтологічне значення — без нього порушується плин буття: нас «забувають мертві», коли ми забуваємо їх; а тоді настає «суцільний змрок», бо лише Пам'ять висвітлює час і лише «мертві все пам'ятають». Підземна криївка осмислюється Герасим'юком як позачасовий простір такого зв'язку, сховок духовних надбань народу, символ його історичного досвіду. У зв'язку із цим мотив повстанців і облавників виходить за межі теми УПА і розвивається поетом у контексті української метаісторії. (Тому у Герасим'юка навіть «найсумніший у Києві лев» з однойменного вірша, оживаючи, переймає повстанський досвід: аби уникнути кулі, «він, як навчений повстанець, // біжить на сонце». Тікає від тих, кому «у генах передано страх облави», і через цей страх вони можуть постати в ролі вічних своїх ворогів: «ми облавники»).

Страху і ненависті «облавників» протистоїть лише «криївка» духовного спротиву, віри та любові. Метаісторична символіка цього образу найбільш виразно виявляється у вірші «*Пси Юрія Змієборця*». «Ми закопувались доти, // доки нас не зупинили джерела. // А потім прийшли дерева // і стали над нами. // А потім прийшли пси // і вили над нами...» Початкові рядки епіграфа до вірша сприймаються як потойбічна звістка, проте далі підземний простір між корінням вирослих дерев і глибокими джерелами перетворюється на звичайну криївку, де зимують вояки і куди приносять поранених. Завершується епіграф великоднім привітанням з уст скаліченої ворогом дівчини, «нашої однорукої весни»: «*Христос воскрес!*» Відповідь на привітання («Воскресне Україна!») маємо шукати в основному тексті. Перші його слова: «Нарешті ми втекли, // але не могли зупинитися і жити далі», — продовжують символічний сюжет криївки, що розгортається в метаісторію народу, якому довелося нескінченно довго «зимувати» в рідній землі, перетвореній на «кривавий погріб», і носити «одежу страху». Цю скривавлену одягу втікачі закопують «під ногами у хмарах», коли видираються на самий верх крутої гори, щоб зустріти Великодне сонце. Та на землі все ще панує ніч. Голих, замерзлих і зболених людей рятує яскравий Місяць (який у давнину вважався «сонцем мертвих»); у дедалі різкішому світлі стає видно, що на інших вершинах «сходжених з дитинства гір» сидять такі самі «ватаги утікачів»: «Ми не знали, хто вони і звідки, // ми не знали, коли вони... // Ми не знали, живі вони чи мертві...» А озватись до них не могли, бо «забули всі слова. // Навіть плач і крик». Порятунком приносять «вовки — вірні пси Георгія», вочевидь послані Змієборцем на допомогу людям. Вовкопси пере-





творюють «місячне мовчання» втікачів на «сліпучий клубок» і цим саявом обмотують їх на всіх верхах, формуючи з розрізнених ватаг єдине ціле: «вони <...> // переснували нас під своїм місяцем».

Тут, знов-таки, необхідний коментар. Вважалося, що святий Юрій (Георгій), званий Переможцем і Змієборцем, опікується Місяцем і має завісу, за допомогою якої зменшує чи збільшує його саяво. З місяцем пов'язана і хтонічна природа вовка, зокрема його зв'язок з померлими. Святий Юрій є не лише покровителем вовків, а й охоронцем стад, тож його вовкопси уособлюють собачу вірність, розум і хижу відвагу. У «Псах Юрія Змієборця» на них поширюється описана в апокрифах та духовних віршах здатність Переможця впорядковувати світ силою божественного Слова. (У ширшому контексті поезії Герасим'юка важливо, що святий Юрій поєднав у собі іпостасі двох дохристиянських богів — Перуна й Велеса, прообразом якого був Змій. Таким чином, він утілював і Змієборця, і самого Змія, з яким пов'язувалися уявлення про безсмертя, мудрість та магічні сили; і саме Велес вважався покровителем віщунів та поетів, «онуків Велесових». Тому Змій може пошановуватися так само, як і Змієборець, — в поемі «Поет у повітрі» Герасим'юк говорить про себе: «Належне віддав Переможцю, змій і коню».)

Отже, вовкопси постають як посланці Переможця і носії Слова, що долають закликає мовчання втікачів, а відтак і їхню безпорадну розрізненість. Завдяки «вірним псам Георгія» людям відкривається спільне майбутнє; різні покоління відчують єдність, силу та певність, що «буде весна і буде трава, // і тому за це // знов доведеться зимувати в землі, // і за це тепер // назавше тулимось один до одного...».

Алегоричний підтекст твору визначається датою його написання — 1990 рік... Знаменним є й те, що кілька років по тому за участі Герасим'юка була заснована літературна майстерня «Пси святого Юра»; а образ пса, що «бере завтрашній слід», став одним із символічних самовизначень поета.

Вірші «Коса» та «Пси Юрія Змієборця», як і чимало інших, подібних за потужним епічним змістом, правильніше було би віднести до поем. Хоча генологічна номенклатура затісна для поезії Герасим'юка; навіть у назвах його творів відчутний потяг до позалітературної сфери («Увертюра», «Фреска»). Цикл із восьми віршів «Доки?» прочитується як трагічна поема, однак має жанрове визначення «сюїта» і побудований відповідним чином: перший компонент тексту має назву «Прелюдія», останній — «Coda». Поеми «Сон у метро» з посвятою «Пам'яті воїна» та «Київська повість», присвячена пам'яті Віталія Никитюка, мають підзаголовки, що вказують на сакральний підтекст твору («Тридцять три строфи» — алюзія на вік Христа) або зв'язок з ритуалом («Сорок строф» — сороковини за померлим).

Полігенетична та поліфункціональна природа жанрів поезії Герасим'юка засвідчує спрямованість поета до витоків художньої думки людства, до її первинного синкретизму. З добою міфологічної архаїки пов'язана і телеологія його тексту — ініціація читача, який має пройти шлях від експліцитного рівня до втаємничених імпліцитних значень, засвоївши в такий спосіб притаманну тексту енергію. Її текст у різний спосіб сигналізує про свою дво-





шаровість та наявність кількох планів змісту. Там, де на зовнішньому рівні вбачається стилістична фігура (паронимазія «косовиця-Косів-космос трави»), паронімічна атракція фокусує увагу на інакомовному сенсі образів, виконуючи функцію параболи. Назва міста Косів походить від слова «кос», що означає «ластівка». Тож ланцюг імен «косовиця-Косів-космос» поєднує земне з небесним і вселенським. Надалі розкривається трагічний смисл такого поєднання (одне із символічних значень образу ластівки — душа рідного покійника). Йдеться про безжально скошене національне відродження і перетворення космосу на хаос; про криваву «косовицю», що передую появі «холодних отав»: «Встигну на косовицю в Косів. // Знов поляже космос трави. // Стане видно — як на долоні. // Ось Довженко — шойно з Москви. // Він цілує діру у скроні // Хвильового...» («Доки?»).

Багатозначність ключових символів поезії Герасим'юка активізує механізми уяви, пов'язані з ірраціональною імагінативною логікою; це оновлює читачке сприйняття, уможливорює інтуїтивне осягнення глибинних сенсів твору, чому сприяє також особливий інтертекстуальний синкретизм. Інтексти у творах поета можуть апелювати водночас до літературних, історичних та релігійних джерел; до різних видів мистецтва (малярство, музика, театр, кінематограф); до народних промислів та обрядовості; до поетичної географії Гуцульщини та до локусів міського тексту, зокрема київського.

До прикладу, у вірші *«Комуналка на Франка»* простір київської комунальної квартири (де поет мешкав замолоду) озвучено цитатами з Євгена Маланюка та президента Леоніда Кучми; згадуються «різні історії // із журналу “Новый мир”» та клятва на Біблії в українському парламенті. І все це вписано в іронічну рецепцію Маланюкової *«Диви Обиди»*. Усі тексти корелюють з наскрізним символом нової історичної реальності як «довгого коридору, з якого неможливо вибратись». Відповідно змальовано і образ Свободи — «задиханої жінки з диктофоном у руці», яка шойно «вислухала художника Панаса Заливаху» і біжить «бульваром Шевченка вгору», хоча бульвар душить її так само, як і коридор у комуналці. Остаточною характеристикою доби стає парадоксальна контамінація цитат із творів Лесі Українки та Івана Франка: «...і вже навіть Той, що в скалі сидить, // кричить: лупайте сю скалу! // І куди нам тепер його подіти? // Де він тепер сидітиме?» Антитезою до карикатурних прикмет часу стає простір воїнів та поетів на вулиці Святославській (що з 1938 р. отримала ім'я Чапаєва і входила, як і вулиця Франка, до колишнього Святославівського яру). Символом цього простору, освяченого іменем Святослава Хороброго, є *«Козацький марш»*: «...і звучить “Козацький марш” із вулиці Чапаєва, // колишня князя Святослава, Івана Козаченка, // Віталія Никитюка, Юрія Приходька — // моїх відданих друзів, улюблених воїнів». Тут немає місця удаваності, нещирій патетиці, регламентованим цінностям — тож на веселий бурлеск перетворюється Франкова молитва до землі, «всеплодющої матері»: «...і п'ємо соки цієї землі — // нашої всеплодющої матері».

На особливу увагу заслуговує автоінтертекстуальність поезії Герасим'юка — це нитка Аріадни в живому лабіринті його тексту. Виявлення





автоінтертекстуальних реляцій уможливорює реконструкцію постійного діалогу поета з самим собою, зі світом та його Творцем. Це також розкриває логіку композиції та глибинний зміст найскладніших для розуміння текстів мистця. Ідеться насамперед про поему «Поет у повітрі», якою відкривається останній, десятий, розділ книжки *«Кров і легіт»*, котра є своєрідним декалогом автора та симфонічним аранжуванням усіх мотивів його творчості.

Поема фокусує провідні мотиви багатьох попередніх поетових творів: Музика як першобуття і божественне джерело творчості, перший «музикант» — ангел світла, що став богоборцем і владарем тьми; космічні стихії, котрі лягли в основу творіння і поєднали макрокосм із мікрокосмом — Усе-світ з «богообразним світиком» (за словом Сковороди) людської душі; задихання поета у «неживому повітрі» і згасання «живої ватри» його рідної землі; занепад слова і світу та сповнене відчаю запитання: «Отче, // це воля Твоя? // Це справді воля Твоя?» («Доки?»). Текст постає як плетиво автоінтертекстуальних алюзій та суголосного образній думці Герасим'юка «чужого слова». Автор поеми контамінує раніше написаний вірш із двома іншими, відмінними і за змістом, і за ритмометричною структурою; змінює епічну інтонацію на медитативну та сповідальну; зумисне виділяє змістові лакуни, — і попри позірну фрагментарність архітектоніка дискурсу набуває вражаючої цілісності та смислової масштабності.

Незвична композиція поеми («Перший вірш», «Третій вірш», «Фінальна імпровізація») відповідає змінам часопросторових структур тексту і трансформаціям образу поета, який здійснює невпинний рух від реальної землі до неба вічності. Композиційний «нульовий прийом» (відсутність «Другого вірша») загострює відчуття невимовності містичного досвіду, здобутого на цьому шляху.

«Перший вірш» — це твір, яким відкривалася книжка «Поет у повітрі» (відзначена Шевченківською премією 2003 р.): історія поета, народженого тоді, коли у повітрі зник дзвін, — тож воно стало неживим і непроникним для світла. У знерухомленому просторі маліє та гине світ і задихається поет; але він біжить зі свічкою в руці й голосить подібно до плакальниці, прагнучи наздогнати домовину (зупинити смерть чи поєднатися з нею?).

Цей вірш має посвяту «Батькові», що в контексті поеми поширюється і на Бога Отця, тому що змістом «Фінальної імпровізації» є поетова сповідь — монолог, звернений до Творця. Водночас у самій назві поеми проглядається алюзія на Христа: за богословським ученням, Спаситель обрав хресну смерть (у повітрі!), аби пробити застиглий, ущерть заповнений людськими гріхами простір, оновивши в такий спосіб спілкування з Творцем.

У «Третьому вірші» ліричний суб'єкт перебуває вже у позачасовій площині буття, звідки осягає вічне «тяжіння землі» та переживає «самотність на небі». Тут йому відкривається взаємозв'язок божественного Слова (зневаженого людьми і замуваного, як мрець у склепі) зі словом поета: «Є склеп, без якого розсиплеться вірш, ніби склеп». Однак неживе повітря «небесного склепіння» є для поета тим самим склепом (хоч і «легшим за ластівку»), тому його слово має зірватись «не з губ, а з холодних космацьких отав». Тоді





воно возз'єднає землю з небом, оживить і звільнить поховане Слово: «...ніг-ті мерця вже видлубують глину з осколка, // і слово прорветься в повітря! // *В повітрі — поет*».

Авторське «я» стає частиною узагальненого символічного образу Поета, на що вказує епіграф з Федеріко Гарсії Лорки: «Яке зусилля пса стати ластівкою!» А у «Фінальній імпровізації» з думкою про виклик поета небові пов'язаний опис падіння Люцифера, де приховані цитати з Михайля Семенка («П'єро мертвопетлює») та Осипа Мандельштама («Играй же на разрыв аорты...» з вірша «За Паганини длиннопалым... (Скрипачка)») підсилюють мотив творчості як зухвалого змагання з Творцем: «Як падав ти з висоти! // Мерт-во-пет-лю-вав // як гордо! // Отверз на розрив аорти // запеклі... Боже, прости».

У цьому сенс дзеркальної інверсії на початку та наприкінці «Фінальної імпровізації»: «Я знаю, що ти — не я» і «Я знаю, що я — не ти». В обох випадках поетом названі чотири істоти, чиї імена можна дешифрувати лише на основі автоінтертекстуального аналізу. У численних творах Герасим'юка вони постають як символи стихійного передіснування світу та як іпостасі самого поета — тому й мають творити нову першоматерію Слова, замість недосяжної божественної Музики: «Аби забути ці нути, // тобою мали побути // крук, пес, сова і змія». Водночас, відмовляючись від ролі деміурга, поет повертає усіх чотирьох до власного мікрокосму: «Аби не бути тобою, // був круком, псом і совою. // І навіть гадом. Прости». У співпраці цієї «четвірки стихій» народжується «якесь невимовне слово», і саме це зрештою уподібнює поета до Творця: «Четвірка твоїх стихій // настільки ж була твоєю, // як та, що дихав я нею. // Не видихну, Боже мій».

Про те, що загадкові істоти є «космогонічними формулами», символічними означниками первісних стихій, йдеться в одному зі зразків Герасим'юкової «сухої різьби»: «У минулому тисячолітті я збагнув: // їх чотири. Крук і змія, пес і сова. // На чотири сторони світу. На злам. На зсув. // На чотири стихії. Чотири рядом. Одна строфа» («У минулому тисячолітті я збагнув...»). Чотири тваринних символи, вміщені в одному короткому рядку, співвідносні з чотирма стихіями, чотирма сторонами світу і чотирма поетичними рядками, що складають одну строфу. У такий спосіб вірш представляє космічну модель світоустрою. А «злам» і «зсув» стосуються стереотипних уявлень, звичних символів, що втратили свою посередницьку функцію — утверджувати двоєдину реальність небесного і земного, ідеального й реального. Цю реальність треба відкривати в собі, як макрокосм у мікрокосмі, та називати іменами, на значення яких поет натякає у загадці про стихії: «Про сову, яка там, де ні еллін, ні іудей. // І про крука, який не порветься на до і від. // Про змію, що скидає шкіру навіть з очей. // І нарешті про пса, що бере завтрашній слід». Щоб її розгадати, слід звернутись до усього корпусу текстів Герасим'юка та прочитати вірші «Крук», «Пес», «Змія», «Сова» в контексті багатьох інших, у яких амбівалентні характеристики цих істот вказують на їхню співвіднесеність з певною стихією та образом поета. Зрештою стає зрозумілим, що «совою» означено небесний вогонь, полум'я Духу; а «змією» — стихію води. Стаючи «совою» та «змією», поет відновлює первісну





рівновагу космічних стихій («один для води та вогню»), а разом з тим набуває властивостей істот, чийми іменами означено стихії. Найголовніші з цих властивостей — здатність бути непомітним (як сова у лісі чи змія в «прибережному рісці») та постійно оновлюватися, «скидати шкіру навіть з очей». Це для поета найцінніше і найважливіше: «Тут, між людьми, // шкіра змії, голос сови — // тільки й того тут, на землі, доки я є» («Змія»).

Натомість «крук», що символізує стихію повітря, та «пес» (стихія землі) уособлюють «земні» іпостасі поета. Обидва є посередниками між світами. Саме круки носили їжу Іллі Пророку, і цей біблійний мотив у Герасим'юка увиразнюється поєднанням фізичного живлення та духовної поживи: «Круки знають, де годують круків. // Круки знають, де Ілля знайти» («Ми вдихали сіно цього світу»). А визначальною характеристикою «пса» є його нюх, що метафорично означає здатність розрізняти добро і зло на землі, тому він і «бере завтрашній слід»...

Розпізнаючи в такий спосіб світотвірні стихії у «буденному» та «святому», відтворюючи космогонію у своєму міфосвіті, поет надає художньому тексту магічних функцій ритуалу. На думку Моренця, твори Герасим'юка відзначаються «особливою композиційно-сисловою функцією ритуального дійства». «Роль обрядового жеста», на думку дослідника, полягає в тому, що ним поет «ніби відгортає моральний намул сучасності»¹. У зв'язку з цим варто згадати про найменшу за обсягом поетову книжку *«Серпень за старим стилем»*, що містить однойменний триптих, центральний вірш якого має ту ж назву (два інших — це «1745—Петрівка» та «Верхами біжить...»). Потрійний повтор загальної назви стає тим «обрядовим жестом», яким поет окреслює простір «ритуального дійства». Ритуал опертий на авторський серпневий міф, за яким «серпень за старим стилем» є магічним часопростором на стику річних циклів (між Маковієм та церковним новоліттям) і місяцем знакових для поета дат — власного народження, загибелі Довбуша, смерті Івана Миколайчука. Співтворці «музики терпкої» гуцульського тексту зустрічаються у вічному теперішньому «серпня за старим стилем», де «всі дими полонинські сходяться в один». А похмурим обрамленням триптиха є вірш «Ідуть прокажені. Лежаві не можуть не йти...»: він слугує епіграфом до триптиха, а дві його перші строфи вміщено на четвертій сторінці обкладинки.

Книжка з'являється на межі тисячоліть — 2000 року, тож сприймається в контексті ритуалів переходу, покликаних подолати загрози лімінального часопростору. Магічне коло містеріального циклу «Серпень за старим стилем» має захистити світ від духовної прокази. Бо «прокажені» — це діагноз доби: хвора земля, хворе покоління з «хворою кров'ю» і сліпа «хвора хода» левравих до провалля...

Мотив прокажених пронизує і книжку «Кров і легіт»: вірші «Ідуть прокажені. Інакша в них нинішня путь...», «Старовинний пейзаж», «Бала-

¹ Моренець В. Стильові напрями української поезії (друга половина XX ст.: спроба типізації) // Моренець В. Оксиморон: літературознавчі статті, дослідження, есеї. С. 431—432.





да» та «Ідуть прокажені. Леправі не можуть не йти...» вміщені відповідно у третьому, п'ятому, восьмому та дев'ятому розділах і утворюють складний символічний сюжет. А завершується книжка віршем «Заклинання», у якому поет закликає Любов — єдину силу, спроможну подолати сморід леправого світу: «Любов нехай не спить! Як ліс, любов не спить, // як Бог не спить, як смерть у сонячній промінні».

Повертаючись до «черт і різ», можемо глибше зрозуміти Герасим'юкове визначення поета як того, хто «в засідці»: він перебуває на межі проявлено-го і не проявлено-го, Слова та Музики («крові» й «леготу»). «Жив поза часом, як звір. // Жив поза часом, як Бог», — і справді, він там, куди «відступає у позачасся» міф; відступає «до коми й титла», що можна перефразувати як «до черт і різ». Тому і має творити новий міф і новий ритуал, новий Текст, який змінюватиме світ і самого поета, бо для Герасим'юка «мистецтво поезії» — це насамперед засіб збереження та преображення світу: «...Плоть // не погасає — вічний лет, // коли Спаситель є поет, // а слово є Господь» («Ars poetica»).

ІГОР РИМАРУК

Ігор Римарук (1958—2008) іще за життя став символом високої поетичної культури, виняткової філософічності в ліриці, а також подолання соц-реалізму.

Майбутній письменник народився в с. М'якоти на Хмельниччині в родині педагогів. Під час навчання на факультеті журналістики Київського державного університету ім. Тараса Шевченка він прагнув віднайти середовище, зацікавлене в розбудові естетичних канонів модернізму. Зокрема, наприкінці студентських років¹ Римарук потоваришував із Василем Герасим'юком — недавнім випускником університету, який починав професійний шлях редактора.

Саме подальша робота на редакторських посадах посилювала дружбу й діалог між цими однодумцями в художніх шуканнях. Її доповнювало неформальне спілкування Римарука та Герасим'юка з письменниками, налаштованими на розхитування соцреалістичних стандартів. Помітним творчим майданчиком, на якому поширювались альтернативні цінності і в діяльності якого брали участь обидва автори поряд із Наталкою Білоцерківець, Оксаною Забужко, Іваном Малковичем та іншими вісімдесятниками, була республіканська літературна студія «Кобза» під керівництвом Володимира Забаштанського.

Слід зауважити: після закінчення у 1979 р. університету Римарук працював у видавництвах «Молодь», «Дніпро», а також низці ЗМІ. Особливо зна-

¹ За це та інші біографічні уточнення автор літературного портрета висловлює вдячність Василю Герасим'юку. Деякі фактичні відомості надали також Дмитро Лазуткін, Ростислав Мельників і Тарас Федюк.

