

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛАЮК МИРОСЛАВ МИКОЛАЙОВИЧ

УДК 821.161.2.09:801.661.73"1980/1990"

"КАРПАТСЬКИЙ ТЕКСТ"
У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА
10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Лаюк М. М.

Науковий керівник –
кандидат філологічних наук, доцент
Кісельова Людмила Олександрівна,

КИЇВ – 2018

АНОТАЦІЯ

Лаюк М. М. "Карпатський текст" у творчості Василя Герасим'юка. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ, 2018.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018.

Дисертаційне дослідження є першою в українському літературознавстві спробою системного комплексного аналізу "карпатського тексту" у творчості Василя Герасим'юка.

У роботі окреслено термінологічне поле тексту, критерії визначення базових категорій, напрями його інтерпретації та аналізу; проаналізовано семіотику "локального тексту" та історію формування й дослідження "карпатського тексту". "Карпатський текст" Василя Герасим'юка, як і будь-який інший текст, у його герменевтичному тлумаченні, є "дійсністю, орієнтованою на розуміння". З'ясовано, що він постає як рухома система з позасистемними значеннями, представлена впорядкованим рядом знакових структур, що складають певну цілісність.

У дисертаційній роботі чільну увагу приділено дослідженню семіосфери цього тексту, виявленню засобів формування семіотичного простору як текстової реальності, інтерпретаційне поле якої збагачується читачем. Визначено, що "карпатський текст" у Василя Герасим'юка постає виразником його естетичних та етичних настанов, своєрідним "посилом людству", тому тут відбувається зміна традиційних "локальних" характеристик, вирізняються "локуси смислоутворення" та "смишлоснищення"; Карпати набувають значення нової Axis Mundi – вертикалі оновленого міфопростору, тоді як "горизонталлю" є міфологічна

Ріка – Дніпро. У роботі проаналізовано контамінації ключових міфологем та процес взаємодії "карпатського тексту" з "київським текстом", наслідком чого є набуття "карпатським текстом" всеукраїнського смислового наповнення.

Оскільки базовою ознакою художнього мислення Василя Герасим'юка є міфологізм, з'ясовано, що здійснювана "карпатським текстом" "міфоініціація" дозволяє чітко визначити часопросторові ознаки, інваріантні міфологічні та символічні структури, а також виявити ритуальні інтенції тексту, проаналізувати засоби його ритуалізації. Виявлено: історія краю, держави й світу є віддзеркаленою у родинній історії поета; "поетична географія", що визначає ієрархічне структурування простору; деталізація і каталогізація культурних явищ, предметів побуту, ситуацій та типів; "філософія імені" – ось основні аспекти дослідження структурних, семантичних та символічних вимірів "карпатського тексту" В. Герасим'юка.

Вивчено способи представлення історії роду Василя Герасим'юка, яка стає віддзеркаленням історії України. З'ясовано, що історична вісь "карпатського тексту" будується на одночасному поєднанні легенд і міфів з "реальними" історичними подіями; водночас, Герасим'юк у світовій історії вибирає тільки ті події, що мають стосунок до історії його роду та його землі; частково заміщує історією роду світову й біблійну історію; схематизує їх та контамінує. Герасим'юків "Карпатський текст" стає основою для постання нового націєтворчого історіософського міфу.

Важливу роль в організації художніх структур "карпатського тексту" відіграє характер осмислення зв'язків людини й природи. Для з'ясування основних аспектів цих стосунків досліджено, яким чином Герасим'юк означає побутові аспекти життя людини-карпатця; це також стосується звичок і рис менталітету місцевих, їхнього говору, предметів щоденного життя. Отож, через означення простору та учасників опозиції "свої" //

"чужі", через використання Герасим'юком різноманітних засобів ритуалізації відбувається ритуально-міфологічне структурування "карпатського тексту" та виявляється його телеологія: по-перше, переведення у вічність "слова", яке зникає у часі ("слово" тут має також значення "чину"); по-друге, залучення "магічних помічників", у тім числі власних книжок; по-третє, "естетичний та етичний посил людству" (за І. Дзюбою). Визначення інтертекстуальних реляцій – наступний етап дослідження "карпатського тексту".

Виявлено, що поетика Василя Герасим'юка відзначається частим залученням до тексту мотивів, парафраз, відкритих чи прихованих цитат із творів інших авторів. Якщо говорити про інтертекст В. Герасим'юка – то це широка палітра українських і світових авторів різних часів, фольклор, звернення до попередніх власних творів та до різних видів мистецтва; усе це органічно вплітається до "карпатського тексту", підсилюючи його константні символічні значення.

Здійснено концептуальний аналіз поезії Герасим'юка в контексті дослідження семіосфери "карпатського тексту" поета. Визначено, що базові концепти творчості Василя Герасим'юка вбирають у себе весь його культурний досвід і представляють авторське бачення світу, стаючи основою "карпатського тексту". Так, визначено й проаналізовано такі ключові концепти: "земля", "повітря", "вода", "вогонь", "поет", "слово", "музика", "Молода", "гуцули", "танець", "кахлі", "суха різьба" і "серпень за старим стилем", взаємозв'язки між ними.

Оскільки концепти генерують асоціативний процес смислотворення, то ними означається не тільки концептосфера творчості поета (і "карпатського тексту"), а також її зв'язки з національною концептосферою (власне, національна концептосфера і постає як сума цих "локальних" концептосфер). У роботі доведено, що "карпатський текст" Герасим'юка

інтертекстуально апелює до "всеукраїнського", а також стає підґрунтям формування української ідентичності.

Визначено, що "карпатський текст" Василя Герасим'юка формувався ще в перших поетичних книжках, вибудовувався впродовж десятиліть і зміг перетворитися на цілісну семіотичну систему. Простежено основні етичні й естетичні константи творчості Василя Герасим'юка.

З'ясовано, що особливістю Герасим'юкового "карпатського тексту" є відкритість його багатошарової динамічної структури, а онтологія, аксіологія, телеологія цього тексту підтверджують його органічність і художню цілісність. Визначено, що така ситуація зумовлена передусім тим, що поет сам є носієм карпатського етосу, але так само він зданий фокусувати різні культурно-історичні, фольклорно-етнографічні образи цього краю, об'єднувати та трансформувати їх.

У роботі доведено, що "карпатський текст" Василя Герасим'юка є поліфонічною системою, де "діалогічність" передбачає "метамовний аналіз", а будь-який фрагментарний інтекст апелює до "семіотичного цілого". Текстуальний аналіз показав, що творчість Василя Герасим'юка є взірцем поетичної цілісності в сучасній українській літературі, що засвідчують повторюваність тем і мотивів, їхня наскрізність, повсюдне анонсування наступних текстів і апеляція до попередніх, "програмовість" творчості.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що у роботі вперше комплексно досліджено "карпатський текст" у творчості Василя Герасим'юка, доведено його цілісність, визначено контексти розуміння, зв'язки з культурною традицією та міру самотності цього тексту. Також виявлено його передісторію – означено етапи постання "карпатського тексту" в українській літературі.

Уперше здійснено концептуальний аналіз поезії Василя Герасим'юка в контексті дослідження семіосфери "карпатського тексту" поета.

Практичне значення дисертації полягає в означенні нового аспекту дослідження поезії Герасим'юка та окресленні підходів до вивчення "карпатського тексту" в українській літературі. Це дозволяє, по-перше, осмислити творчість поета в контексті української культурної традиції; по-друге, обґрунтувати необхідність сприйняття і тлумачення всього корпусу поетичних текстів Василя Герасим'юка як складної системної цілості (що необхідно враховувати при виданні та коментуванні його творів). Результати представленого в дисертації теоретичного та практичного аналізу можуть бути використані дослідниками "локальних текстів" української літератури та культурної семіосфери в цілому, сприятимуть осмисленню ритуально-міфологічних інтенцій художнього тексту та архітектоніки естетичного дискурсу.

Ключові слова: *"карпатський текст", Василь Герасим'юк, "вісімдесятники", структура, семантика, символіка, концепт.*

ABSTRACT

Laiuk M. The “Carpathian Text” in the Works of Vasyl Herasymiuk.

The manuscript.

Thesis for the degree of candidate of Philological Sciences, specialty 10.01.01 – «Ukrainian literature». National University of «Kyiv-Mohyla Academy». Kyiv, 2018.

Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2018.

This dissertation research is the first attempt to make a systematic and complex analysis of the “Carpathian text” of Vasyl Herasymiuk in the Ukrainian literary studies.

The work outlines a terminological field of text, criteria for determining the base categories, directions for its interpretation, and analysis of the “text”; the semiotics of the “local text” and the history of the “Carpathian text” formation and investigation were analyzed. The dissertation ascertains that “Carpathian text” of Vasyl Heraymiuk, as well as any other text in its hermeneutical interpretation, is an “understanding-oriented reality”. This movable system with the out-system categories is presented as a range of signs structures that form a holistic unity.

The main focus in the dissertation is allocated to the research of the semiosphere of the text; to the determination of means of semiotic space formation as a text reality, the interpretational field of which is enriched by the reader. It was found out that Vasyl Herasymiuk’s “Carpathian text” expresses his aesthetic and ethical attitudes as a peculiar appeal to humanity. Therefore, there occurs a change of the traditional “local” characteristics, as “loci of the symbolic senses creation” and “loci of the symbolic senses destruction” appear; the Carpathians become a new Axis Mundi – vertical

line of the renewed mythological space, while the mythological river Dnipro appears to be “horizontal.” The work observes how “Carpathian text” of Vasyl Herasymiuk acquires all-Ukrainian significance.

Since mythology is a basic characteristic of Vasyl Herasymiuk’s artistic mentality, it was discovered that “initiation by the myth” provided by the “Carpathian text” allows the determination of the time and space characteristics, invariant mythological and symbolic structures, and revealing text’s ritual intention with the analysis of its means of ritualization. It was revealed that the history of land, state and world is reflected in family history; “poetic geography” that determines the hierarchical structuring of the space; detailing and cataloging of cultural phenomena, household items, situations and types; and “philosophy of name” – are the main research aspects of the structural, semantic and symbolic spaces of Vasyl Herasymiuk’s “Carpathian text”.

The reflection on the connections between the human and nature plays a significant role in the organization of the artistic structure of “Carpathian text.” In order to find the main aspects of these relations, it is necessary to discover the ways in which Herasymiuk shows the household aspects of the Carpathian man’s life; it is also related to habits and mentality features of the locals, their language, and household items. Therefore, through the determination of the space and the members of the opposition “own” // “alien,” and by the use of different means of ritualization, the ritual and mythological structuring of the “Carpathian text” occurs, and its teleology comes out: firstly, the “words” which disappear in time are becoming infinite; secondly, Herasymiuk attracts “magical assistants,” including his own books (“The Spruces” (1982), “The Streams” (1986), “The Kosmach Pattern” (1989), “The Children of Aspen” (1991), “The Autumn Dogs of the Carpathians ” (1998), “The August in the Old Style” (2000), “The Poet in the Air” (2002), “There Was a Land” (2003), “The Fern” (2006), “The Mortal in

the Music” (2007), “The Blood and the Soft Wind” (2014), “ANNO AFYNY” (2016)); thirdly, “an aesthetic and ethical appeal to humankind” (I. Dziuba). The determination of the intertextual relation is the next stage of the investigation.

The poetics of Vasyl Herasymyuk is distinguished by the frequent implications of motives, paraphrases, and direct or hidden quotations from other authors’ works. The intertext of Herasymyuk is a wide palette of Ukrainian and worldwide authors of different times, folklore, an appeal to his own works, and other kinds of art. All this organically intertwined in his “Carpathian text”.

The conceptual analysis of Herasymyuk’s poetry in the context of the poet’s “Carpathian text” semiosphere was conducted. It was defined that the basic artistic concepts of Vasyl Herasymyuk comprehend all his cultural experience and present author’s original vision of the world, becoming the ground of the “Carpathian text’s” sphere of concepts. Therefore, such key concepts were defined and analyzed: “land”, “air”, “water”, “fire”, “poet”, “word”, “music”, “Bride”, “gutzuly”, “dance”, “tiles”, “dry carving” and “The August in the old style”.

Since these concepts generate the process of sense creation, they define not only the conceptual sphere of the poet’s work (and “Carpathian text”) but also its connection with the national sphere of concepts (actually, the national sphere of concepts arises as the sum of the “local” spheres of concepts). Therefore, the dissertation is dedicated to the investigation of the way in which the “Carpathian text” appeals intertextually to the generally “Ukrainian,” and becomes a ground to the nation-building historiosophical myth of creation, as well as the mean for Ukrainian identity formation.

It was defined that “Carpathian text” of Vasyl Herasymyuk had formed yet in first poetry books and built up during decades being transformed into

the single semiotic system. The main ethical and aesthetic constants of Vasyl Herasymiuk's works were observed.

The openness of multilayer dynamic structure of Herasymiuk's text as its peculiarity was researched. Ontology, axiology, and teleology of this text confirm its harmony and artistic integrity. It was determined that poet is a translator of the Carpathian ethos but also his is able to focus different historical, folklore and ethnographic images of this land, unite and transform them.

The dissertation proves that "Carpathian text" of Vasyl Herasymiuk is a polyphonic system where "dialogicity" provides a "metamorphic analysis" and each fragmentary intext appeals to the "semiotic whole". Textual analysis showed that Vasyl Herasymiuk's artwork is a masterpiece of the poetic integrity in modern Ukrainian literature. This phenomenon is proved by recurring themes and motives, their permeability, ubiquitous announcement of the following texts and appeal to the previous ones.

The scientific novelty lies in the following: the work for the first time investigates the "Carpathian text" of Vasyl Herasymiuk in complex, proves its integrity and defines the contexts of apprehension, connections with cultural tradition and measure of originality of this text. The prehistory of this text was detected and the stages of "Carpathian text" appearance in Ukrainian literature were indicated.

The conceptual analysis of Vasyl Herasymiuk poetry in the context of the poet's "Carpathian text" semiosphere investigation was carried out.

The practical meaning of this dissertation lies in the delineation of the new aspect in Vasyl Herasymiuk's poetry investigation and description of the approaches to "Carpathian text" studies in the Ukrainian literary studies. This allows, firstly, comprehension of poet's artworks in the context of Ukrainian literary tradition; secondly, it justifies the necessity of apprehension and interpretation of all Vasyl Herasymiuk's poetry works as a complicated

systematic integrity (it should be taken into account while publishing and commenting his works). The results of the presented in dissertation theoretical and practical analysis can be used by the investigators of the “local texts” in Ukrainian literature and culture semiosphere in general; ritual and mythological intentions of the literary text; architectonics of the aesthetic discourse.

Keywords: *“Carpathian text,” Vasyl Herasymiuk, “visimdesiatnyky,” structure, semantics, symbolics, concept.*

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лаюк М. "Земля" як базовий концепт "карпатського тексту" Василя Герасим'юка. *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2016. Вип. 4. С. 87–98.
2. Лаюк М. Людина – природа – побут: взаємодія художніх структур у «карпатському тексті» В. Герасим'юка. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки (Літературознавство)*. К.: НаУКМА, 2013. Т. 195. С. 40–47.
3. Лаюк М. Модель історії в «карпатському тексті» В. Герасим'юка: історія роду як вісь світоустрою. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. К.: НаУКМА, 2017. Вип. 69. С. 24–28.

Публікації в міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних наукометричних базах

4. Лаюк М. Локуси символічного смислоутворення у творчості Василя Герасим'юка. *Spheres of Culture*. Lublin, 2016. Vol. XV. P. 267–274.
5. Laiuk M. The Insurgent Struggle Against the Soviet Occupiers in Vasyl Herasymiuk's Poetry. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. Kyiv: National University of Kyiv-Mohyla Academy, 2017. No 4. P. 123–138.

Додаткові публікації

6. Лаюк М. Назви свійських тварин у гуцульській зооетнофразеології. *Україністика: нові імена в науці*. Горлівка: Донбаський державний педагогічний університет, 2009. С. 158–160.

7. Лаюк М. Гуцульські зооморфні етнофразеологізми. *Перевал. Літературно-художній і громадсько-політичний журнал*. Івано-Франківськ, 2010. № 1. С. 120–129.
8. Лаюк М. Поетика цілісності поетичної книжки «Поет у повітрі» Василя Герасим'юка. (Ритуально-міфологічні структури у віршах «Крук», «Сова», «Змія» і «Пес»). *Буковинський журнал*. Чернівці, 2011. № 4. С. 173–179.
9. Лаюк М. Смерть у музиці. *Соты*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. № 1. С. 19–27.
10. Лаюк М. Художні концепти Тараса Мельничука. *TERTIUM NON DATUR (Проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.)*. Збірник наукових студій. К.: НаУКМА, 2014. С. 220–257.
11. Лаюк М. Земля і повітря Василя Герасим'юка. *Герасим'юк В. ANNO АФИНИ*. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. С. 299–313.
12. Лаюк М. Боротьба повстанців проти радянських окупантів у Карпатах у творчості Василя Герасим'юка. *Література та ідеологія. Колективна монографія*. К.: НаУКМА, 2017. С. 450–460.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	21
1.1. "Текст" як об'єкт вивчення: термінологічне поле, критерії визначення базових категорій, напрями дослідження.....	21
1.1.1. Розвиток уявлень про текст	21
1.1.2. Теоретична та методологічна проблематика текстового Аналізу	28
1.2. Семіотика "локального тексту": місто як "текст" та регіональні "тексти"	37
1.3. Історія формування та дослідження "карпатського тексту"	47
Висновки до Розділу 1	54
РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА Й СИМВОЛІКА	
"КАРПАТСЬКОГО ТЕКСТУ" ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА: ЗАГАЛЬНІ	
ХАРАКТЕРИСТИКИ.....	58
2.1. Часопросторові структури.....	58
2.1.1. Модель історії. (Історія роду як вісь світоустрою)	58
2.1.2. "Локуси символічного смислоутворення"	67
2.1.3. Карпатська та українська географія й історія: опозиції та контамінації	72
2.2. Людина – природа – побут: взаємодія образних структур	78
2.2.1. Речі й промисли.....	78
2.2.2. Обрядовість	82
2.2.3. Тваринний і рослинний світ.....	86
2.2.4. Персонажі	93
2.3. Ритуально-міфологічні структури.....	97
2.3.1. Засоби ритуалізації тексту	97

2.3.2. Опозиція "свій" // "чужий"	105
2.4. Інтертекстуальні реляції "карпатського тексту"	110
2.4.1. Передісторія "карпатського тексту" Герасим'юка. Історичні, фольклорно-міфологічні та біблійні інтексти.....	110
2.4.2. Сучасники	121
2.4.3. Інтермедіальність	126
2.4.4. Автоінтертекстуальність	131
Висновки до Розділу 2	134
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ "КАРПАТСЬКОГО ТЕКСТУ"	140
3.1. Концептуальний вимір тексту, поняття концептосфери	140
3.2. Базові концепти "карпатського тексту" Василя Герасим'юка	144
3.2.1. "Земля"	144
3.2.2. "Поет", стихії та "Слово"	148
3.2.3. "Музика"	158
3.2.4. "Молода"	162
3.2.5. "Гуцули" і "танець"	165
3.2.6. "Суша різьба" і "кахлі"	169
3.2.7. "Серпень за старим стилем"	174
Висновки до Розділу 3	177
ВИСНОВКИ	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	190
ДОДАТОК А	207
ДОДАТОК Б	209

ВСТУП

В українській літературні дедалі відчутнішою стає присутність "карпатського тексту" – складної семіотичної єдності, що є комплексом взаємопов'язаних структур (образних, мотивних, концептуальних, часопросторових тощо) із виразними міфологічними ознаками. Найбільш яскраво це явище постало в творах поета Василя Герасим'юка (1956 р. н.), який послідовно – від першої книжки ("Смереки", 1982 р.) і до сучасних видань ("Анно афини", 2016 р.) – прописує "карпатський текст".

Актуальність дослідження. Вивчення "карпатського тексту" Василя Герасим'юка (його інваріантом є "гуцульський текст") – ще не ставало темою окремого дослідження. Натомість структура та семантика цього тексту, його базові коди потребують детального вивчення – адже національна культура бере за основу сукупність усіх "локальних текстів", а творчість Василя Герасим'юка повновидо репрезентує одне з найяскравіших і найповніше представлених в українській літературі останнього часу явищ такого типу. Беручи цей "локальний текст" за основу власного творчого доробку, автор осмислює його у всеукраїнському контексті.

Літературознавці неодноразово зазначали важливість карпатського тематичного пласту в творчості Василя Герасим'юка, та й сам автор повсюдно на цьому акцентує: "Космацький узір" є не лише назвою книжки, а й метафорою Герасим'юкового художнього мислення; називаючи "Гуцульщину" своїм "виражальним засобом"[76, с. 43], поет визначає два періоди власної творчості через назви провідних видів гуцульського мистецтва – "кахлі" та "суха різьба" [183]. Частина робіт, присвячених поезії Василя Герасим'юка, стосується дослідження ритуально-міфологічної парадигми його творчості (цю проблему вивчали

І. Борисюк [26], В. Копиця [84], Л. Кісельова [81], В. Моренець [124], К. Москалець [126, 127, 128], В. Неборак [129]); І. Дзюба [63] доводить, що Карпати стають для поета втіленням етичних та естетичних максим, тож етнографічні мотиви набувають загальнолюдського значення; А. Дністровий [64] звертає увагу на специфіку концепту пам'яті у тексті Василя Герасим'юка; Дз. Матіяш [115] досліджує проблему аксіологічного вибору в його поезії.

На часі комплексне дослідження "карпатського тексту" Василя Герасим'юка. При цьому важливого значення набувають висвітлення проблеми ідентичності, питання культурної пам'яті та регіональних особливостей конкретної літературної творчості, що також зумовлює актуальність дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі літературознавства Національного університету "Києво-Могилянська академія". Тема дисертації узгоджується з комплексною науковою темою кафедри в рамках виконання наукового проекту «Література та ідеологія в українській гуманітарній думці XX–XXI століть» (реєстраційний номер в УкрІНТЕІ: 0115U000388). Тема дисертації затверджена бюро Наукової ради НАН України з проблем «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури імені Тараса Шевченка (протокол № 2 від 15 грудня 2016 р.).

Мета дисертаційного дослідження полягає у комплексному аналізі генези, специфіки і телеології "карпатського тексту" в творчості Василя Герасим'юка.

Завдання, сформульовані відповідно до поставленої мети:

1. окреслити поле сучасних тлумачень поняття "текст" та напрями його дослідження, дослідити етапи формування та розвитку "карпатського тексту;

2. визначити загальні характеристики та специфічні риси структури, семантики й символіки "карпатського тексту" Василя Герасим'юка;

3. здійснити концептуальний аналіз "карпатського тексту" поета;

4. виявити його функціональний та інтертекстуальний зв'язки із всеукраїнським культурним "текстом".

Об'єктом дослідження є поетичні твори Василя Герасим'юка, представлені в усіх його книжках: "Смереки" (1982), "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), "Кров і легіт" (2012), "Anno афини" (2016).

Предмет дослідження – "карпатський текст" Василя Герасим'юка як художня цілісність.

Теоретико-методологічну базу роботи складають: семіотична концепція тексту (Р. Барт, Ю. Лотман, В. Топоров); діалогічна концепція М. Бахтіна та окремі аспекти поетики інтертекстуальності (Р. Барт, Ю. Крістева, П. Тороп, У. Еко); принципи герменевтичної інтерпретації літературного твору (Г.-Г. Гадамер); розробки в царині теорії міфу та ритуально-міфологічного аналізу текстів (Я. Голосовкер, М. Євзлін, М. Еліаде, А. Лосєв, Є. Мелетинський, Н. Фрай, Т. Цив'ян); методологія аналізу "міського тексту", розроблена В. Топоровим; феноменологічні дослідження "локальних текстів" (В. Абашев, Ф. Баріш, М. Ковалевські, С. Фут); теоретичний та прикладний аналіз концепту й культурної концептосфери в працях А. Вежбицької, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, В. Маслової, С. Неретіної, Ю. Степанова; культурно-антропологічні дослідження "наративів пам'яті" та "локусів символічного смислоутворення" (А. Ассман, Я. Ассман, Б. Андерсон, Г. Бгабга, П. Нора), а також дослідження творчості поетів-вісімдесятників у контексті

літературного процесу (В. Моренець) та аналіз специфіки їхнього художнього мислення (І. Борисюк, Л. Кісельова).

Методика дослідження. Роботу виконано на основі комплексного системного підходу з використанням герменевтичного, порівняльно-типологічного, структурно-функціонального методів та застосуванням ритуально-міфологічного, інтертекстуального, лінгвістичного й концептологічного аналізу текстів.

Наукова новизна дисертації. У роботі вперше комплексно досліджено "карпатський текст" у творчості Василя Герасим'юка, доведено його цілісність, визначено контексти розуміння, зв'язки з культурною традицією та міру самобутності цього тексту. Також виявлено його передісторію – означено етапи постання "карпатського тексту" в українській літературі.

Уперше здійснено концептуальний аналіз поезії Герасим'юка в контексті дослідження семіосфери "карпатського тексту" поета.

Практичне значення дослідження. Означено новий аспект дослідження поезії Герасим'юка та окреслено підходи до вивчення "карпатського тексту" в українській літературі. Це дозволяє, по перше, осмислити творчість поета в контексті української культурної традиції; по друге, обґрунтувати необхідність сприйняття і тлумачення всього корпусу поетичних текстів Герасим'юка як складної системної цілісності (що необхідно враховувати при виданні та коментуванні його творів). Результати представленого в дисертації теоретичного та практичного аналізу можуть бути використані дослідниками "локальних текстів" української літератури та культурної семіосфери в цілому; ритуально-міфологічний інтенцій художнього тексту; архітектоніки естетичного дискурсу.

Особистий внесок здобувача. У дисертації узагальнено самостійні наукові здобутки дисертанта, які відображають його

наукову позицію. Основні ідеї оприлюднені в низці наукових статей без участі співавторів.

Апробація результатів дисертації Дисертацію обговорено на засіданні кафедри літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія» (протокол № 10 від 1 грудня 2017 р.). Основні положення та результати дослідження оприлюднено у формі доповідей та повідомлень на конференціях: II Всеукраїнська науково-практична конференція студентів і молодих науковців "Україністика: нові імена в науці" (Горлівка, 29 вересня 2009 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Гуцульський феномен: мистецтво жити і творити» (Косів, 27 серпня 2011 р.); Заключна конференція наукового проекту «Проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.» (Київ, 21 листопада 2014 р.); Щорічних літературознавчих конференціях у межах Днів науки НаУКМА (Київ, 2–3 лютого 2016 і 2017 рр.); XIV Міжнародна конференція молодих учених (Київ, 14–16 червня 2017 р.)

Публікації. За темою дослідження опубліковано 12 статей, із яких 4 – у фахових наукових виданнях за переліком МОН України, 1 – у закордонному збірнику та 7 додаткових публікацій.

Структура та обсяг роботи зумовлені метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури (214 позицій). Загальний обсяг роботи складає 209 стор., обсяг основного тексту дисертації становить 177 стор. (8 др. арк.).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. "Текст" як об'єкт вивчення: термінологічне поле, критерії визначення базових категорій, напрями дослідження

1.1.1. Розвиток уявлень про текст. Численні визначення тексту виходять з латинського слова *textus*, що перекладається як "тканина", "зв'язаність"; в основі більшості дефініцій – розуміння тексту як зв'язаної послідовності знаків. Міфологічну семантику поняття "текст" пов'язують з індоєвропейським "*taksati*", що означає дію теслі. Таке тлумачення перетворює "текст" на результат божественної дії, надаючи йому всеосяжного значення (у християнській традиції книга, що її тримає у руках Пантократор, – це всесвіт як текст; в ісламі ж головним атрибутом Аллаха є "*калам*" – перо, яким "написане" божественне творіння) [188, с. 15–16]. Архаїчну телеологію тексту дослідники визначають як міфоініціацію. З міфом пов'язують також і двошарову структуру тексту (експліцитний та імпліцитний рівні), і генезу образу автора [див. 67].

У науковому дискурсі, починаючи з кінця XIX ст., термінологічне поле "тексту" невпинно розширюється; теоретики символізму розуміють "текст" як систему будь-яких знаків у просторі буття і вводять поняття "життєтексту". Відповідно змінюється визначення знаку, тому що "слово" повертає собі давні міфологічні конотації: воно тлумачиться як "діло", і саме дієва, а не вербальна ознака стає визначальною. П. Флоренський сформулював таке розуміння "слова" стисло й чітко: "Під словом слід розуміти будь-який самодіяльний вияв нашої істоти назовні" [174, с. 289].

Можна вважати це початком дослідження невербальних "текстів" – надалі поняття "текст міста", "текст тіла" тощо стануть звичними. "Під

впливом теоретиків структуралізму та постструктуралізму (в галузі літературознавства, насамперед, А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Деріди та ін.) [...] свідомість людини було ототожнено з писемним текстом як буцімто єдиним більш-менш достовірним способом її фіксації. У кінцевому ж рахунку геть усе почало розглядатися як текст: література, культура, суспільство, історія, сама людина" [157, с. 205]. При цьому будь-який конкретний текст сприймався як реакція на попередні тексти, відтак відоме бартівське визначення: "кожний текст є інтертекстом" – засвідчує загальну постмодерністську тенденцію до тотальної "текстуалізації" реальності та розмивання кордонів між "своїм" та "чужим" словом (що, зрештою, певною мірою нівелювало комунікативну функцію тексту). На противагу цій тенденції, актуалізувалася саме взаємодія "свого" та "чужого", різних дискурсів у межах автономного тексту.

Текст є "семіотичним простором, у якому взаємодіють, інтерферують та ієрархічно самоорганізуються мови" [110, с. 65]. Юрій Лотман розширює таке визначення думкою, що текст є явищем, у якому інтерпретаційне призначення стає частиною генеративного механізму: він є "сферою усвідомленої семіотичної творчості" [110, с. 70], це "могутній і глибоко діалектичний механізм пошуку істини, тлумачення навколишнього світу та орієнтування в ньому" [103, с. 131].

Відтак виникає проблема взаємодії тексту з позатекстовою реальністю, що, знову-таки, сприяє актуалізації міфологічних уявлень. Географічні реалії певного простору, історичні події, що в ньому відбуваються, та сукупність літературних текстів (і авторів), так чи так з цим простором пов'язаних, формують "текст" особливого типу. Досліджуючи так званий "петербурзький текст", Володимир Топоров відносить це явище "до числа тих наднасичених реальностей, які немислимі поза цілісністю, що за ними стоїть, і, як наслідок, уже

невіддільні від міфу й усієї сфери символічного". Дослідник вважає, що такого типу "реальності" є полем для розігрування основної теми життя і смерті, формування ідеї перемоги над смертю, шляху до оновлення й вічного життя: саме "від відповіді на ці питання, від пропонованих вирішень залежить не тільки те, якою представляється істина, але і самовизначення людини у стосунку до істини й, отже, її буттєвий вектор" [165, с. 359].

Найбільш загальним є герменевтичне тлумачення тексту як "дійсності, орієнтованої на розуміння" [29, с. 108]; відтак і "дискурс" – одна з текстових детермінант – визначається як "комунікативне буття" [171]. У межах такого розуміння комунікативний аспект тексту стає визначальним.

Спираючись на праці Романа Якобсона, представники тартусько-московського напрямку структуральної поетики та польської семіотичної школи досліджували комунікативний і функціональний аспекти художнього тексту – телеологічний та естетичний. Перший пов'язаний з лінеарністю, другий – з дискретністю, сегментацією. Дискретність призводить до еквіваленцій: ієрархічної, експлікативної, трансформативної; причому функціоналізм кожного елементу залежить від системи – художньої та культурної. Тому інша системність і контекстуальність змушують наново сформулювати функції кожного елементу. Лінеарність, у свою чергу, передбачає ієрархію та градацію, так звану "аксіологічно-семантичну шкалу".

За Юрієм Лотманом, семіотичні можливості текстопобудови завершуються на "семантико-синтаксичному типі" XIX ст. [108, с. 415–417]. Тому символізм, в основному, вже не є інформативним – будує "світ без нового", зосереджуючись на встановленні "системи відповідностей". Натомість авангард взагалі перетворює класичну комунікативну модель, "перевертає" її: метою тексту стає не "повідомлення", а мова. Авангардну

стратегію побудови тексту Єжи Фарино визначає як "дешифрування" – рух до текстопороджувального стану. Внаслідок цього текст постає як розгорнута семіотична система, з її моделлю світу; як "мова з мов" [203, с. 10]. Таку специфіку авангардної комунікації так само беремо до уваги, досліджуючи "карпатський текст" Василя Герасим'юка.

За визначенням Романа Інгардена, текст належить до останнього з чотирьох типів буття – інтенціонального (після абсолютного, ідеального й реального) [206]. Водночас "текст" може бути альтернативою реальності: автор, як деміург, творить свою космосистему та за допомогою письма забезпечує функціонування всіх її структур; текст постає відображенням цієї космосистеми.

Структуралісти стверджували, що будь-яка реальність, поринаючи у культуру, стає знаковою. Знак складається з означуваного й означника, зв'язок між якими довільний; мова ж – сукупність знаків як єдності означуваного й означника (за Ф. Соссюром, "мова не існує незалежно від людини, вона не існує поза мовленнєвою діяльністю" [158, с. 44]). Структурно-семіотично спрямовані дослідження тексту не брали до уваги рецепції, тобто значення того емоційного впливу, який текст робить на читача; у якій формі він постає у свідомості реципієнта. Постструктуралізм повністю обертає таку позицію: в центрі вчення про текст стає його рецепція, існування поза свідомістю автора. Ігноруючи культурно-історичний контекст, попередні дослідники зосереджувалися на внутрішніх структурах, в основі їхнього розуміння була бінарна природа знаку, з чого виходили вся висновки про природу тексту. Після праць постструктуралістів, які перевернули ці уявлення (знак Жака Дерріда містить лише нестабільні означники), змінюються межі застосування терміну "текст". Оскільки "знання", за твердженнями постструктуралістів, виникають не з досвіду, а з самої мови – структурованої, але нестабільної

системи – то терміном "текст" починають означувати значно більшу кількість явищ і досвідів.

Один з провідних дослідників, які працювали в цьому напрямі, Ролан Барт стверджував, що "текст розміщується в мові, існує тільки в дискурсі" [15, с. 415], тому науковець ставив під сумнів категорію автора, вважаючи, що процес письма нівелює особистість, – адже у творі відбувається втілення власне мови, Ролан Барт пише: "в письмі якраз знищується будь-яке поняття про голос, про джерело. Письмо – це територія невизначеності, неоднорідності й ухильності, де втрачаються сліди нашої суб'єктивності, чорно-білий лабіринт, де зникає будь-яка самототожність" [16, с. 384]. (Умберто Еко хоч і не був так радикально налаштований щодо категорії автора, все ж розглядав прагнення письменника задати певне чітке розуміння власного твору як спробу "збіднити" інтерпретаційні можливості тексту; натомість у кожному акті читання вбачав розбіжність інтенції читача з інтенцією автора [66]). Дискусії довкола категорії автора сприяли розвитку концепції "автокомунікабельності" художнього тексту [107] та розробці різних моделей естетичного дискурсу [171]. Питання рецепції тексту, його залежності від інтерпретацій також опинилися в центрі уваги дослідників.

Ролан Барт, розрізнивши поняття "тексту" і "твору", наголошував на тому, що "замкнений" і "статичний" твір входить у культуру і стає "відкритим динамічним текстом" завдяки інтерпретації. Головний внесок Барта полягає у точному співвіднесенні тексту і мови: "текст повертається в лоно мови: як і в мові, у ньому є структура, але немає об'єднувального центру, нема закритості" [15, с. 417].

Близьким тут є погляд Жака Дерріда, який вважає, що значення будь-якого знаку – у розумінні, тобто інтерпретації тексту, а не в самому тексті. Текст у концепції Жака Дерріда поширюється далеко далі за лінгвістичні

виміри; за його визначенням, текстуалізації зазнає увесь світ, за таких умов розмежування тексту і контексту недоречно і неможливе.

Закономірною тезою-доповненням постструктуралістського бачення тексту стає думка, що текст неминуче перебуває у "діалозі" з іншими кодами й дискурсами, з іншими текстами. Це явище Юлія Крістева назвала інтертекстуальністю, запропонувавши досліджувати текст як систему, що пов'язана з іншими системами, реагує на них, "розмовляє з ними", а згодом і сама стає об'єктом "цитування" для інших текстів, при цьому інтертекст не є механізмом породження інших текстів – це нескінченний процес; текст – це, перш за все, певна динаміка.

Внаслідок взаємодії різних текстів у межах єдиного авторського тексту змінюються функції текстових категорій та знімається опозиція "текст – метатекст". Практика авангарду засвідчила можливість злиття у творчості "метамовного аналізу й текстопороджувального синтезу" та "реконструкції семіотичного цілого за його частиною" [173, с. 44]. Це також важливо враховувати, аналізуючи поліфонічний "карпатський текст" Василя Герасим'юка, у якому будь-який фрагментарний інтекст апелює до "семіотичного цілого", а "діалогічність" передбачає "метамовний аналіз". (За Михайлом Бахтіним, "метамова" завжди передбачає діалог, у якому існує "потенційна безконечність відповідей, мов, кодів" [20, с. 395]).

Створення конструкцій "текст у тексті" чи "текст про текст" (про що докладніше скажемо в наступному підрозділі) дослідники пов'язують з авторською установкою на діалогічність. "Будь-який текст будується як мозаїка цитувань, будь-який текст є продуктом всотування і трансформації якогось іншого тексту" [86, с. 429], – пише Юлія Крістева, апелюючи до праць Михайла Бахтіна, який вважав, що автор будь-якого твору перебуває у "діалозі" з літературою минулого і сучасності, а не тільки створює певну закриту художню дійсність: "Стенограма гуманітарного мислення – це завжди стенограма особливого діалогу : складна взаємодія тексту (предмет

вивчення й обдумування) і створюваного обрамлювального контексту (питального, заперечувального тощо), в якому реалізовується пізнавальна й оцінювальна думка вченого. Це зустріч двох текстів – готового і створюваного тексту, який реагує, а отже, це зустріч двох суб'єктів, двох авторів" [19, с. 285]. За Михайлом Бахтіним, іншу свідомість, тобто ту, яка сприймає певний текст, неможливо якимось чином відчужити чи нейтралізувати, адже текст не є річчю: "Події життя тексту, тобто його справжня сутність, завжди розвивається на рубежі двох свідомостей, двох суб'єктів" [19, с. 285].

Автори постмодернізму з інтертекстуального виміру входять до "гіпертекстуального"[172, с. 31]. Ідеться про децентрацію тексту, фрагменти якого наділені певною системою виявлення зав'язків з іншими текстами та пропонують читачеві різні шляхи прочитання [211, с. 3–4]. З такою дефініцією гіпертексту, запропонованою Дж. Ландоу, корелює визначення У. Еко: "Гіпертекст – це багатовимірна сітка, у якій кожна точка пов'язується з будь-якою іншою точкою" [193, с. 6].

Тенденція до "гіпертекстуальності", безперечно, має бути врахована при аналізі "карпатського тексту", однак Герасим'юкові властива принципова авторська "центрація" сенсів, що підсилює ефект їхньої багатовимірності, "конфліктності" та внутрішньої напруги.

На думку Володимира Топорова, текст є просторовим, адже він "розміщується у "реальному" просторі, як це властиво більшості повідомлень, що складають основний фонд людської культури" [168, с. 227]. У другій половині XX століття простір комунікації все частіше починає осмислюватися як певний текст. Володимир Топоров, розвиваючи попередню думку, також вважає, що сам простір є текстом, адже "простір як такий може бути зрозумілим як повідомлення", "текст входить поряд з іншими фактами у множинність, яку треба розуміти як простір", "простір, поряд з іншими видами текстів, утворює множинність, яку треба розуміти

як текст" [168, с. 227], тобто сам простір характеризується текстуальними ознаками. Однак різні види текстів мають різні текстуальні ознаки.

1.1.2. Теоретична та методологічна проблематика текстового аналізу.

Серед параметрів і ознак "тексту" визначають змістові, формальні й функціональні категорії. Розмаїття тлумачень "тексту" та підходів до його вивчення (феноменологічний, герменевтичний, структурно-семіотичний тощо) ускладнює методологічну проблематику – адже аналіз тексту потребує відповідного категоріального апарату та чітких критеріїв. У цьому плані важливим і цінним став доробок учених-лінгвістів, розвиток їхніх ідей спостерігаємо у більшості сучасних наукових підходів.

Зокрема, в межах лінгвістичного текстового аналізу було виділено такі формально-структурні та змістові категорії як інформативність, подільність, когезія, автосемантия текстових відрізків, ретроспекція і проспекція, модальність, інтеграція і завершеність (при цьому, на думку дослідника, "формально-структурні категорії містять змістові характеристики, а змістові категорії виражені в структурних формах" [39, с. 5]). Водночас текст розглядався як "це твір мовотворчого процесу, якому притаманна завершеність, об'єктивована у вигляді письмового документу, літературно оброблена у відповідності до типу цього документу [...]" [39, с. 18]. (Щоправда, Олександр П'ятигорський ще у 1962 році називав такі параметри тексту як просторова зафіксованість ("оптично, акустично чи в інший спосіб"), не випадковість ("свідома передача повідомлення його автором чи іншими особами") і зрозумілість ("не потребує дешифровки, не містить лінгвістичних труднощів, що заважають розумінню" [142, с. 16]). За першою з цих ознак текст може виходити за межі обов'язкової письмової фіксації).

Роберт де Бугранд і Вольфганг Дресслер у праці "Вступ до текстової лінгвістики" 1981 року визначили 7 текстових категорій: інтенціональність (наявність мети), інформативність (присутність нової інформації),

ситуативність (релевантність контексту), інтертекстуальність (зв'язки з іншими текстами), прийнятність (ставлення реципієнта до тексту), а також найважливіші – когезію (формальні зв'язки всередині тексту) і когерентність (змістові зв'язки). Інші дослідники пропонують більш розлогий список [14], де є цілісність, зв'язність, завершеність, антропоцентричність, соціологічність, діалогічність, розгорнутість і послідовність, статичність і динамічність, напруженість, естетичність, образність, можливість бути інтерпретованим. Зв'язність і цілісність (тобто план змісту і план вираження) – ці критерії визначаються як основні більшістю дослідників [14].

Цілісність, на відміну від зв'язності, – категорія, що залежить, перш за все, від того, хто текст декодує, хто узгоджує поняття і відносини тексту, тобто вона діє за законами сприйняття. Цілісність зумовлює формально-структурні та змістові категорії тексту (такі як інформативність, завершеність, модальність, емотивність і експресивність) – саме вона забезпечує смислову єдність тексту. Водночас цілісність визначається концептуальним виміром тексту, тому є парадигматичною. Натомість текстова зв'язність проявляється через граматичні форми й залежності, тобто вона, на противагу цілісності, є синтагматичною і здебільшого визначається через лінгвістичний критерій. Однак саме завдяки зв'язності можливі й інші параметри тексту, в тому числі змістова цілісність, – адже, як вважають Роберт де Бугранд і Вольфганг Дресслер, "граматичні залежності текстової поверхні є головними сигналами для сортування значень і їхнього застосування" [201, с. 3]; зв'язність тексту забезпечується лінійними компонентами, тобто зв'язками між словами й фразами, через різні системи повторів, завдяки яким відбувається відбір релевантних знаків. Автор здійснює членування і поєднання фрагментів тексту, тому, крім зовнішнього спрямування цього критерію (тобто експліцитного прояву у вигляді з'єднання фонем, лексем і синтаксем), є ще

й внутрішнє – інтенційне, пов'язане з авторською ідеєю. Цілісність, на думку Олександра Новікова, є власне характеристикою певного результату сприйняття внутрішньо зв'язаного тексту, зв'язність є тим засобом, за допомогою якого можливе отримання цієї характеристики [133].

Саме проблема цілісності та інтенціональності тексту привернула увагу літературознавців, філософів та культурологів до міфу як універсального "прототексту". Архаїчну телеологію тексту як "міфоініціації" та відповідні рецептивні стратегії було переосмислено в контексті естетичного праксису.

Творець тексту, здійснюючи його членування і структурування, відтворює дії, що є аналогічними до дій мага, який ворожить на нутрощах тварин; письмо певною мірою постає ритуальним відображенням космогонічного міфу [168, с. 67]. Ритуал головним своїм завданням має порятунок світу від сил хаосу, як вважає Михаїл Євзлін: за таких умов відбувається контроль за космогонічними процесами та нейтралізація елементів "небезпечних" [65, с. 189]. Ритуально-міфологічний підхід до аналізу художнього тексту передбачає виявлення його імагінативної логіки, ключових міфологем та ритуалом. Зосередження уваги на засобах ритуалізації поетичної мови призводить до виявлення "магічної" функції тексту.

Автор, за Світланою Неретіною, є перетворювачем слова зі "світу Універсалій": у своєму персональному мовленні він відкидає "поняття", узвичаєні уявлення про світ, будує власну концептосферу і тим самим ніби повертає Творцеві Його думку [130]. Хосе Ортега-і-Гассет зазначає, що значення слова "автор" пов'язане з цією місією розпросторення світу як "тексту": "Поет розширює світ, додаючи до його реальності континенти своєї уяви. Слово "автор" походить від "auctor" – той, хто збільшує. Цим титулом римляни називали своїх полководців, які завойовували нові території для батьківщини" [136, с. 257].

Як бачимо, теорія тексту, вийшовши далеко за межі лінгвістики, реактуалізувала та систематизувала попередні уявлення про текст – його телеологію, структуру та функції. Відтак постало завдання комплексного аналізу, який мав би досліджувати не лише будову та взаємодію окремих структур, а й рух семіотичних систем усередині тексту. (Щоправда, і лінгвістика тексту, що з 1960-х рр. стрімко розвивалася в Європі, була комплексною дисципліною: вона досліджувала "багатоаспектну внутрішню організацію зв'язного тексту – семіотичну, семантичну, структурну, комунікативно-прагматичну" [186, с. 316]).

Юрій Лотман розглядав текст "не як певний стабільний предмет, що має постійні ознаки, а як функцію: як текст може виступати й окремий твір, і композиційна група, жанр, в підсумку – література в цілому" [106, с. 178–179], тобто текст стає полем зустрічі автора і реципієнта.

Разючою, на думку Юрія Лотмана, є здатність художнього тексту залучати до свого простору будь-які (часто випадкові) тексти, вибудовуючи з ними семантичні відношення. Дослідник наголошує, що це стосується не тільки літератури, а й усіх видів мистецтва; найбільш цікавим для спостереження текстом, на думку Лотмана, є будь-яке старовинне місто (наприклад, Прага – з її органічним поєднанням ренесансу, готики й бароко). На відміну від нехудожніх текстів, зазначає далі Лотман, "витвір мистецтва співвідноситься не з одним, а з багатьма кодами, що його дешифрують". Внаслідок цього "позасистемне стає системним, і навпаки"; тому між текстом і системою значень завжди виникають "боротьба, напруга і конфлікти" [103, с. 120 – 123]. Міра інформативності художнього тексту визначається саме цією внутрішньою "конфліктністю". Посилаючись на семіотичні дослідження Б. Успенського та теорію кінематографу, Ю. Лотман доводить, що текст дешифрується не самими кодами, а їхньою послідовністю, причому додатковий смисловий

ефект визначається новими семантичними відношеннями, які при цьому виникають [103, с. 124–125].

Розвиваючи ці ідеї у праці "Текст у тексті" (1981), Лотман звертає увагу на "механізми саморозвитку" текстів культури: їх урухомлює саме вторгнення "зовнішніх текстів", і чим більшою є різниця між кодами нововведених текстів, тим сильнішим стає "динамічне збудження". Ця заувага Лотмана є принципово важливою в контексті нашої теми, позаяк у "карпатському тексті" Герасим'юка саме взаємодія гетерогенних "зовнішніх текстів", взаємне "перекодування" міфологічної архаїки та християнських мотивів, а зрештою – природи та культури – спричиняють "динамічне збудження" та "саморозвиток" текстових структур.

Наступним кроком Юрія Лотмана стало впровадження терміну "семіосфера", що означає "синхронний семіотичний простір, який заповнює межі культури та є умовою роботи окремих семіотичних структур і, в той самий час, їхнім породженням" [104, с. 4]. Цей "простір" передбачає творчу взаємодію й інформативний взаємообмін між людиною і дійсністю. Для того щоб отримати образ семіосфери, Лотман пропонує уявити собі синхронний зріз певного єдиного світу: музейний зал, наповнений експонатами з різних епох, де є написи різними мовами, пояснювальні тексти, схеми маршрутів, правила поведінки, інструкції для дешифрування – все це треба уявити як механізм, при цьому не забуваючи, що стан усіх елементів семіосфери нестатичний: відбувається постійний рух, внаслідок якого неминучі зміни попередніх взаємовідношень [104]. Розгортання семіосфери, означення власних меж відбувається за законами текстуальності.

Для того, аби текст почав працювати, він мусить мати "співбесідника", адже "в цьому ховається глибоко діалогічна природа свідомості. Щоб активно працювати, свідомість потребує свідомості, текст – тексту, культура – культури" [110, с. 67]. Текст, який вводиться, стає

новим повідомленням і трансформується, причому ця метаморфоза цілком непередбачувана, адже "трансформується не тільки він – змінюється вся семіотична ситуація всередині того текстового світу, у який він вводиться. Введення чужого семіозису, який знаходиться в стані неперекладності до "материнського" тексту, призводить цей останній в стан збудження: предмет уваги переноситься з повідомлення на мову як таку і виявляється явна кодова неоднорідність самого "материнського" тексту" [110, с. 67]. Такі умови призводять до того, що субтексти, які цей "материнський" текст складають, можуть почати виступати як чужорідні одне до одного, причому для них діятимуть чужорідні закони; наслідок – утворення нових повідомлень. За Юрієм Лотманом, "текст, виведений зі стану семіотичної рівноваги, виявляється здатним до саморозвитку. Сильні зовнішні текстові вторгнення в культуру, яка розглядається як великий текст, призводять не тільки до адаптації зовнішніх повідомлень і введення їх в пам'ять культури, а й служать стимулом її саморозвитку, який дає непередбачувані результати" [109, с. 68]. Усе це сприяє переосмисленню та суттєвому розширенню комунікативних функцій тексту.

"Презумпція кодованості тексту вимагає враховувати прагматичну установку реципієнта" – на думку Юрія Лотмана, саме ця установка активізує "проппівський" чи "бахтінський" аспекти: перший передбачає виявлення єдиного "текст-коду", другий унаочнює існування різних субтекстів (діалогізм). Дослідник вважає, що "характерною рисою культури з міфологічною орієнтацією є утворення між мовою і текстами проміжної ланки – тексту-коду" [110, с. 63]. "Дифузний, амбі- чи полівалентний, що розпадається то на парадигму еквівалентних, але різних значень, то на систему антонімічних опозицій для зовнішнього спостерігача, – "для себе", він монолітний, компактний, однозначний" [110, с. 63] (модель чарівної казки Проппа; модель детективного роману Ревзіна; "петербурзький текст" Топорова). Ключові детермінанти будь-

якого тексту – знак, код і дискурс – мають різну валентність та специфічні функції у різних культурних контекстах.

З одного боку, текст є окремою реальністю, з іншого – репрезентацією зовнішньої до нього дійсності. Юрій Лотман визначає три функції тексту: перша – це передача інформації, текст при цьому вміщує певний незмінний сенс; друга – сенсоутворення, саме завдяки цій функції текст виконує активну роль, і відбувається розвиток культури; третя – функція пам'яті, коли текст зберігає культурну пам'ять і дозволяє користуватися власними контекстами [104, с. 11–12]. Таким чином, текст постає системою із позасистемними значеннями; системою, що постійно наростає за часовою віссю; генератором смислів; механізмом, що мислить і постійно потребує іншого тексту.

Такий підхід певною мірою корелює з теорією "параграми" Юлії Крістєвої. За Крістєвою, параграматизм – це входження множинності текстів (і смислів) у поетичне повідомлення, при якому різні дискурси не просто взаємодіють, а й здатні заперечувати один одного. Тому параграма, стаючи актом самодеструкції письма, повертає текст до претекстової інстанції: адже кожен його елемент радше породжує, ніж висловлює зміст. У такий спосіб текст виробляє власне мовлення та вимагає від реципієнта "самонавчання" – подібно до міфоініціації, здійснюваної архаїчними текстами. Цей аспект є важливим для аналізу інтертекстуальних реляцій "карпатського тексту" Герасим'юка (див. відповідний підрозділ II розділу).

Умберто Еко у праці "Відсутня структура" розглядає всі феномени культури (її "тексти") як "факти комунікації"[195, с. 25] . За Еко, відправник і одержувач ніколи не володіють одним і тим самим кодом, у їхньому розпорядженні ціла множина кодів, у зв'язку з чим неможлива єдина чітка інтерпретація (що важливо враховувати і при аналізі "карпатського тексту"). Умберто Еко пропонує переписати схему комунікації, ввівши до неї розуміння передачі не коду, а множинності

кодів відправника й одержувача. Вивчення теорії інформації дозволило йому зробити висновок, що "будь-яке порушення банальної організації пропонує новий її вид, який є невідповідністю у стосунку до попередньої організації, але який постає як порядок у стосунку до параметрів, прийнятих всередині нового типу мовлення" [194, с. 128].

У схожому ключі розвивається теорія тексту тартуської семіотичної школи. Пеєтер Тороп вводить поняття інтексту, тобто "семантично насиченої частини тексту, смисл і функція якої визначається як мінімум подвійним описом" [168, с. 39]. Дослідник вважає, що інтекст є тим, що зв'язує один текст чи його частину з іншим текстом (чи фрагментом цього тексту). Для того, щоб це явище інтерпретувати, треба означити його функцію в тексті й описати за допомогою вихідного тексту; відтак отримуємо так званий "описовий текст-метатекст" [168, с. 39], який може бути частково присутнім у інших текстах.

Семіотична концепція лежить в основі сучасного сприйняття будь-якого тексту культури, зокрема й просторового локусу, наділеного текстуальними ознаками. Як вважає Володимир Абашев, "у стихійному і безперервному процесі символічної репрезентації місця формується більш чи менш стабільна сітка семантичних констант. Вони стають домінуючими категоріями опису місця і починають насправді програмувати цей процес як певну матрицю нових репрезентацій. Таким чином формується локальний текст культури, який визначає наше сприйняття і бачення місця, стосунків до нього" [1, с. 11–12].

Увага до "семантичних констант" тексту зумовлює розрізнення у ньому "інваріантних" та "локальних" компонентів – як у розробленій О. Жолковським та Ю. Щегловим моделі "Тема – Прийоми виражальності – Текст" (де "Тема" визначається як "певна цілісна установка", "думка про життя та / або мову мистецтва" [70, с. 292]. "Інваріантний компонент" мовно-тематичного комплексу ("художнього світу" автора), – це той "кут

зору, під яким автор бачить усі речі", "улюблена думка", вписана в його твори, що втілюються у множині стійких мотивів. "Локальний компонент", як складник окремого твору, має свою специфіку, однак так само набуває інваріантного значення [70, с. 18].

Позаяк в "архітектоніці естетичного дискурсу" [171] чітко розмежовують реальний "об'єкт тексту" та інтенціональний "об'єкт дискурсу" (як "ментальну потенцію" активної зустрічі свідомостей автора і читача), то саме взаємодія локального та інваріантного компонентів розпросторує текст, робить його діалогізм відкритим, активізує процес "креативно-рецептивної діяльності" [171, с. 211]. Установка читача на сприйняття локальних компонентів тексту в їхній багаторівневій взаємодії з інваріантними структурами формується на основі спільного з автором читацького піднесення до простору "Інфратексту", де й перебуває "об'єкт дискурсу", імперативна інстанція комунікативного буття, "ейдос художньої цілісності" [171, с. 213].

Конкретика "карпатського тексту" Василя Герасим'юка – реальні назви, імена, факти, історичні події – завжди поєднується з предметно-смісловим змістом такого "Інфратексту" (на думку Людмили Кісельової, тут "об'єкт дискурсу" може бути означений символічним рядом: "Музика – Слово – Бог - Україна). "Містками" до осягнення складної цілісності та потужної "архітектоніки" поезій Герасим'юка є його ключові концепти, аналіз яких допоможе визначити константи поетового "карпатського тексту".

Отже, текст постає моментом зустрічі та взаємодії різних мов, інваріантних та локальних компонентів, полем спільної роботи автора і читача. Читач розширює інтерпретаційне поле тексту, а автор-деміург, формуючи свою "космосистему", насичує нову текстову реальність, прописує її. Важливою проблемою стає вивчення так званого "локального тексту", який, попри свою "окремішність", активно взаємодіє з

"Інфратекстом" та інваріантними структурами авторського тексту, формуючи транстекстуальне "архітектонічне завдання"[17, 19–22] (особливо це стосується конструкцій "текст у тексті" та "текст про текст"), стає генератором нових смислів.

Формальні зв'язки всередині тексту ("когезія") та наявність змістових зв'язків ("когерентність") – визначають його цілісність та інформативність. Однак складність аналізу "карпатського тексту" Василя Герасим'юка полягає в тому, що це є особливий тип художньої цілісності – система систем, "тексти в текстах" і "тексти про Текст". Методичним заувагам щодо принципів аналізу цього тексту та питанням його генези присвячені наступні два підрозділи. Спершу розглянемо підходи до вивчення "локального тексту" – міста чи певного регіону як стійкого семіотичного простору.

1.2. Семіотика "локального тексту": місто як "текст" та регіональні "тексти"

Одним із найперших об'єктів вивчення "локального тексту" був "міський текст".

"Знайомство з містом – це долучення до його тексту, входження в нього, освоєння його оптики й акустики" [185, с. 495] – вважає Тат'яна Шмельова. Місто, яке називають одним з найвизначніших культурних утворень, за Юрієм Лотманом, містить в собі "закріплену в соціальних знаках інформацію про різноманітні грані людського життя, тобто є текстом, як і будь-яка яка виробнича структура" [108, с. 399]; у гуманітарних науках місто може сприйматися і як самостійний текст, і як семіотичний простір породження інших текстів.

На теоретичному рівні термін "міський текст" уперше вживає Володимир Топоров [165] на позначення того, що "місто говорить саме

про себе – неофіційно, неголосно, не заради якихось амбіцій, а просто через те, що місто і міські люди вважали природним виразити у слові свої думки й почуття, свою пам'ять і бажання, свої потреби й свої оцінки" [165, с. 268], дослідник наголошує на самодостатності цих текстів і генеративній потенції міста як тексту: "Термін життя цих текстів короткий, і час поглинає їх. [...] Лише невеликі класи цих текстів можуть розраховувати на роки, десятиліття і навіть століття існування. [...] Однак швидкоплинність життя таких текстів у великій мірі урівноважується тим, що час не лише стирає тексти, а й створює та репродукує нові ..." [165, с. 268]. Мішель Бютор, акцентуючи на текстовій природі таких породжень, додає: "Міста бувають більш чи менш літературними, залежно від більш чи менш значної ролі, яку вони займають в літературі, доходячи до того, що важко продовжувати дослідження деяких класиків, не відвідавши їх [міста – Л.М.] не забравшись туди, як залізають у словник" [31, с. 158]. При цьому, на думку Тат'яни Шмельової, варто зважати на "принципову незавершеність міського тексту": на це вказує постійне поповнення його дискурсів ("відкриття" нових сюжетів і актуалізація старих), а також стан "постійної редактури й коректури" (ремонт фасадів, будівництво нових об'єктів, перейменування), тому "у міста як тексту нема і не може бути канонічної редакції" [185, с. 494].

Визнаючи структурні ознаки міста як тексту, а також міста як явища, що репрезентується через корпус текстів, Юрій Лотман наголошує, що місто "становить котел текстів і кодів, різновстановлених і гетерогенних, які належать до різних мов і рівнів; місто, як і культура, – механізм, що протистоїть часові", – адже воно "заново породжує своє минуле, яке отримує можливість перебувати з сучасним нібито синхронно" [105, с. 453]. Цей же дослідник виокремлює різні семантичні площини при розгляді міста: місто як простір, місто як ім'я і місто як час [105, с. 453]. "Містом-простором" може бути ціла держава, наприклад, Рим; містом-

храмом є Єрусалим. Місто-простір може бути концентричним чи ексцентричним. Перший тип – це місто, яке має тенденцію до замкнутості: місто на горі, чітко виокремлене з простору, який можна назвати чужим; тоді як другий тип – місто на маргінесах культури, в його суті – боротьба з природою, таке місто відкрите, завжди загрожене.

У міському тексті Татяна Шмельова виявляє різні коди: візуальний, звуковий, одоричний, температурний, тактильний – залежно від характеру їхнього сприйняття; "для міста текстогенною фігурою виявляється адресат, а не автор, як для класичного тексту, де автор первинний, а адресат за всієї його активності вторинний"[185, с. 494–495].

У кожній національній культурі є таке місто, яке, з одного боку, стає центром конденсації всієї національної культури, а з другого, входить як "текст" у культуру світову, "кожне місто прагне закріпити за собою хоча б певний особливий знак, з якого може вирости міф / текст в культурі" [185, с. 497]. Так, у XX столітті найпотужнішими були тексти Парижа, Нью-Йорка, Праги, Відня, Санкт-Петербурга, Венеції та ін. В Україні в такому контексті можна говорити про міста Київ, Львів, Харків, Одесу, хоча якості і потужність "текстів" кожного з них у той чи інший час різнилися. Відповідні "тексти про тексти" також мають свою історію: міста, описані в літературних творах, отримують (чи підсилюють) міфологічну "ауру", що визначає подальший розвиток "міського тексту" в цілому. Так, одним з найприкметніших в українській літературі наприкінці 80-х – у 90-х років XX століття постає "станіславівський текст", в основі якого – "австрійський міф" (звідси й назва – Станіславів, а не перейменований у 1962 році Івано-Франківськ). До формування цього "тексту" долучаються найцікавіші на той час письменники (Юрій Андрухович, Юрій Іздрик, Тарас Прохасько та ін.) і художники (Анатолій Звіжинський, Ростислав Котерлін, Володимир Мулик, Ігор Перекліта та ін.), творчість яких називають "станіславівським феноменом".

Якщо говорити про "структури" міста як тексту, то для Мішеля Бютора це "безкінечні надписи, що його [місто] покривають. Коли я крокую по вулицях сучасної метрополії, мене скрізь чекають і підстерігають слова: люди, що йдуть мені назустріч, бесіднують між собою, не кажучи вже про дощечки на домах, щити біля входу в метро, на зупинках автобуса... Вони дозволяють дізнатись, якщо я здатен їх розшифрувати, де я є і як кудись проїхати. Якщо тут я безграмотний, я гублюся..." [31, с. 157]. Татьяна Шмельова визначає таку рису міського тексту як "мультійність" [185, с. 494], тобто йому властиві мультифактурність, мультикодованість, мультиадресатність, мультиавторськість, мультидискурсивність. Проте це не спонукає дослідницю шукати інший термін на позначення досліджуваного явища (типу "надтексту" чи "гіпертексту", у дусі постструктуралізму), адже при "при всій своїй мультійності [...] місто виявляє і класичні текстові ознаки" [185, с. 498].

У Мішеля Бютора місто постає книгою, де письмове протистоїть усному: речі стають співвідносними із жанрами письма, а деякі важко вписувані райони міста – з усними жанрами; деякі міста сприймаються як романи. Натомість Володимир Топоров до структур міського тексту відносить і вулиці, і площі, і сади, і будівлі, і самих людей. При цьому, за Татьяною Шмельовою, "окрім вербального, власне мовного втілення, міський текст реалізовується в просторових формах – ландшафті, геометрії вулиць і площ, архітектурі та скульптурі, живописі настінних зображень і реклами у вітринах" [185, с. 494]. Тому й читачі міста як тексту, за Мішелем де Серто, перебувають у самому тексті, вони стають повноцінними героями. І якщо співвідносити, наприклад, давнє і сучасне місто з певними письмовими жанрами, то у минулому воно було "охоронною грамотою" міста, тоді як у наш час – це певна інструкція з використання, завдяки якій міське життя стає підконтрольним машинам

[150]. За Шмельовою, "кожен, хто присутній у місті, не може не бути його читачем / слухачем, це обов'язкова частина міського існування. Обов'язкова, але її зрідка зазначають, вона слабо відрефлектована. Можна сказати, що це несвідоме читання, якщо тільки воно не чинить якихось больових відчуттів" [185, с. 459]. (У Герасим'юка така присутність завжди залишає сліди, створює певне "поле духовного тяжіння").

Татьяна Шмельова вважає, що, залежно від ступеня долучення людини до тексту міста, можна визначити чотири інформативні шари (уявивши їх як "жанри" міського тексту). Перший – Elementarz – вміщує базову, найпростішу інформацію про конкретне місто, читач тут – найбільш чисельний. Другий – Лексикон, тобто Словник, – містить найбільший обсяг знань про актуальний стан міста, його історію, яка має усне втілення; цей шар зчитується уважним містянином і недоступний, наприклад, для новоселів. Два наступні шари зчитуються значно меншою кількістю людей – тільки професіоналами (архівісти, працівники самоврядування, історики тощо). Третій – Енциклопедія – містить "реальну" інформацію, а четвертий – Міфологія – "вигадані" знання. Власне, до четвертого інформативного шару міського тексту належить, у томі числі, й художня література. Перші два шари відповідають за "актуальну" частину міського тексту, два наступні – за "пам'ять". Читачі "Енциклопедії" та "Міфології" стають авторами міського тексту, переносять знання про місто у шар "Elementarz" і "Лексикон, або Словник міста", роблячи ці знання загальнодоступними [185, с. 475–476].

Методологія таких досліджень полягає у визначенні тих мотивів, сюжетів та образів, котрі утворюють "ядро сенсів" конкретного міста. Надалі Володимир Топоров пропонує досліджувати конкретний текст шляхом опису реалізацій кожного з названих елементів. На основі систематизації та визначення певних послідовностей, збіжностей, опозицій виявляються складові "міського тексту".

На основі опису "міського тексту", з використанням розробленої Володимиром Топоровим методології, почали досліджувати "локальні тексти".

Жерар Женнет, осмислюючи тему зв'язків понять "текст" і "простір", бачить їхні стосунки не тільки в тому, що просторові параметри й речі стають предметом опису в літературі, – не лише через можливість літератури "пережити" певну "мандрівку", не тільки через здатність простору впливати на стан митця. Ці аспекти, на думку дослідника, не пов'язані з суттю літератури (мовою), тому він ставить питання: чи існує літературний простір – "активний, а не пасивний, означник, а не означуване, простір, специфічно присутній у літературі, репрезентативне, а не репрезентоване" (адже, наприклад, "якщо малярство є просторовим мистецтвом, то не тому, що предмет його зображення – простір, а тому, що саме зображення розгортається у просторі, специфічному просторі малярського твору" [69, с. 278])? Женнет дає ствердну відповідь, вважаючи, що "існує своєрідна первинна елементарна просторовість, притаманна самій мові", яка, зважаючи на свою природу, більшою мірою "має властивість виражати просторові, ніж будь-які інші відношення (і аспекти дійсності), а тому використовує їх як символи інших відношень, тобто говорить про все в просторових термінах" [69, с. 278]. Активність "літературного простору", про яку пише Женнет, і спричинює тенденцію до його розширення чи трансформації на основі символічних структур.

Беручи за приклад американську літературу, Майкл Ковалевські вважає, що "фактично одним з центральних імпульсів американської літератури є воскресіння того, що Фредерік Танер (повторюючи Д. Г. Лоуренса) називав "духом місця" (визначення, похідне від античного *genius loci*), воно є тим, що "робить "глибшими", "густішими", "щільними" описи, котрі створюють тривимірне усвідомлення пам'яті й життя, це

фіксує те, що можна назвати метаболізмом американських місць" [208, с. 8].

Найширше тема локальності в національній літературі розроблена американцями, адже тут після громадянської війни 1870 – 1880 років постала "література регіоналізму", "література про локальний колір" ("literature of regionalism", "local color fiction"). Філіп Баріш називає цей процес "літературною децентралізацією", котра є "надійним способом оновлення і ревіталізації американської літератури й мови" [198, с. 9]. Дослідники намагаються відповісти на питання, "яке місце мають локальні знання у конструюванні національної традиції" [204, с. 25], і зазначають, що таким чином американські письменники пробують зрозуміти націю як єдність різноманітностей. Стефані Фут додає: "Регіональне письмо доповнює розуміння нації як такої, що була складена з дискретних і складних субкультур" [191, с. 38].

Постання так званих "провінційних" текстів дослідник "пермського тексту" російської літератури Володимир Абашев коментує так само через постання певного ряду семантизованих конструктів: "У стихійному і безперервному процесі символічної репрезентації місця формується більш чи менш стабільна сітка семантичних констант. Вони стають доміантними категоріями опису місця і починають по суті програмувати цей процес як своєрідну матрицю нових репрезентацій. Таким чином формується локальний текст культури, який визначає наше сприйняття і бачення місця, ставлення до нього [1, с. 178]".

Ряд дослідників наполягає на тому, що ніякий досвід не впливає на людину так, як досвід перебування у регіональному середовищі. Цей "дух місця" організовує й визначає всі прямі, практичні шляхи людини, це те, що "углиблює", "утовщує", "ущільнює" описи, котрі формують тривимірний сенс пам'яті й життя..." [208, с. 8]. Проте це передбачає певні обмеження, не дарма опозиція "місто // провінція" передбачає опозицію

"обізнаність // необізнаність", "культурність // некультурність" і таке інше. Майкл Ковалевські звертає увагу на те, що письменники не люблять, щоб їх називали "регіональними авторами", – і це пов'язано не тільки з тим, що такий ярлик вказує на певну вузькість статусу та можливість лише локального, часом некритичного визнання. Водночас, дослідник зазначає, що визначення "Найкраща регіональна художня література" для книжки такого автора є рекламним написом, "при цьому багато регіональних письменників мають двоїсте ставлення щодо того, аби бути обговорюваними як "західні", "східні" чи "центральні" автори". Адже в той час як вони можуть вірити, що "регіональна ідентичність і відчуття місця" здатні вирішально формувати й наповнювати інформацією творчу сприйнятливність, "письменники остерігаються оман географічного детермінізму. Регіональна ідентичність є чимось таким, що певні регіональні автори одночасно прагнуть якось втілювати й від чого втікають" [208, с. 21].

Володимир Абашев, виходячи за межі "міського тексту" й зосереджуючи увагу на "провінційному" (або "локальному") тексті, виокремлює константи "пермського тексту", які генерують семіотику Пермі (як-от "пермський звіриний стиль", Кама, Три сестри). Таке текстотворення поза межами міста неминуче – адже, як зазначає дослідник, "життя людини розміщується в просторі, що неunikно передбачає питання про місце життя – країну, край, місто: що це таке і який сенс мого життя тут? Людина не витримує смислової й ціннісної порожнечі місця, де живе, їй доконче необхідно його осмислити й ціннісно упорядкувати" [1, с. 5]. При цьому регіональні автори, на думку Майкла Ковалевські, часто оперують не так вибірковою історичною пам'яттю, як розмаїттям образів і характерів, які є наперед визначеними, тож і нівелюють усі інші, навіть більш глибокі ознаки місць [208, с. 21].

Таким чином, поряд із "міським текстом", який генерується самим містом, виникає інший текст, формується новий семіотичний простір. Цей простір має певні константи й за участі автора (авторів) репрезентує себе у різних варіантах, що сукупно творять єдиний "локальний текст".

Дослідження структурно-динамічних і функціональних особливостей "локального тексту" (а саме – карпатського) вимагає комплексного системного аналізу, ритуально-міфологічного підходу, із застосуванням структурно-функціонального, герменевтичного й компаративістичного методів.

Системний підхід полягає у розгляді такого "тексту" як певної цілісності ("органічне ціле", за Юрієм Лотманом), котра є комплексом структур – взаємопов'язаних і саморегульованих. (Системний підхід ретельно був розроблений Т. Парсонсом і Д. Істоном у 1950–60 рр. на соціологічно- політологічному ґрунті). У літературознавстві за його допомогою визначається, зокрема, місце одного "тексту" серед інших "текстів", досліджуються його функції, рух і взаємодія окремих структур. Насамперед важливі такі можливості системного аналізу як характеристика тексту через його внутрішню інтеграцію, визначення структур, які формують систему, а отже, визначення закономірностей та меж системи. Юрій Лотман описує таку стратегію, переводячи увагу з часових структур оповіді на просторові, де текст "сприймається не як механічна сума елементів, які його складають", – "«відокремленість» цих елементів втрачає абсолютний характер: кожен з них реалізується лише у стосунку до інших елементів і до структурного цілого всього тексту" [103, с. 11]. Поряд з таким розглядом, необхідне також визначення складників системи: окремих структур та їхнього функціонування в цій динаміці (що й забезпечує структурно-функціональний метод). Він вимагає виокремлення елементів структури локального тексту, визначення їхньої будови, місця, зв'язків, ролі та функціонування. При цьому важливе уточнення Лотмана:

такий поділ тексту на частини повинен виходити з розуміння тексту як певної реальності (про текст як реальність говорив також Топоров у праці про "петербурзький текст"). Оскільки "коди" саме "карпатського тексту" здебільшого мають ритуально-міфологічну генезу, то ритуально-міфологічний підхід є найбільш релевантним для їхнього опису (праці С. Аверінцева, П. Грінцера, В'яч. Іванова, М. Євзіна, А. Лосєва, Е. Мелетинського, В. Тернера, В. Топорова). При цьому слід розмежувати функції міфу та ритуалу: перший передбачає зведення опозицій, рух від сюжету космогонічного до есхатологічного, – тоді як другий, навпаки, заново розводить опозиції [166].

Міфологічна свідомість сприймає сучасність як результат первісного прецеденту. Дії, присутні в космогонічному міфі, тільки повторюють те, що вже було; міфологічні герої – лише трансформації інваріантного образу деміурга в акті творення, тому відбувається ототожнення мікро- і макрокосмів, людини та світу. Саме на цій основі можна визначити основні константи "карпатського тексту". Такий підхід передбачає виявлення зв'язку між ритуальними інтенціями художнього твору з архаїчними ритуалами, метою яких була стабілізація всесвіту, – отже, необхідно означити прийоми "стабілізації" самого тексту.

Герменевтика розуміє текст як структуру, що має певне значення, і тому герменевтичний підхід вимагає розтлумачення імпліцитних смислів тексту. Також враховуються інтенціональність авторської свідомості та рецептивні стратегії читача, тобто досліджується взаємодія тексту з автором і читачем. Процес розкриття смислів за допомогою цього підходу виходить із Гадамерівського розуміння "герменевтичного кола" (своєрідний рух свідомості від запитання до запитання; специфічні аналітичні операції, часто здійснювані інтуїтивно, котрі передбачають рух від розуміння цілого до передбачення його частин, а також навпаки – від розуміння частин до усвідомлення цілого). Входження у це

"герменевтичне коло" необхідне для витлумачення "карпатського тексту" як усвідомленої цілісності. Також, послуговуючись тезами Гадамера, виходимо з того, що інтерпретація є принципово відкритою й ніколи не може бути завершеною, а розуміння тексту є невіддільним від себе-розуміння інтерпретатора [60].

Використовуватимемо і компаративний метод, котрий передбачає виявлення збігів і відмінностей у формуванні різних культурно-історичних текстів та контекстів їх розуміння. Такий метод є необхідним – адже, по-перше, наша тема пов'язана з дослідженням національної літератури певного періоду, а явища, які будуть спостерігатися, мають потенційні перегуки з іншими епохами (навіть більше – є ними зумовленими); по-друге, береться специфічний "карпатський текст", який має багато спільного і відмінного з всеукраїнським та апелює до універсалій "міфосвіту"; по-третє, список досліджуваних творів і авторів передбачає широку палітру перегуків та суперечностей. Саме на основі цих зіставлень (а метод передбачає саме таку операцію) будуть визначені ключові коди "карпатського тексту". На цьому етапі дослідження послуговуємося комплексним підходом, аналізуючи взаємодію і розвиток художніх систем.

1.3. Історія формування та дослідження "карпатського тексту"

В українському літературознавстві є кілька досліджень, присвячених вивченню "локальних текстів"; приміром, Стефанія Андрусів [7] і Григорій Грабович [56] говорять про "львівський текст", Луїза Оляндер [135] про "волинський текст", Тамара Гундорова [57] та Інна Булкіна [30] – про "київський текст"; існують також більш чи менш широкі представлення "текстів" інших регіонів.

Найбільш розробленим наразі можна вважати "львівський текст". Григорій Грабович вважає, що "Львів став міфом, який однак не мав

можливості перетворитися в міфологему, позаяк Львів є тим текстом, рецептивні можливості якого невичерпні, його не можна остаточно (викінчено) прочитати" [56, с. 155]. Григорій Грабович на прикладі численних міфологізацій Львова (не тільки різними авторами, а й народами) показує, що немає єдиної версії суджень про зазначене місто. Стефанія Андрусів у своєму дослідженні виявляє й описує ті константи "львівського тексту", "які загрожена культура розповідала про себе собі та світові, підтримуючи цією нарацією своє існування, утверджуючи свою присутність у світі живих" [7].

Завдяки широкому розробленню локальних текстів можливим стане повніше осмислення ландшафту національної літератури. Важливим складником цього "ландшафту" є Карпати.

Серед покоління 80-х, на думку Ніни Анісімової, можна виділити поетів, котрі представляють так званий "гуцульський терен"; до нього дослідниця відносить "поетів-горян": Василя Герасим'юка, Івана Малковича, Івана Андрусика, Петра Мідянку [8, с. 58]. Олександр Хосенко використовує термін "карпатський текст", виразниками якого називає Василя Герасим'юка, Петра Мідянку, Василя Портяка; цей "текст", на думку дослідника, "підставовий для витворення літератури українського Опору" [174]. Тоді як Олександра Салій, комплексно досліджуючи "гуцульський текст" (інваріант "тексту" карпатського), пов'язує початок його становлення з хронологічно значно давнішими явищами [149, 140, 141]. Дослідниця зазначає: "Поняття гуцульського тексту в українському літературознавстві не усталене в термінологічних словниках і ще зовсім не вивчене, тому з певністю можемо назвати його неологізмом. Хоча передумови для його повноцінного функціонування в лексиконі дослідників української літератури сформувалися ще наприкінці XIX – на початку XX століть: саме в епоху *fin de siècle* українські письменники – Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Гнат Хоткевич та Марко Черемшина – оприсутнили топос Гуцульщини та культурно-історичну візію цього етнічного регіону в своїй

художній, зокрема прозовій творчості" [152]. Так само "гуцульським текстом" займаються польські та австрійські дослідники (зокрема, Ян Анджей Хороши [200] та Алоїз Вольдан [214]).

Галузеве вивчення регіону Карпат триває вже близько 200 років. Навіть радянські видання із традиційними штампами про культурну спільність, попри небажання висвітлювати регіональні відмінності та багатство репрезентацій, у певною мірою базовій праці "Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження" (Київ, "Наукова думка", 1987) вказували на "реальність численних істотних місцевих відмінностей" [59, с. 6].

Вивчення цього регіону і його особливостей почалося з досліджень австрійського вченого, професора Львівського університету Бальтазара Гакета (праця "Neuste physikalisch-politische Reisen in den Jahren 1791, 1792, 1794 durch die Dacischen und Sarmatischen oder nördlichen Karpathen" ("Останні фізично-політичні подорожі в 1791, 1792, 1794 роках Дакійськими і Сарматськими, або Північними Карпатами"), в 4 томах, Нюрнберг, 1790, 1791, 1794, 1796). Згодом Карпати потрапляють у дискурс польської науки та літератури XIX століття. Еугеніуш Броцкі пише 1836 року оповідання "Opryszki w Karpatach" ("Опришки в Карпатах"). Першим відомим, резонансним художнім твором про карпатців була п'єса Юзефа Коженювського "Karpassy Górale" ("Карпатські горяни") 1840 року, яка мала успіх у польських театрах і спровокувала значне зацікавлення польських письменників (К. Вуйцільського, В. Поля, А. Бельовського та багатьох інших). У той же час з'являються праці чеського дослідника П. Шафарика, а також членів "Руської трійці". Зокрема, Іван Вагилевич ("Nuculové, obyvatelé východního pohoří karpatského" ("Гуцули, жителі Східних Карпат"), Прага, 1837) описує одяг, помешкання, мову, звичаї карпатців, а також пропонує власне бачення помилкових, на його думку, тлумачень назви й походження гуцулів іншими дослідниками. У Якова Головацького ("Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Думы и

думки" ("Народні пісні Галицької та Угорської Русі. Думи і думки", Москва, 1878), на відміну від попередників, виразно звучить ідея культурних перегуків карпатського населення із закарпатцями, буковинцями та загалом українцями. Людвіг Вербицький публікує етнографічні матеріали про карпатські народні промисли ("Взори промислу домашнього. Вишивка селян на Русі", Львів, 1884). На основі здобутків кількарічної експедиції видає монографію польський етнограф Леопольд Вайгель ("O Hucułach" ("Про гуцулів"), Краків, 1887). Австрійський дослідник, ректор Чернівецького університету Раймунд Фрідріх Кайндль описує побут і вірування гуцулів та роз'яснює походження етноніма, акцентуючи, зокрема, на румунські впливи ("Das Ansiedlungswesen in der Bukowina seit der Besitzergreifung durch Österreich : mit besonderer Berücksichtigung der Ansiedlung der Deutschen" ("Населені пункти Буковини з часу приєднання до Австрії: з урахуванням німецького заселення"), Інсбрук, 1902). Важливий фольклорний матеріал збирає Іван Франко ("Галицько-руські приповідки", 1901–1910), а Михайло Павлик у серії статей на соціально-політичну тематику обґрунтовує єдність мешканців Карпат (гуцулів) з українцями. Тоді ж з'являється ґрунтовне різнорівневе дослідження – п'ятитомна монографія Володимира Шухевича "Гуцульщина", що містить детальну доглибну інформацію – від фізико-географічних і статистичних відомостей до опису житла і господарства, флори і фауни, народного календаря, обрядовості, промислів, даних про народну медицину. Варто також згадати про зібрані В. Гнатюком на початку XX ст. коломийки та народні оповідання. У написаному про Карпати 30-х років XX століття найпомітнішою і найважливішою є книжка "Na wysokiej połoninie" ("На високій полонині", 1935) Станіслава Вінценза, котрий, на основі багаторічних мандрів і проживання в Українських Карпатах, в художньо-есеїстичній формі відтворив різноманітні аспекти місцевого життя; зокрема, автор зупиняється на ключових реаліях,

постатях і локусах, які формували світогляд місцевих людей (мольфари, Довбуш, велети тощо).

У радянський час дослідження розгалужуються, з'являються монографічні праці, серед яких варто виділити ґрунтовну монографію професора В. Грабовецького "Гуцульщина XIII–XIX століть" (1982), яка є глибоким різнобічним дослідженням питань походження населення, формування соціальних стосунків, господарства і промисловості, а також культурної специфіки.

Важливим у цьому плані є вивчення гуцульських говірок, мови карпатського регіону (зважаючи, зокрема, на мову досліджуваних нами авторів, виникла потреба тлумачення діалектизмів, ідіом). У наш час цим найактивніше займаються Ярослава Закревська і Наталія Хобзей. Перша ще у 1997 році створила лексикографічну працю "Гуцульські говірки: Короткий словник", де було зібрано 7 тисяч слів; друга (в авторському колективі) презентувала "Гуцульські світи. Лексикон" із лексемами й етнографічними записами.

Цінним ресурсом знань про карпатський текст, окрім обширу фольклорних жанрів (коломийки, колядки, щедрівки, замовляння й заклинання, весільні пісні, пісні-хроніки, легенди тощо), є художня література. Так, крім зазначених польських романтиків і українських "вісімдесятників", до теми Карпат звертаються автори, які наприкінці XIX – на початку XX століття приїжджають до села Криворівня, що стає туристичним центром. Тут бувають Михайло Грушевський, Ольга Кобилянська, Наталя Кобринська, Михайло Коцюбинський, Антін Крушельницький, Осип Маковей, Василь Стефаник, Іван Франко, Гнат Хоткевич, Марко Черемшина. Письменники здійснюють експедиції на карпатські вершини, вивчають побут та історію Карпат. Зокрема, Іван Франко на карпатському матеріалі пише твори "Петрії й Довбушуки", "Терен у нозі", "Гуцульський король" тощо. Михайло Коцюбинський

створює один з найвідоміших творів про Карпати – "Тіні забутих предків", який завдяки Сергію Параджанову, Івану Миколайчуку й іншим творцям фільму 1964 року (за мотивами повісті) стає ключовим у формуванні сучасного "карпатського тексту". Роман Петра Шекерика-Дониківа, мешканця карпатського села Голови, "Дідо Иванчик" (створений у 30-х роках, та лише нещодавно віднайдений і 2007 року виданий) відтворює свідомість горянина початку ХХ століття. Крім згаданих авторів, у середині століття до теми Карпат звертаються Ярослав Галан ("Гори димлять"), Богдан Ігор Антонич ("Довбуш"), пізніше, у поезіях, – Ігор Калинець, Грицько Чубай, Олег Лишега. З другої половини ХХ століття у кожній генерації української літератури Карпати мають ключового представника. Так, 50–60-ті – репрезентовані Дмитром Павличком і Романом Іваничуком, 70-ті – Тарасом Мельничуком, 80-ті – згадуваними Василем Герасим'юком, Іваном Малковичем, Василем Портяком, Петром Мідянкою, 90-ті – Іваном Андрусяком, Марією Матіос, 2000-ні – Василем Карп'юком. Крім цього, у наш час "карпатський текст" творять такі автори як Микола Близнюк, Тарас Григорчук, Василь Кухта тощо. Серед не-карпатців – "карпатські" твори Юрія Андруховича (Дванадцять обручів"), Тані Малярчук ("Згори вниз"), Тараса Прохаська ("Непрості") та інших. Так само велика частина авторів вдається до стилізації мови тексту під якусь із карпатських говірок. Наприклад, Василь Шкурган, мешканець села Смодна Косівського району Івано-Франківської області у книжках "Ади жию" (2011) і "Кілько того світа" (2008) пише вірші та новели про сучасні реалії актуальними говірками рідного та сусідніх сіл. Тобто "карпатський текст" у наш час наповнюється численними багатожанровими творами, набуває нових формальних вимірів і невпинно розростається.

Олександра Салій вважає, що "якщо серед особливостей міського тексту дослідники дуже часто окреслювали його етнічну багатшаровість, то гуцульський постав саме на етнічній цілісності (такі персонажі творів

Івана Франка, Гната Хоткевича чи Ольги Кобилянської, як жид, пан, циган, не так творили загальну "ментальність" регіону, як акцентували наявність іншого, чужого серед своїх" [152, с. 239]. (Аналіз опозиції "свої // чужі" в "карпатському тексті Василя Герасим'юка дозволяє виявити складну систему імпліцитних значень).

Саме тому важливе значення для формування та розуміння цього "тексту" має "культурна пам'ять". Ян Ассманн у 1988 році визначив це поняття як "особливий простір багаторазово вживаних текстів, образів і ритуалів, при культивуванні яких кожне суспільство й епоха стабілізує та імпортує самобачення; знання, розділювані колективно, переважно (не виключно) про минуле, у якому група базує свою обізнаність про єдність і власні характеристики" [197]. Моріс Альбвакс першим виділив не лише психофізіологічну, а й соціальну функцію культурної пам'яті, а також обґрунтував думку про те, що індивідуальна пам'ять зумовлена пам'яттю колективною, втіленою у традиції, соціальних інститутах тощо. Ця ідея стала провідною у численних дослідженнях, серед яких праці П'єра Нора, котрий пропонує термін "місця пам'яті", *lieux de memoire* [212] (термін, важливий для визначення топологічних констант карпатського тексту, де саме "місця пам'яті" є структуротвірними елементами). П'єр Нора, аналізуючи стосунки історії та пам'яті, наголошує на тому, що при таких дослідженнях постійно виникатимуть емоційні бінарні опозиції типу "добре / зле", "живе / мертво" тощо, де минуле не є даним, воно реконструюється; при цьому важливим питанням стає не те, що згадується, а як саме це відбувається. Астрід Ерл на прикладі війни демонструє, наскільки різноманітними можуть бути моделі пам'ятання: війна як міфологічна подія ("війна як апокаліпсис"), як частина політичної історії ("велика катастрофа двадцятого століття"), як травматичний досвід ("жах війни"), як частина сімейної історії ("історія мого прадіда") [202]. Зважаючи на ідею конструювання минулого і різноманіття моделей

пам'ятання, Ен Рігні наголошує на тому, що дослідження пам'яті мусять переходити від ідеї "місць пам'яті" до "динаміки" – адже ці "місця" не є стабільними [213], причому механізм культурного пригадування завжди залежить від змін суспільного мислення. І, як наголошує авторка, власне літературні тексти демонструють факт динаміки пам'яті.

Оскільки Карпати є потужним семіотичним простором, описаним багатьма письменниками й дослідниками, можна говорити про не менш потужний український локальний "карпатський текст", що існує у багатьох версіях. З-поміж них своєю художньою цілісністю, органічністю та поетичною досконалістю вирізняється "текст" Василя Герасим'юка.

Висновки до Розділу 1

Визначення природи тексту, його телеології та структури, створення категоріального апарату дослідження параметрів текстуальності було започатковано лінгвістами. Більшість дефініцій тексту ґрунтується на розумінні його як певної зв'язності, що представляє упорядкований ряд знаків; це семіотичний простір, орієнтований на те, щоби бути зрозумілим для реципієнта (певне повідомлення).

Уявлення про обов'язкову матеріальну зафіксованість тексту були переглянуті в II половині XX століття, коли, за Юрієм Лотманом, текст почали сприймати не як певний стабільний об'єкт, а як рухому систему з позасистемними значеннями. Постструктуралісти, вважаючи текст породженням не людського досвіду, а самої мови, розширили його дискурсивне поле (за Жаком Дерріда, структура знаків передбачає набір нестабільних означників).

Термінологічне поле "тексту" дедалі розширюється: герменевтичне розуміння тексту як "дійсності, орієнтованої на розуміння" провокує увагу

до культурно-історичних, географічних, біологічних реалій як певних "текстів".

Кожна національна культура формується на основі множини "локальних текстів", будь-яке місце проживання має власні характеристики, що формують певні психофізіологічні константи сприйняття, які визначають ментальність людини. В основі дослідження "локальних текстів" – методологія, розроблена для "міського тексту" Володимиром Топоровим: у конкретному тексті визначають "ядро" (тобто головні мотиви, сюжети й образи, з описом реалізацій цих елементів); після упорядкування й аналізу окремих структур виявляють схожості й відмінності, певні закономірності постання та розвитку "міського тексту". Така методологія придатна для дослідження інших локальних текстів. Однак для визначення структурно-динамічних і функціональних особливостей густо міфологізованого "карпатського тексту" необхідний комплексний системний аналіз із застосуванням ритуально-міфологічного підходу; доцільним є використання компаративістичного, герменевтичного і структурно-функціонального методів.

Серед пріоритетів дослідження є, зокрема, телеологічний аспект тексту (зумовлений його архаїчною функцією "міфоініціації") та відповідні рецептивні стратегії, переосмислені в контексті естетичного праксису ("архітектоніки естетичного дискурсу"). З цим пов'язана проблема цілісності та інтенціональності тексту, його експліцитних та імпліцитних зв'язків з міфом як універсальним "прототекстом". Позаяк міфологізм є ключовою ознакою художнього мислення Василя Герасим'юка, "міфоініціація", яку здійснює його "карпатський текст", потребує чіткого визначення часопросторових ознак, інваріантних міфологічних структур та системи символів. Не менш важливим завданням у зв'язку з цим є виявлення ритуальних інтенцій тексту, засобів ритуалізації його художніх структур.

Так само визначальним є дослідження комунікативного аспекту, адже "дискурс" – одна з текстових детермінант – у широкому розумінні означає "комунікативне буття". Юрій Лотман вважає, що семіотичні можливості текстопобудови завершуються на "семантико-синтаксичному типі" XIX ст. В авангарді ж метою тексту стає не "повідомлення", а мова; стратегією побудови тексту тут, за Єжи Фарино, є "дешифрування" – рух до текстопороджувального стану. "Дешифрувальний" підхід релевантний і при дослідженні "карпатського тексту" Василя Герасим'юка.

Через взаємодію різних текстів у межах єдиного авторського тексту змінюються функції текстових категорій та знімається опозиція "текст – метатекст". Аналізуючи поліфонічний "карпатський текст" Герасим'юка, важливо враховувати, що тут будь-який фрагментарний інтекст апелює до "семіотичного цілого", а "діалогічність" передбачає "метамовний аналіз". Створення конструкцій "текст у тексті" чи "текст про текст" пов'язане з авторською установкою на діалогічність. Однак тут дослідники застерігають, що увага сучасного автора до інтертекстуальності як засобу організації тексту змінилася на тенденцію до гіпертекстуальності, тобто децентрації тексту, де фрагменти виявляють зв'язки з іншими текстами. Однак Герасим'юк принципово "центрує" сенси, що підсилює ефект багатовимірності тексту, його "конфліктності" та внутрішньої напруги.

Юрій Лотман зазначив здатність художнього тексту залучати до свого простору будь-які (часто випадкові) тексти, вибудовуючи з ними семантичні відношення. У "карпатському тексті" Герасим'юка саме взаємодія гетерогенних "зовнішніх текстів", з "ядерними структурами", взаємне "перекодування" природи та культури спричиняють "динамічне збудження" та "саморозвиток" текстових структур.

Важливо врахувати заувагу Олександри Салій щодо специфіки аналізу "гуцульського тексту" (інваріанту тексту карпатського): на відміну від пропонованої в дослідженні міського тексту "етнічної

багатошаровості", тут має бути акцентована "етнічна цілісність" ("інший" виступатиме швидше як "чужий"). Тут постає також проблема "культурної пам'яті", тобто зумовленості індивідуальної пам'яті колективною, втіленою, зокрема, у традиції та соціальних інститутах. Визначення певних "місць пам'яті" (за П'єром Нора), певних знакових локусів, навколо яких вибудовувалася і конструювалася культурна пам'ять спільноти, є необхідним для аналізу структури "карпатського тексту" Василя Герасим'юка.

Спробі реконструкції цього тексту, дослідженню його семантики й структури має передувати ще одна заувага. Специфікою поетичної мови є її "потенційна безкінечність" (за Юлією Крістевою [209]); саме завдяки цьому "семіотичний механізм тексту" надає поетичній мові революційного характеру, позаяк підважує та руйнує панівний ідеологічний дискурс. У Герасим'юка Карпати – як "етичний і естетичний посил людству" (І. Дзюба) – змінюють свої традиційні "локальні" характеристики, постають як система "локусів смислоутворення" і "сміслознищення", визначають принципово нову архітектоніку естетичного дискурсу. Цей аспект дослідження "карпатського тексту" Герасим'юка також буде проаналізований у цій роботі.

Зважаючи на культурологічну зацікавленість Карпатами ще з кінця XVIII століття, на розвиток "карпатського тексту" в українській літературі (від "Руської трійці" й Івана Франка до Тараса Прохаська й Василя Портяка) – дослідження новітньої його репрезентації у творчості Василя Герасим'юка має виявити її специфіку, ключові авторські концепти, що є основою семіосфери "карпатського тексту" поета. Це дозволить також заторкнути важливі теоретичні та практичні аспекти дослідження естетичного праксису, міфологізму в художній літературі, поетики у її зв'язках з національною традицією.

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА Й СИМВОЛІКА

"КАРПАТСЬКОГО ТЕКСТУ" ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА:

ЗАГАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

2.1. Часопросторові структури

2.1.1. Модель історії. (Історія роду як вісь світоустрою). Відтворення та осмислення взаємозв'язків людини, історії та географії є основою розбудови часопросторових структур "карпатського тексту". Історія краю, держави й світу, віддзеркалена у родинній історії; "поетична географія", що визначає ієрархічне структурування простору; деталізація і каталогізація культурних явищ, предметів побуту, ситуацій та типів; "філософія імені" – ось основні аспекти дослідження структурних, семантичних та символічних вимірів "карпатського тексту" В. Герасим'юка.

Передусім структуротвірними є так звані "місця пам'яті" – саме це поняття доречно застосовувати для визначення констант карпатського тексту. "Місця пам'яті" пов'язують людину з історією і простором проживання, а також визначають спільні цінності певних спільнот. У таких місцях, як вважає П'єр Нора, "пам'ять кристалізується і знаходить свій притулок" [212, с. 7].

Особиста "родова пам'ять", яка формується на основі вивчення власного родоводу, розповідях близьких, легендах та міфах спільноти, для Герасим'юка є стрижнем історії, основним її матеріалом, а локуси Карпат – символічними "центрами" приватної карти світу.

Книжка вибраного Василя Герасим'юка "Була така земля" підсумовує його творчість за більш як тридцятиліття, і у самій своїй назві

наголошує на перебуванні поетової "землі" в минулому часі ("була"). Географічні параметри карпатської землі, її населення – зі своєю історією, побутом, участю в ритуальних практиках, – осмислюються поетом у певному означеному ним специфічному часопросторі, межі, параметри й константи якого маємо намір визначити.

Василь Герасим'юк часто в інтерв'ю та віршах говорить про важливість для себе світоглядного осмислення зміни культурних парадигм: "віків", а ще частіше – "тисячоліть". Осмислюючи світ на межі другого і третього тисячоліть від Різдва Христового, Герасим'юк означає свою "землю" як модель, на якій проявляються ці фундаментальні культурологічні й аксіологічні зміни. Карпатський світ стає призмою, крізь яку Герасим'юк дивиться не тільки на історію і сучасність свого краю й України, а й на всі етичні досягнення і помилки людства.

Час, який Герасим'юк розуміє як складову "своєї землі", стосується періоду від першого тисячоліття до сучасності: від княжого періоду (Київського та Галицького) і умовного початку заселення Карпат – до наших днів. Особлива увага зосереджується на середині XX століття, коли, на думку поета, відбувається гуманітарна катастрофа в Україні й Карпатах. Тоді культурні парадигми людства, за Герасим'юком, починають змінюватися: в автентичний світ приходить "чужий" і перевертає багатовіковий устрій, спосіб мислення; нищить етичну вертикаль. "Тисячоліття" – це також 1000 років християнства в Україні (а Герасим'юк – поет виразно християнський, про що свідчить велика частина його віршів).

Герасим'юк прописує зміни ландшафту, досліджуючи історію не лише людей, а й різних об'єктів простору; при цьому масштаби узагальнень переносяться на століття і тисячоліття. Наприклад, поет відтворює історію лісу, одного з основних маркерів карпатського простору: "Коли праліс поліг, / а молодого лісу ще не було, / великий зруб

страшно зіяв між горами" ("Молодий ліс"). Сучасні (починаючи з середини минулого століття) зміни для поета – настільки великого масштабу, що навіть ландшафт зазнає зримих перетворень, він набуває мови, щоби засвідчити кінець світу, спричинений діями людини: "Розкотисто рокоче з висоти, / з проваль гуде, але на дні самому / Шепочуть губи стулені: прости. / І видихають пагорби: нікому" ("Вже чув цей сміх..."). Можна сказати, що сучасний стан світу для Герасим'юка – передапокаліптичний (недарма його сприймають як автора есхатологічного світовідчуття [123, с. 419]). Зміни, за якими починається апокаліпсис, – це коли сама "земля" – тобто її просторовий вимір, її твердь, основа, – не здатні існувати в умовах "сучасності". Передапокаліптична ситуація супроводжується руйнуванням лінійності у зміні епох, настанням новоміфологічного часу хаосу: "Вже чув цей сміх / на пагорбах моїх. / В якому сні? / В яким тисячолітті? / Чий вишкір? / Залишився тільки сміх. / Цей регіт. / Поза часом. // Ніби в міті" ("Вже чув цей сміх...").

Саме тому точно вказаний лінійний історичний час (як у віршах "Восени, наприкінці 40-х", "Бурелім на провідну неділю 1989" тощо) у Герасим'юка так часто зміщується у минуле чи майбутнє, рухається у зворотному напрямку, контамінується з іншими часами (наприклад, у вірші "1745 – Петрівка" опришки "сидітимуть – доки світ"; у точно зазначеному назвою часі з'являються персонажі із XIX і XX століть, а також із біблійних епох).

Герасим'юку важлива не так історична тяглість, причини й наслідки подій, як конкретні дискретні "спалахи" емоцій, що їх супроводжують. Так, одним із повторюваних мотивів, який стосується часопростору "тисячоліття", є момент забруднення одягу афинами (чорнищами). Так, у вірші "Стилізація: сонет (II)", опозиція "чисте // забруднене" пов'язана з фіксуванням певного моменту: "Ще й поблазнюєш на межі пожеж – / його сліди в душі не відпереш, / як на сорочці білій плями афин". Завершальне

"Афини, Анно" у вірші "Анно, я з тобою співав..." і вжите вже без коми словосполучення "Анно Афини" у назві одного з розділів книжки "Поет у повітрі" надають назві ягоди значення власного імені; водночас жіноче ім'я можна читати як латинське слово, тобто перекладати "Анно Афини" як "рік афини". Ця ягода (виразного темно-синього, майже чорного кольору, сік якої важко відмивається й використовується у барвниках) є маркером часу, його точної фіксації: конкретних споминів, сукупність яких і визначає історичну вісь поетової "землі" – ту вісь, яку, у випадку Герасим'юкової моделі історії, творять не лідери держав і ватажки, а звичайні мешканці Карпат, що збирають ці ягоди. З афинами пов'язані побут і виживання карпатців, а також визначення "свого" (на противагу "чужому"): у Карпатах ніхто не скаже "чорниця" – тільки "афина" ("яфера"). Загальна світова історія для Герасим'юка набуває значення тільки в контексті історії роду й історії Карпат.

Історія роду Герасим'юка є однією з магістральних тем його творчості: з творів різного часу ми дізнаємося про батьків, дідів, прадідів, близьких і далеких родичів. Відносно історії поетового роду структурується хронологічна вертикаль "карпатського тексту", це є основою побудови його історичної осі.

Головні культурологічні, соціальні й аксіологічні розмисли Герасим'юка зосереджуються, в основному, на історії середини ХХ століття – це часи вторгнення в Карпати окупантів і відходу місцевих людей у підпілля. Герасим'юк означає історію роду, точно називаючи імена, деталі біографії, обставини життя й загибелі предків.

Василь Герасим'юк навчався у школі рідного села, а 9 і 10 класи – в Коломиї. Після отримання середньої освіти вступив на українську філологію Київського університету імені Тараса Шевченка. З цього часу живе у столиці; працював редактором у видавництвах "Молодь", "Дніпро"; з 1994 року робить літературні передачі на державній телерадіокомпанії, а

з 2010 – веде цикл авторських передач "Діалог" на телеканалі "Культура". Віктор Неборак пише, що "навіть зовнішня канва біографії В. Герасим'юка [...] сповнена відчутної напруги" [129].

Дід по батьковій лінії поета був командиром в армії Українських січових стрільців, він помер від ран у 1932 році. Один з його синів, дядько Василя, "був взятий зі зброєю в руках. Відповідно – двадцять п'ять років. А батька з мамою вислали" [76, с. 13]. З боку матері – "рід теж унікальний. Дід був і ройовим, і чотовим, і сотенним. Його псевдо Котигорошко, воно зазначене всюди, де треба"[76, с. 13], – тобто він, як і дядько, воював у підпіллі. "Котигорошко" сидів у одній камері з кардиналом Сліпим, спочатку йому призначили смертну кару, але "треба було у таких випадках, щоби люди давали свідчення про звірства: кинув у криницю якусь активістку або ще щось. Але він мав такий авторитет, що ніхто нічого на нього не наговорив" [76, с. 13], тому вирок змінили на двадцять п'ять років ув'язнення. Поет підсумовує: "У мене по лінії матері, по лінії батька були в УПА [...] ...всі вони в мене були командири" [76, с. 12].

Характер життя Герасим'юкових предків та умови тодішньої державної політики СРСР зумовили те, що поет народився у Караганді (тодішня Казахська РСР) 18 серпня 1956 року. Батьки, вивезені через "український буржуазний націоналізм" на евакуацію до Караганди, повертаються у рідну Прокураву 1956 року (після XX з'їзду КПРС, коли почалися зміни сталінських порядків), попри те, що малому Василеві всього два місяці. Про рідне село поет каже: "У мене немає жодного домішку навіть із сусіднього села. Вони всі з Прокурави. Їх там цілий цвинтар – десь на три поверхи вниз" [76;14]. Саме це місце постає певним ідеалізованим локусом: "Ми навіть живем і вмираєм, хоч ми з Прокурави, / де князь цього світу долоню кладе на плече" ("Братові").

У анотації до книжки "Космацький узір" 1989 року зазначено, що ця книжка, разом із "Смереками" і "Потоками", складає своєрідний триптих, де, "автор прослідковує кровний зв'язок людини з рідною землею, краєм батьків і дідів. Веде мову про ті духовні набутки, які витримали випробування історичним часом і сьогоднішнім днем" [43]. Тобто ці три книжки можна вважати корпусом, де прописується хронологічний вимір "карпатського тексту"; до того ж ця "історія" сповнена дат та імен, адже Герасим'юк турбується про вірогідність своїх текстів (міф, на відміну від казки, має бути абсолютно достовірним).

Так, у "київській" поемі "Сон у метро" назване ім'я повстанця – Святослав (згаданого поряд з князем Святославом Ігоровичем); у його сотні воював дід Василь (Якібчук). Той самий дід Василь з'являється у поемі "1745 – Петрівка". Там йдеться про те, як Довбуш збирає своїх побратимів у корчмі села Ясіня. Серед опису подій та реалій 1745 року несподівано виринають герої та реалії ХХ століття: "опустив карабін мій дід Василь". Вірш "Прадід" окреслює родовід поета до прадіда, прапрадіда (також інших можливих предків), що накладається на історію рідного села й усіх Карпат: вибори до австрійського парламенту, опришківство, солеваріння... Історія вкотре постає чимось невпорядкованим, проте все ж тримається купи не на офіційних записах, а на пам'яті роду: "Прадіда знають, а хто / розкаже про його тата? [...] Коли все губиться? В рік його народження? / У яких церквах, у яких магістратах, / у скриптурах яких німецьких, польських / записаний той рік?"

Крім того, Герасим'юкова модель часу передбачає, що історія роду стає віддзеркаленням світової історії, чи навіть далі: історія роду контамінується із біблійною історією. Наприклад, у вірші "Леонардо: сонет", де постає картина да Вінчі "Мадонна з немовлям, святою Анною і ягнятком," Герасим'юк накладає ознаки святої Анни, яка "з ягням зайшла з морозу", на свою карпатську родичку Анну. Вона теж "заходить" у

приміщення, і їй уже про земну дитину, наче про Боже дитя, сповіщають: "Він застудився, Анно...". Біблійний часопростір, де відбувається історія поневірянь святого сімейства, заміщується часом вигнання родини Герасим'юка у Караганду; біблійна історія гонінь та страждання невинних стає частиною історії роду Герасим'юка та його народу.

Світова історія показана через побут – через свій стосунок до звичайного життя людини і те, як вона його змінює: наприклад, депортація мешканців Карпат пов'язується з процесом ягодозаготівлі, коли Герасим'юк пише, що "вперше із села вивозили не людей, / а повні діжки ягоди" ("Молодий ліс"). Він фіксує зміни, які сталися з часів його дитинства, проглядає історію змін світової культури через приватні враження, нібито стає її очевидцем: "Розплющую очі в дитинстві. / Церкви і хати / іще не бляшані – / під снігом – / блищать наді мною" ("Я змалку боявся поганого ока. Зомлів...").

Як уже було сказано, у творчості автора є кілька поезій, де точно вказано час у самій назві; та й за структурою ці тексти схожі, що дає підставив виокремити їх у своєрідний рецептивний цикл: це вірші "Влітку, наприкінці 80-х", "Бурелім на провідну неділю 1989-го", "Восени, наприкінці 40-х", "Восени, наприкінці 30-х". Назва "Влітку, наприкінці 80-х" передбачає відтворення атмосфери вказаного часу; тож Василь Герасим'юк спочатку і насичує текст маркерами, які стосуються 80-х. Зображуючи ситуацію храмового свята, поет детально "каталогізує" простір: "Мабуть, сам небесний Ілько на своїй колісниці / покликав їх на храм, / і вони поз'їжджались на свято Іллі / у храмову неділю, / блаженні, жебраки, каліки. // Юродиві пішли між люди, / а інші поставали і повсідали / обабіч довгої дороги до церкви, / і останнім уже не вистачило місця". Герасим'юк розповідає, що в цей момент продається біля церкви: а саме – ікони, хрестики, ланцюжки, писанки, портрети вождів, церковні календарі, – ця каталогізація має точно відтворити реалії описуваного часу.

Поет майже уникає якихось тропів чи риторичних фігур, окрім анафори, знову ж за її допомогою перераховуючи й ніби хронологізуючи події: "А коли храмове богослужіння закінчилось [...], А коли місцевий люд і сторонський, гостьовий, розбрелися по хатах на набутки [...], А коли спалахнули блискавки, вдарив грім [...], А коли замовкають юродиві [...]". Але, з іншого боку, подібна структура провокує аналогію зі священними текстами, котрі переповідають сакральну історію, – Герасим'юк таким чином переводить "каталог" у виміри міфо-ритуального тексту. У іншій поезії події, де вже бере участь історичний персонаж Довбуш, зображуються не за згадками в літописах чи офіційних документах, а за допомогою ворожіння: "А хто вломився в ті криваві двері – / всі як один – / прочитані тобою в тому серпні / по нутрощах тварин ("На тисовії налягає Довбуш...").

У вірші "1745 – Петрівка" Герасим'юк поєднує імагінативну міфологічну перспективу з поняттєвою історичною. Точно означуючи час, конкретні імена дійових осіб, вказуючи точне місце дії (корчма у закарпатському селі Ясіня), Герасим'юк наголошує на тому, що це "історичні постаті": його персонаж Федьо (реальний опришок Федір Вошук) виліз на горище, "там історію він і проспить". (Ця Герасим'юкова інтенція до чергування й об'єднання поняттєвих та імагінативних пластів присутня і в інших поетових текстах).

Події відбуваються незадовго до того, як "попроситься Довбуш на топірці вже у серпні", тобто помре (тут натяк на легенду та народну пісню, за якою, коли Довбуш був підстреленим, попросив побратимів "взяти його на топори" і "занести у чорні гори"; а серпень – 24.08.1745 – це реальна "історична" дата смерті народного ватажка). Герасим'юк далі подає ніби "хроніку", яка стосується інших ватажків опришків; називає їхні імена, час і обставини смерті: "За ним Орфенюк піде // ще у цьому році... Лиш Баюрак / погуляє в цих горах дев'ять літ / і на страті попросить у посіпак /

станіславських – сопілку". Спосіб викладу цих думок – сухий і каталогійний, близький до карпатських пісень-хронік.

Про "сучасність" Герасим'юк говорить нечасто, а коли й згадує, то представляє її через маркери занепаду, ентропії, симулякрів. Іван Дзюба вважає, що "збірка "Діти трепети" (1991) – може, найдраматичніша у творчій спадщині Василя Герасим'юка минулого десятиліття. До неї увійшли вірші, писані переважно в період піднесення національно-демократичного руху, коли склалися об'єктивні й суб'єктивні передумови для здобуття омріяної державної незалежності України. Ця атмосфера тривоги, надій і жадань не могла не відбитися на поетових настроях і рефлексіях. Але його духовний формат завеликий для мітингової риторики, і цей історичний злам він сприймає в інших вимірах: як проблему відповідностей чи невідповідностей світопочування та етичного тону нації перспективі самоствердження нації в новій якості, в повноті свого буття" [63, с. 13]. Цю тезу продовжує Віктор Неборак: "Поезія Герасим'юка не надто охоче допускає в себе втручання сучасності, які могли б претендувати на таку чи таку історичність. Знакові події останніх тридцяти років, такі як аварія на Чорнобильській АЕС, проголошення Незалежності України, Помаранчевий Майдан та деякі інші не привернули особливої уваги поета" [129].

Така візія сучасності спровокована також тим, що поета цікавлять широкі розрізи історії цивілізації – тисячоліття, періоди зміни світоглядних парадигм вселенського масштабу; а осмислювана ним середина XX століття – це час ентропії, "кінця історії", коли зростають сили хаосу; тому він і створює власну модель історії. Історія і міфологія у Герасим'юка переплітаються в дусі модерністичних пошуків у слові, проте цей прийом має конкретну мету – схематизувати час заради ритуального відтворення стану світу в момент його перетворення, переходу в нову парадигму.

Історична модель Герасим'юкового тексту будується на одночасному поєднанні "реальних" історичних подій з подіями карпатських міфів, з іншого боку, Герасим'юк вибирає зі світової історії тільки ті події, які стосуються історії його роду (переважно опришківство й УПА), схематизує їх, контамінує і частково заміщує історією роду світову й біблійну історію.

Задля розбудови часопросторових структур "карпатського тексту" Герасим'юк детально прописує й осмислює простір, означуючи специфічні "локуси символічного смислоутворення".

2.1.2. "Локуси символічного смислоутворення". Реалії "карпатського тексту" у творчості Герасим'юка досить точно локалізовані. Основні локуси є "місцями сили", смислотвірними структурами.

Попри чітку топоніміку (Ворохта, Косів, Космач, Мончели, Прокурава, Рушір, Ясіня тощо), у Герасим'юка існують також безіменні потоки, гори, бараки, що постають у його текстах як міфологічні локуси (вони повторюються у різних його віршах, набувають формульного значення).

За Бенедиктом Андерсоном, конкретні елементи географічного простору ("адміністративні структури") можуть відігравати важливу роль у людському житті – вони "продукують смисли" [6, с. 76]. Цитуючи Віктора Тернера, котрий досліджував "мандрівки" як "смислоутворювальний досвід", Андерсон робить висновок, що такі місця як Мекка чи Рим мають об'єднавчу функцію і центрують спільноти. Дослідник робить висновок про те, що ці місця стають певними локусами смислоутворення, відіграючи роль групових ідентитетів (як прихильник конструктивістського погляду на походження ідентичності, Андерсон надає цим локусам великого значення).

У поетичній свідомості також відбувається певне конструювання локусів символічного смислоутворення. Таким прикладом може бути село

Дукля у творчості Богдана Ігоря Антонича. Це місце стає центром його "лемківського світу", при цьому географія решти простору структурується відносно нового центру; як результат – це місце центрує навколо себе світову і священну історію, внаслідок чого виникає "міф про народження і смерть Христа в Україні" [146, с. 10–18], коли, за Антоничем, "Народився Бог на саях / в лемківськiм містечку Дуклі". (У творчості Герасим'юка Ісус теж присутній у карпатському просторі: "Твій тато найменше ягня підбирав / і ніс під колиску твою. // Ягня оживало! Для лагідних слів / твої отверзались уста. / Ти як міг забути?! Ти б очі підвів – / воно на руках у Христа" ("Ти співвітчизника скручуєш в ріг"))).

У своїх поетичних текстах Василь Герасим'юк конструює локус "Космач" як центр, "столицю" карпатського світу, а гору Грегiт – як власний "центр сакральної географії" (за Б. Андерсоном).

Хоча Герасим'юк походить з села Прокурави, за центр просторового виміру "карпатського тексту" поет обирає не рідне село, а місце, з яким пов'язані найважливіші для нього сторінки карпатської історії.

Насправді ж Космач і рідне село для Герасим'юка не мисляться як різні локуси, адже географічно вони розташовані поряд: Прокурава має набагато менший розмір і, як пояснює сам поет, "оскільки вона при дорозі з Шешорів, Пістиня, то її виділили в окреме село" [76, с. 15–16], тобто воно є присілком Космача.

Космач був символічною столицею для Олекси Довбуша й опришків, тут відбувалися важливі бої часів УСС і УПА, – а це два історичні зрізи, які важливі для Герасим'юкової моделі історії. Також це село, одне з найбільших за площею в Україні, знаходиться в самому центрі Гуцульщини. Тому у випадку Герасим'юка його приватний центр світу збігається із "локусом смислоутворення" спільноти. Це, зокрема, відрізняє його від ще одного поета карпатського терену (закарпатського) – Петра Мідянки, котрий таким "місцем сили" має рідне село, де народився і живе,

– Широкий Луг. Мідянка пише, використовуючи говірку цього села; його тематика зосереджується, в основному, на "вертикалі" цього простору, означеного лінгвістично. Натомість Герасим'юків Космач претендує на роль центру не тільки Карпат, а й усієї України; поетова лінгвістична поведінка припускає хіба що дуже нечасті діалектні граматичні чи лексичні вкраплення.

Космач постає ключовим місцем через те, що він центрує й особисту родову, і загальну "карпатську історію". Саме в його "потоках" і "бараках" перемагають зло і гинуть вояки УПА: "ввійшли у хату, бо намокли / в потоці тому. Сіли і замовкли. / "Ви з Космача чи з Брустур?" – / "Ми з облав." (Прийшли вночі. „Твій, діду, син умер..."). Цей вірш завершується перенесенням трагедії людини на трагедію всієї землі, яку уособлює її "столиця": "...З потоку підняли, несуть у ліс... / І той, котрий прокинувся, заплаче. / А може, й ні. Бо там не буде сліз, / де ти перевертаєшся, Космаче". Саме з цим місцем пов'язана історія слави й смерті Довбуша через зраду. У поемі "1745 – Петрівка" після убивства ватажка його розрубують на дванадцять частин і передають "голову – у Космач на храм".

Вірш "Що таке, мамо, Космач?" зосереджується на виявленні трагедійних змістів, пов'язаних з цим місцем: на питання "Що таке, мамо, Космач? / Скільки присілків у нього?" відповідь така: " Сину, це материн плач. / В неї немає нікого". У наступній строфі: "– Хто його, мамо, зіткав? / Звідки восковії плити? / – Сину, це з жовтих отав. / Бог не велів їх косити". Сам Герасим'юк коментує цей текст так: "Тут було пролито стільки крові, стільки смертей, що з воску, який крапав із поминальних свічок, утворилися плити. Від їхнього жалобного світла пожовкли навіть отави, яких не дозволено косити. Бо це отави примарні, отави смертей" [125, с. 316].

Поряд зі "столицею" є поетове "заплічне мале село", звідки походять всі його предки. Прокурава постає потужним "місцем сили", а батьківський дім – місцем зустрічі із трансцендентним: "Я вірші пишу / вночі в Прокураві, / я вірші пишу / в татовій хаті, / доки сидять / під стіною на лаві / мої предки / вбиті й потяті ("Я вірші пишу вночі в Прокураві..."). Це простір, де співіснують світ живих і світ мертвих, причому стан самого поета – на межі, він є медіумом: "моя душа, / як труна смерекова, / приймає прах, / вивільняючи душі".

Саме в першій книжці, "Потоки", прописуючи свої творчі стратегії й телеологію текстів, Герасим'юк зосереджується на приватній географії, на карпатському просторі: "Я напишу такі вірші, / Які відчуватимуть сонце, як буки, / які перестрибнуть ворини / і жерепові кущі на толоці, / не розігнавши маржину, / а плакатимуть на зарінку... [...] Я напишу такі вірші, / Які нападатимуть раптово, як опришок, / що на дукати пана Яблоновського / збудував церкву в селі, де мав любаску. [...] Я хочу писати ці вірші так, / як розвиваються буки, / як стоять смереки" ("Я напишу такі вірші...").

Поета цікавлять також інші села й містечка, які є адміністративними точками його землі. Неодноразовим спогадом з дитинства у поезії Герасим'юка постає ярмарок в Косові: "На другу Богородицю / ми сходили з полонин, / а в неділю сідали коней / і сивим осіннім досвітком / їхали на торги" ("Щороку..."). Ринок був місцем, де мешканці різних сіл спілкувалися і демонстрували результати своєї роботи. І досі ринок у Косові є відомим сувенірним ярмарком, де продаються вироби усіх видів карпатських народних промислів. У межах карпатської географії у творчості Герасим'юка з'являються також Кути, Ясіня, Брустури, Коломия.

Володимир Топоров зазначає, що для зображення акту творення в ритуалі "необхідно уміти знайти центр світу і той момент, коли профанічна

тривалість бездуховного і неблагодатного часу розривається, час зупиняється і виникає те, що було «на початку» [164, с. 15]. Такою точкою відліку в Герасим'юка є гора Грегит.

Саме слово "грегит" вживається як загальна назва на позначення кам'янистої вершини. Герасим'юків Грегит – місце темних видінь і небезпечної близькості сакрального. У вірші "Чуєш мене? Багрянні захід і схід...": "Грегит стоїть проти неба – темний, як міт / про полеглого Бога в небеснім зворі"; "Грегит стоїть проти неба – темний, як страх / богопоборця в обагреному лахмітті". Його неодмінним атрибутом стає суворе холодне каміння: цей сакральний простір негостинний до людини: "І ти на Греготі потанцював, / і тобі там руку місяць викручував!.. / Повело тебе весною самим верхом, / по камінні тому закрутило!" (І ти на Греготі потанцював...). У цьому вірші той, хто заблукав у лісі (зважаючи на контекст усього циклу "Кахлі", де поміщено вірш, ця постать – повстанець), згодом виходить на сільські поселення і проситься переночувати. Та його знаходить посланець Греготу – "той вітер", – видаючи присутність чоловіка: "І тільки в кімнаті, / де тобі постелили, / де на стінах висіли сопілки і фляри, / знайшов тебе при місячному світлі / той вітер, / дихнув на стіни – / і заграло все, як уміло...". Територія гори не збігається із традиційним уявленням про "рідний край" як безпечний простір – навпаки; наприклад, у вірші "Дорогою на Мончели" сходження на гору супроводжується знаками непривітності: розумієш, що "майже прийшов", "коли обминаєш роздерту ведмедем корову".

Герасим'юк вказує, що цю гору видно з вікна його дому в Прокураві; він спостерігає її здаля як точку пейзажу, яка постійно фокусує увагу на собі: "Бродиш, коли Грегит замело, п'єш каву, / коли впали сніги на плечі й нові падуть" ("Бродиш, коли Грегит замело, п'єш каву..."). Але коли суб'єкт лірики перебуває на самій горі, настрої кардинально змінюється – на священний трепет. У цьому приватному "центрі сакральної географії",

позбавленому всіх ознак профанності ("у цьому розрідженому повітрі, / без усілякої мрази, в якій бовтаєтеся внизу" (Де гуцули?)), сходить на поета осяяння: строгість і мінімалізм пейзажу провокує до роздумів про мерзенність усього штучного й надмірного, усього, що "внизу", навіть до себе самого – "тільки із мерзенною своєю правдою про себе, / яка не визволяє, а добиває...".

Отож, розбудовуючи "карпатський текст", Василь Герасим'юк досить точно вказує і прописує його основоположні локуси: Космач, місце народження й головних історичних подій, та Грегит, священна гора, – постають символічним центром його "поетичної географії". Ці "локуси символічного смислоутворення" не тільки визначають просторовий вимір, а й мотивують його зв'язок з іншими структурами тексту, вони також є семантичними константами, основою для порівняння й контамінації з іншими географічними об'єктами.

2.1.3. Карпатська та українська географія й історія: опозиції та контамінації. Позаяк "карпатський текст" є частиною "українського тексту", для Герасим'юка карпатський простір так само є сценою розгортання всеукраїнської історії; на символічному рівні ці "тексти" вступають у різноманітні взаємозалежності.

Тема Києва займає одне з важливих місць творчості Герасим'юка, котрий проживає тут ще з часу вступу до університету (у розмові з Прохаськом він точно фіксує дату прибуття до столиці: 8 липня 1973 року [76, с. 60]). Саме через міфологізований простір Києва поет виходить на "всеукраїнський текст". Текстуальний аналіз доводить, що тема "Космача" й "Києва" у Герасим'юка займають найбільше місця. Попри очікування різкої опозиції, обидва локуси у творчості Герасим'юка лежать приблизно в одній "приватній" площині – прописувана історична вісь, а також аксіологічна вертикаль його тексту в однаковій мірі стосується як Космача,

так і Києва. І коли Герасим'юк каже: "Космач іноді видається мені / Древнішим від Києва..." ("Прадід"), це вибудовує таку лінію поетового "історіософського міфу", де Карпати постають своєрідною основою всеукраїнської концептосфери.

Іван Дзюба каже: "Василь Герасим'юк – гордий поет. Аристократ української поезії. Його поетична свідомість прагне з гуцульських верхів і дніпровських круч осягти шкалу Всесвіту" [63, с. 20]. Оскільки "просторова вертикаль" Карпат – це гори й ліси, то, як "горизонталь", постає "ріка": Дніпро, символ України. Тільки так може утвердитися простір цілісного поетичного міфу. На думку Людмили Кісельової, починаючи з четвертої книжки "Діти трепети", у Василя Герасим'юка, "виразно окреслюються основні сюжетні лінії національного історіософського міфу"[81, с. 13]; "від окремих етіологічних міфів про походження різних речей чи явищ, від розбудови магічного "гуцульського тексту" поет зрештою приходить до того всеохопного "вкраїнського міфу", який віддзеркалює минуле, пояснює сучасне та прогнозує прийдешнє"[81, с. 89].

Проте звернення до власне всеукраїнських тем та концептів зовсім не заперечує того факту, що карпатський пласт стає дзеркалом, а іноді й уособленням всього українського.

Немало у критиці говориться про "позу" ліричного суб'єкта Герасим'юка (зокрема, тиражується фраза Дзюби, що він – "аристократ української поезії"; літературознавець додає, що це "один із небагатьох наших поетів, у віру яких віриш, бо відчуваєш її в тканині мовлення, в ставленні до світу й людини, в неухилянні від ризикованих запитань, від бачення людського блюзнірства, але й – по всьому – помічанні десь на скелі маленького павучка, що "тче образ Богородиці"..." [63, с. 20]). Думка про "аристократизм" поезії Герасим'юка небезпідставна: численні мотиви його творів звернені до устрою "княжих" часів, часів народження української аристократії.

Навіть у вірші про гори поет вживає лексеми, які стосуються "княжих" реалій. У вірші "На Сокільській скалі", розповідаючи про зустріч ватажка опришків Олекси Довбуша і засновника хасидизму Баала Шем Това, згадує про "княжі" береги Русі: "На Дніпрі і Дністрі / знову чути художній свист. / Береги наші княжі / вкрила челядь – сита й несити. / Ну а тут до каміння тулись, / бо тягне вниз – / млосно і стрімголов – / до опришка чи до хасида?". У цьому випадку "челядь" постає як одна з іпостасей "чужого". "Чужий" з'являється не лише у Карпатах, а й у Києві. Герасим'юк у Києві мислить себе господарем на своїй землі: "Хто вкотре вертає додому Дніпром – / на сморід з-під рідної стріхи, / де в стольнім зі смердами правлять содом / хазари і печеніги". Ця опозиція гідного // негідного, аристократизму // холуйства, і, зрештою, верху // низу – є демонстрацією того, що, на думку Ростислава Чопика, саме "згори вниз – не навпаки, утверджувалась карпатська цивілізація" [180, с. 42].

Контакт Космача і Києва – на рівні націєтворення, вибудовування спільної географії, історії, міфології, тобто "національного історіософського міфу". У будь-якім разі, Карпати завжди мали зв'язок із княжим Галичем, спадкоємцем Києва [55]. Герасим'юку важливий цей зв'язок, котрий значно розпросторює "географію" "карпатського тексту", взятого поетом за основу формування національної ідентичності.

Важливою у цьому плані є поема "Сон у метро", де описана подорож Київським метрополітеном. Герасим'юк починає з "кінцевої" – "Героїв Дніпра", де сам живе, а неподалік до Дніпра доєднується Десна, річка так само княжого міста – Чернігова. Також поет називає станцію "Либідську" – "на іншому боці столиці". Саме тут у вагон заходить "здається, князь. Або витязь", який має бутафорські корзно, меч і щит.

Пишучи: "Прибити щит, ідучи на ви, / до візантійської брами – / І тисячу літ: вершник без голови / і та, на валу, з піснями", – Герасим'юк контамінує в образі князя кількох історичних осіб. "Ішов на ви" Святослав

Ігореви́ч; "прибивав щит" Віщий Олег; вершник без голови – той же Святослав Ігореви́ч, з черепа котрого печенізький хан Куря зробив кубок. А так, "на валу, з піснями" – це Ярославна зі "Слова о полку Ігоревім", дружина Ігоря Святославича, князя новгород-сіверського. Далі поет переноситься в інший час; фразою "Ще тисячу літ летіла Вість / Блага / сюди, / де ватра палає", – Герасим'юк, можливо, натякає на те, що відбувається у наш час, через тисячу років: на вулиці Ярославів Вал у Києві є кафе "Ярослава", одне з місць зустрічі покоління вісімдесятників (зокрема, самого Герасим'юка і його найближчого друга, котрий теж звертався до теми осмислення слідів Древнього Києва у сучасності, – Ігоря Римарука). Цікаво, що у відомому фрагменті зі "Слова о полку Ігоревім" Ярославна порівнює себе із зигзицею: "Полечю, – рече, – зегзицею по Дунаєви, / омочю бебрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, / утру князю кровавыя его раны / на жестоцѣмъ его тѣлѣ". Натомість Ігор Римарук у вірші "До Святослава" теж вдається до контамінацій: тут "зигзицею" вже є Ольга: "Не печалься, зигзице-княгине: / хай ця чаша страшна – все одно / княжа дума і в ній не загине, / підсолодить чужинцям вино... / Хто віки прочитати посміє? / Може, рівноапостольний син? / Може, правнук отой, що посіє / в небесах і на водах полин?".

Герасим'юк до поеми "Сон у метро" залучає маркери карпатського тексту з попередніх своїх книжок, пишучи про київський простір. Поет графічно розбиває і робить короткими рядки, ніби сходинки на ескалаторі, тож виникає відчуття підйому – сходження, а згадка про "гору" маркована алюзією на збірку "Діти трепети":

Короткий суд у метро.

Як суд.

Ніби тут судять поета.

Тільки тут.

На горі.

хабарі

несуть.

В узголів'ї трепета.

Герасим'юк у поемі зупиняється, в основному, на постаті князя Святослава Ігоровича. А карпатські контексти дозволяють поету контамінувати історію свого роду з історією київських князів: "Тут вої духмяні – із трав та отав, / а сіна скотині не хвате. / Востаннє скошений Святослав / у тисяча дев'ятсот сорок п'ятім". Сотенний "Святослав", як пояснює Герасим'юк, – це Іван Шкондеюк (1917 – 1945), у чийй сотні воював поетів дід Василь Якібчук (1907 – 1972) на прізвисько "Котигорошко".

Лексика поеми насичена старослов'янськими (брань, длань, смерд, вої, врата, півчі, імшедь, тать тощо). Збіг давньоруських архаїзмів з лексичними маркерами гуцульського краю (де багато діалектизмів мають старослов'янське походження) можна вважати вказівкою на гомогенність "київського" й "карпатського" текстів у Герасим'юка.

Герасим'юк з такою ж інтенсивністю щільно прописує київський простір, як і карпатський. У вірші "Повторний сеанс" (з уточненням: "Реквієм"), вказуючи, що "До церкви і в божевільню – один маршрут – / до Врубеля, Веделя, Дзюбиних читачів", – Герасим'юк має на увазі Кирилівську церкву. У психлікарні імені Павлова (поряд з храмом) лікувався Михайло Врубель, котрий цю церкву і розписував. Інший згаданий, Артемій Ведель, бароковий український композитор свого часу теж перебував у стінах Кирилівського монастиря, частина якого тоді слугувала ізолятором для душевно хворих. Що ж до "Дзюбиних читачів", то тут, швидше за все, йдеться про коло дисидентів 60-70 рр., для яких Іван Дзюба був одним з лідерів (зокрема, можна згадати Василя Стуса, котрому у 1972 році запропонували посвідчити проти своїх друзів, а за відмову поета на якийсь час помістили в Павлівську психіатричну

лікарню). Фактично, це місце об'єднує різночасові площини культурного буття Києва. Далі у вірші Герасим'юк пов'язує "могили Аскольда" з могилами "героїв Крут", згадує замок Річарда на Андріївському узвозі (столітня будівля, що імітує готичний англійський замок), тобто називає знакові місця київських пагорбів, на яких перетнулися історії різних часів. Він додає до цього, як сам пише, "істмату" "уламок Золотих Воріт" (саме на фоні цієї пам'ятки архітектури зроблене відоме фото покоління "вісімдесятників", там зображені Віктор Неборак, Юрій Андрухович, Іван Малкович, Ігор Римарук, Оксана Забужко, Василь Герасим'юк, Аттила Могильний).

"Колись я ці пагорби приймав дуже священно. Років зо двадцять тому це закінчилося. Тепер я на тій стадії, коли єдиною священною річчю є Дніпро. Ці пагорби, ці бані золоті до мене не промовляють Лише Дніпро" [76, с. 43], – так говорить Герасим'юк про своє сприйняття Києва. Але у коментарі до вірша "Нічний слайд" про карпатську воду каже так само, як про дніпрову: "Потік – ніби тасьма, де минуле й майбутнє записані одразу. Можливо, він проговорював це за сотні літ до згаданих катастроф [війни, голодомори, ядерні бомбування, Чорнобиль тощо], але ми отримуємо ці повідомлення щойно, тепер, коли вслухаємося у його мову" [125, с. 331]. Отже, Дніпро є не лише маркером древнього Києва і символом священної ріки – це жива стихія, що провокує активізацію пам'яті роду і пам'яті нації.

Київський і карпатський тексти об'єднує настрій занепаду: "Сам князюєш – лежиш у траві і не чуєш трави. / Ні керви, ні стріли – ні у грудях, ні над головою. / Вже однаковий хосен – з головов ти чи без голови. / Все однако смердить у Карпатах / і на Подніпров'ю". Отже, у сприйнятті поета Київ стає теж "землею", яка "була".

Зв'язок з Карпатами відбувається "під землею", адже нагорі вже немає нічого, що могло би свідчити про їхню єдність. І сучасний Київ, і навіть сучасний Космач, на думку Герасим'юка, втрачають потуги до

творення тих смислів, які можуть протистояти хаосу, – тільки їхня символіка ще має для поета значення, тому що саме вона спрямовує реміфологізуючу рефлексію поета.

Таким чином, Герасим'юк чітко означає часові й просторові структури "карпатського тексту", визначає його головні зв'язки з іншими "текстами". Для подальшої розбудови автору необхідно "заселити" географічний простір та "продемонструвати" історію через персонажів, їхній побут та обрядовість; осмислити міфопоетичну семантику флори і фауни. Через взаємодію цих структур і постає "карпатський текст" як художню реальність.

2.2. Людина – природа – побут: взаємодія художніх структур

2.2.1. Речі й промисли. Важливу роль в організації художніх структур "карпатського тексту" відіграє характер осмислення зв'язків людини й природи. Для з'ясування основних аспектів цих стосунків необхідно дослідити, яким чином Герасим'юк означає побутові аспекти життя людини-карпатця; це також стосується звичок і рис менталітету місцевих, їхнього говору, предметів щоденного життя. Найтонші деталі (наприклад, лісозаготівлі і виробництва бринзи), описи полонинських замовлянь і етапів весільного ритуалу, психологічні та портретні риси карпатців – усе це входить у фокус бачення автора, поетика якого ґрунтується на максимально широкому вираженні предметного змісту цього життя.

Густо деталізуючи побут, Василь Герасим'юк утверджує відчуття реальності "карпатського тексту", насичує його образний вимір. Однак одразу ж треба зауважити, що всі описи побуту в Герасим'юка передбачають вихід на рівень аксіологічних узагальнень..

Зі скрупульозністю, враховуючи дрібні подробиці, у "Дидактичному етюді (I)", Василь Герасим'юк зображує процес лісозаготівлі. Попри ефект екзистенційної напруги, викликаної зауваженням поета, що не треба відрубувати зі зрубаної смереки верхівку, – він вказує водночас на господарське значення цієї дії, бо "навіть повержене верхів'я смереки / витягне з дерева убитого / всі соки, / зробить його легким і теплим і непридатним для шашеля". У віршах з таким щільним типом зображальності поет часом називає деталі, які відомі навіть не кожному мешканцеві Карпат. Він залучає до своєї лексичної системи найвужчі терміни-професіоналізми: наприклад, у вірші "Білими волічками..." зазначає назви вовни, яку почергово зістригають з овець: найперша – "міцка", друга – "натинина", а третя "не має імени...".

У вірші "Не продається кров Агнця..." Герасим'юк також зазначає найменші подробиці, які стосуються бринзи: від економічних (вона "щоразу дорожчає") до власне технологічних, тобто процесу її виготовлення (при цьому ритуальні дії набувають в господарстві того самого значення, що й технологічні): "Починається з крові місячного теляти, / якою обагриш руки, / якими жертву розтинаєш, / аби вийняти не серце, а шлунок із грудкою сиру, // яку обмиєш і заллєш коров'ячим молоком, / солі не забудь насипати, побільше солі, / аби в тому шлуночку, як у капшущі, / зсохлося все на глєг, // без якого не буде бринзи". Подаючи вузько вжиткову лексему "глєг" (фермент, який добувають зі шлунку молоді чи ненародженої вівці або теляти); переповідаючи, що люди кажуть про бринзу на базарі (тобто звертаючись до рівня опису побуту), – Герасим'юк все ж починає цю розповідь словами: "Не продається кров Агнця, / якою ми викуплені". Відтак побутова замальовка перетворюється на священне ритуальне дійство: "І лагідно, як Спаситель, / притискаючи до серця, / тримаєш телятко на руках, / цілуючи латку білу на лобі // перед тим, як перерізати горло". Як пише Людмила Кісельова, "Вимушена

розлука з міфом обезсмищує речі та знецінює людське буття, тож Герасим'юк ці речі сакралізує" [81, с. 28].

Василь Герасим'юк детально, поетапно відтворює процес сінокосу, прагматичні побутові розмови, народження худоби, збирання ягід тощо. Його поетика у вісімдесятих, на тлі офіційної літератури і культурної ізоляції від світового літературного процесу, викликала певне несприйняття з боку сучасників. Зокрема, Ярослав Мельник пише, що Герасим'юкові верлібри "часто нагадують новели", і вважає, що "узагальнення, які могли б стати основою поетичної ідеї, тут відсутні" [118, с. 10], Мельник намагається поставити під сумнів саму "поетичність" Герасим'юка. Цитуючи верлібр, автор статті навіть не використовує знаків для позначення меж рядків, подаючи їх як прозу. Насправді подібна манера письма, – котру, до речі, так само у той час використовували Василь Голобородько, Микола Воробйов, Олег Лишега, не говорячи вже про європейські претексти (Езра Паунд, Томас Стернз Еліот, Девід Герберт Лоуренс), – дозволяє Герасим'юкові максимально наблизити художній текст до життєвої реальності. Відтворюючи специфічний побут, поет оречевлює слово – відтак звичайні предмети стають реквізитами світозберезувального ритуалу.

Опозиційними тут мисляться живі (олюднені) і неживі (механічні) речі. Наприклад, зображуючи процес сінозаготівлі, Герасим'юк розповідає про сучасні Карпати, коли "легко замінюють свою косу на електрокосарку" ("Тежко гонорні"). Це призводить до того, що "починається інша музика", тобто шум, який створює для косарів ситуацію, коли "в теперішньому гуркоті / Ніхто їх не чує / І вже не почує", – навіть більше: "вони й самі себе вже не чують, / І навряд чи почують", – бо заради комфорту й спрощення побуту стають частиною глобалізованого світу. "Інша музика" цього світу засвідчує руйнування "світу карпатського", його десакралізацію. Натомість у вірші "Бутин" розповідь про автентичний

процес лісозаготівлі містить сакральний мотив: "Діва, зодягнута в сонце", перебуває поруч, навіть коли зрубують дерево; і це Їй устилають землю хвойними "ризами".

Деякі символічні речі (як-от весільна підлога, ліжники й верети, хустка та дівоча бинда Анни) можуть мати сюжетотвірну функцію. Поет "прочитує" ці речі через історію тих, хто до них має причетність; він так само розшифровує орнаменти, вписує їх у космологічний контекст.

Побутове життя супроводжується певними обрядами. Обряди мали сприяти веденню натурального господарства, вони були спрямовані на підтримування виробництва, народжуваність скоту; забезпечення сприятливих погодних умов тощо. У вірші "Жива ватра" описується вівчарський ритуал: "Дерево тремо об дерево, / доки не народиться вона. / Вона помирає тільки раз, / тому бережемо її. // Ми знову виведем наші отари на наші гори / і за древнім полонинським звичаєм / проженемо крізь неї — / щоби ніяка пошесть не напала, / щоби жоден хижак не внадився, / щоби громи із блискавками не розігнали, / щоби підступний гад вим'я не виссав, /щоби злий дух у провалля не завів". Василь Герасим'юк наголошує на щільності й нерозривності ланцюжка "людина – природа – побут", адже фрагмент зображення натурального господарства є відбиттям метафізичних пошуків людини, коли отара овець стає моделлю суспільства, а гора, на яку вона прямує, – біблійним Синаєм.

Великого значення у цьому сенсі набувають різноманітні різьблені вироби: в елементах сухої різьби зашифроване розуміння трансцендентного досвіду карпатської людини; різні знаки мають функцію оберегів. Водночас Василь Герасим'юк говорить про втрату "метафізичного" значення цими речами, які перетворилися на сувеніри; без ритуальної функції вони перейшли у розряд елементів декору, а самий процес різьблення, який був відбиттям космогонічної дії, перетворився на заробітчанство. У вірші "Сувеніри" Герасим'юк пише про знецінення

"сухої різьби", травестію, яка є породженням нового профанічного часу і свідченням розмивання карпатської ідентичності: "Лиш був би малюнок – сюжетів тьма. / Ковбой чи Леонтьєв – проблем нема". Ба більше: ритуальна дія стала конвеєрним виробництвом: "є дуже багато потрібних баз, / там завше чекають тебе якраз – / під маркою "сувеніри"". Тут натяк на з'яву у 1958 році виробничо-художнього об'єднання "Гуцульщина", яке стало підприємством, що продукувало сувеніри на весь Радянський Союз. І такому знеціненню цих колись сакральних речей Герасим'юк дає однозначне пояснення – відступ від заповітів предків, етичне виродження: "Батьки помирали у мозолях. / Не знають вони у вузьких гробах, / що їх наймудріші чада / не на полонинах і не в лісах, / не в світі, а тут, біля них, в торбах / знайшли собі "все, що нада"". Так само спостерігаємо опозицію зробленого для душі та зробленого "для торби" – людина насправді робить аксіологічний вибір: маркує себе як члена карпатської спільноти чи як її руйнівника.

Уважно прописуючи карпатський побут, Герасим'юк наголошує на нерозривності цього побуту з ритуальними практиками й обрядовістю – це також стає необхідною системою зав'язків, яка визначає структурні виміри "карпатського тексту".

2.2.2. Обрядовість. У творчості Герасим'юка детально проглядається чи не вся календарна та сімейна обрядовість Карпат, описані відповідні ритуали. Основні етапи життя людини й виконувані при цьому обряди та ритуали не лише згадані, а й деталізовані поетом: серед сімейної обрядовості – це хрестини, весілля і похорони; серед календарної – ритуали на Юрія, Благовіщення, Різдво тощо.

Поет посилається і на власну біографію: одразу по народженні він хворіє на "тридухи": "син задихається. / Задихається ще в пелюшках". Рятуючи дитину, мати носить "немовля на руках, / зранку – над потоком,

увечері – у смереках" та купає його "у болітці на ґруні, / де липнева дощівка пахне молодим місяцем". При цьому вона здійснює ще й певні ритуальні дії: купає "його в хаті у літеплі", куди видавлює кров крота; протягує дитя "крізь коріння дерев / і крізь землю, навислу над урвищем" ("Єзавель"). Народження людини стає спонтанним "включенням" у традицію: "це ритм народжених у середині двадцятого віку, / коли немовлят ще колисали в колисках, / прив'язаних до сволоків" ("Поет у повітрі. Перший вірш"). Немовля, народжене в період історичних змін, було на межі життя та смерті, проте врятоване завдяки традиційним обрядам, засобам народної медицини й магії, долученню до етнічних і родових топосів "смерек" і "потоків" (так, до речі, називаються дві перші збірки Герасим'юка).

Описи фрагментів весільного ритуалу є, мабуть, найчастотнішими серед інших обрядових практик у творчості Герасим'юка. У вірші "Вінок тобі плетуть" зображено кілька фрагментів обряду "плетіння вінка" і "розламування калача"; при цьому вказується на обов'язкову потрійність ритуальних жестів та на дії учасників здійснюваної практики: "Вінок тобі плетуть. І ти підходиш тричі. / Ти – Молода. Ти тричі підійдеш. / Заквітчаний твій кінь. Тебе троїста кличе. / Мовчать цимбали – плаче срібна креш. // Ти – Молода. Іди. Заграли барвінкову. / І заспівали сиві газдині. / Розламаного калача підкову / у тіні диму подаруй мені". У поемі "Єзавель" описаний обряд, коли молода (наречена) ходить до домів, щоб запросити на весілля, і при цьому мусить поцілувати всіх. Символічне значення цього епізоду виходить за межі звичайного побутового ритуалу: Кость Москалець, наприклад, вважає, що "весь цей ряд образів містичної понадчасової візії поета нагадує відомий апокрифічний мотив ходіння Богородиці по муках"[128, с. 370].

Поезія "Старовинні забави" – це переказаний епізод із "грушки", частини похоронного обряду, "гри" над труною: "Покійник лежить у

хаті, / а в темних сінях / я повис на гаку / і кричу: "Я вишу!" / І крізь регіт і півкання / мене запитують: / "На кому висиш?" / Назвати мушу дівоче ім'я, / і мені пересихає в горлі, / бо я ледь чутно / називаю тебе // Мене може зняти тільки поцілунок, / а ти не зможеш не поцілувати, / бо вимажуть лице сажею / і виштовхають надвір.". Цю гру називають "виса". Ось як її описує дослідник Гуцульщини кінця XIX – початку XX століття Володимир Шухевич: "Парубок іме ся рукою клинка, забитого у хоромах в оструб, тай кличе: "Я вису". Другий питає: "На кім висиш?" – Тамтой відповідає: "На тій або тій дівці!" – Названа мусить іти о завішеного, аби єго відчепити, цюлює єго і сама хапає ся за клинок, взиваючи парубка, аби її заступив. Коли-ж яка не іде або не поцуплює, зараз мастять її сажею" [190, с. 255]. Поетичний текст і етнографічний опис обрядової гри збігаються, при цьому ліричний суб'єкт є безпосереднім учасником – він переживає ситуацію, яка безпосередньо стосується його почуттів: "Я чую церковні дзвони у грудях, / бо ти підходиш і цілуєш..."

Ритуал забезпечує цілісність простору, а отже і "тексту". У Герасим'юка в одній строфі одночасно зустрічаються два центральні акти життя людини – одруження і смерть, що спонукає до думки про важливість для поета ідеї циклічності людського існування: "На весіллі раптом заголосять. / Третя річка проковтне ключі. / Діви із розпущеним волоссям / над мерцем заплачуть уночі ("На весіллі раптом заголосять..."). Туга за предками супроводжується ритуалом, який є виразником радості з приводу того, що людина перейшла "у кращий світ": "Мої прадіди у днину поминання / помоляться й танцюють на гробах" ("Серпень за старим стилем").

Крім обрядів сімейного циклу, у Герасим'юка представлені й ті, які стосуються календарних подій.

Серед календарних свят найчастіше Герасим'юк пише про Різдво й обряди, які супроводжують це свято. Наприклад, про обов'язковість на різдвяному столі дванадцяти страв та сіна: "Зранку отаву скосила, / за день висушила, / а ввечері — на різдвяний стіл... / І страв було дванадцять, / і сини її присіли... ("Зранку отаву скосила..."). Різдво поет згадує поряд з іншим святом — Юрія (в поемі "Єзавель": "Наприкінці століття вночі на Юра / спалюєш отаву / із-під скатерти різдвяного стола"), — що замикає їх у певний цикл. Ритуал мусить бути здійсненим, обряд мусить бути дотриманим, як-от потреба носити різдвяну вечерю всім членам громади: у вірші "Перед тобою, над горою — ліс темний..." перелякана дівчинка мусить бігти через страшний ліс, за яким живе Анна, бо "дома не сядуть за стіл, / доки бідній жінці вечерю не віднесеш".

Що стосується свята Юрія, то цей день у Карпатах вважають першим днем весни: більшість ритуалів цього дня стосуються тваринництва. Люди запалюють ватру, а коли вона погасне, проганяють через попіл худобу. Так само у цей день багато ритуалів, пов'язаних з убереженням молочних тварин від злих сил, які забирають молоко. Важлива роль у цих ритуалах належить смереці. Це дерево є найчастотнішим символом у флористичному коді Герасим'юка і має багато значень. Виступаючи моделлю Світового Дерева, смерека у вірші "Матір овець" до світоцентрувальної додає собі ще й функцію захисту людей і тварин. Крім цього, вона стає реквізитом ритуалу: її обливають кров'ю ягнят, яких вона водночас і захищає. Це також супроводжується іншими ритуальними діями, коли ватаг вівчарів "...роздягся донага / і взяв головню з полонинської ватри / і тричі оббіг із тим смолоскипом навколо маржини / і всіх нас".

Етнограф Юрій Шухевич зазначає, що на Благовіщення "як який музика хоче май добре грати, йде до схід сонця на роздоріжжя, там

розбирає ся до голого і грає (голий) у скрипку. З того часу буде він так грати, як ніхто другий у селі" [191, с. 219]; при цьому передбачається, що ця угода – з нечистою силою, тож вона веде за собою позбавлення душі. У вірші "Він і нині скрипаль..." поет описує частину подібного ритуалу. Згадано, зокрема, про доїння у скрипку молока від чорної корови з чорним первістком. Про угоду з дияволом свідчить так само звертання "Тішся, Аріднику!" (арідниками у Карпатах називають чортів) і вказівка, що коли музикант скуштував, "хіба не знав, що п'є кров?"

Найрізноманітніші ритуальні практики – від деталей весільного циклу до полонинських обрядів – знаходять місце у творчості Василя Герасим'юка, подекуди детально прописуються і служать "розростанню" карпатського тексту. Оскільки специфікою життя карпатців є тісний зв'язок з флорою і фауною, то рослини й тварини стають не тільки частинами пейзажу і ресурсом для фізичного виживання, а й реквізитом ритуалів чи "магічними помічниками".

2.2.3. Тваринний і рослинний світ. Рослинні й тваринні мотиви Герасим'юкової творчості містять цілі ряди назв представників флори й фауни Карпат, про яких згадано і в ритуальних практиках, і у організації побуту та натуральному господарстві. Вони також можуть виконувати роль "магічних помічників" поета.

Насамперед, образи рослин і тварин є необхідними пейзажними деталями. Означуючи лісовий простір, де, в основному, ростуть буки і смереки, Герасим'юк згадує вовків і ведмедів, а також оленів, які іноді вибігають до людей. Згадуються тварини й рослини і в зв'язку з натуральним господарством: лісозаготівлею, виробництвом сиру і вовни.

Однак найчастіше представники флори і фауни постають у контексті карпатських ритуалів – зокрема, одного з найдавніших – ворожіння на

нутрошах звірів (згадується у вірші "На тисовії налягає Довбуш..."). Водночас вівця, з якою асоціюють карпатські полонини, у Герасим'юка набуває значення християнського символу, що передається через образ агнця на руках у Ісуса, а також через мотив офіри жертвовною твариною.

Серед дерев ритуального значення набуває бук, який стає в поетовому тексті центром завершального етапу колядування. У вірші "Остання коляда – букові" Герасим'юк пояснює, чому після того, як обійшли всі хати, "Під буком стали музики, / а всі – навколо – / обнялись – як для аркана – / танцем була коляда! / Аж доки музики під буком не задубіють...". Річ у тім, що "не було газди, / який прийняв колядників останнім", – а якщо людина не може стати адресатом колядування, – то гурт учасників ритуалу звертається до прототипу Світового Дерева, яке є посередником між божественним та людським світами.

У більшості міфологічних систем дерево постає символом, який єднає три світи: той, що під нами, над нами і наш. Маємо різні міфологічні варіації дерева – Дерево Життя, Дерево Пізнання, Світове Дерево тощо. У Герасим'юка образ дерева амбівалентний. Смерека – це модель Дерева Життя. Проблема тільки в тому, що це дерево, наприклад, у "Дидактичному етюді (І)" – зрубане. Воно постає образом-відповідником людини. Дидактизм, закладений у самій назві, звучить як інвектива: "Отож, коли в тобі зрубали / високу і горду смереку, / не притримуй – хай падає / і боляче придавить серце..." Сам суб'єкт лірики є тим, для кого звучать ці слова, хто береться на іспит власним сумлінням. Смерека постає у функції організатора космологічного простору, осі між світами; проте її образ, зрештою, набуває рис есхатологічного маркера: "ти поглянь, як рубають смереки, / рубають на хату, / бо на хату в горах – тільки смерека, / як, до речі, і на труну".

Ще одним деревом, яке має центральне значення у Герасим'юковій картині світу, є трепета (тобто осика); одна з поетових книжок називається

"Діти трепети". У цій збірці також згадується граб, який у вірші "Бурелім на провідну неділю 1989-го" постає інваріантом Світового Дерева: у тексті говориться про порушення гармонії, про те, що дерево життя перевернуте, підґрунтя світу позбувається усього живого: "земля хоче звільнитися від мого коріння".

Осика є деревом згуби, адже на ньому повісився зрадник – Юда. Крім того, у апокрифах говориться, що це єдине дерево, яке не опустило листя під час страстей Христових; також буцімто на ньому був розп'ятий Ісус, а пруті, якими його бичували, теж були осиковими [122, с. 226]. "Діти трепети" – це "діти зради"; вони чинять зло землі, яка їх народила. У вірші "Він і нині скрипаль" осика стає спостерігачем ритуалу продавання душі дияволу-Юді (у Карпатах Юда є метонімією сатани), при цьому актуалізуються згадані апокрифічні мотиви: "Тремтить деревина — одна лишень — / яка не вклонилась Господові, тріпоче... / Щоб не повісився на ній зрадник, / щоб не впустила вона — одна лишень — / цвяхи з кров'ю розп'ятого, / ховай свою скрипку, ховай...".

В останній строфі цього вірша йдеться про танці навколо "заклятого зілля матриган" (алюзія на відтворення ритуалу викопування магічної рослини). Матриган – це мандрагора; вважають, що вона має особливу магічну силу (через свою галюциногенну дію та тому, що корінь мандрагори нагадує фігуру людини). Мандрагора виростає під деревом, де був повішеник. Щоб її викопати та використати, спочатку потрібно було здійснити навколо неї танець.

Чотири Герасим'юкові книжки містять у своїх назвах рослинний компонент: "Смереки", "Діти трепети", "Папороть" і "Анно Афини". У книжці "Поет у повітрі" є "Триптих коротких елегій", де представлені вірші "До трепети", "До папороті", "До смерек". Особливість триптиха у тому, що всі представлені рослини-символи для Герасим'юка постають певними посередниками між світами реальним та імагінативним; ці

рослини стають знаками, через які Герасим'юк пророкує майбутнє і промислоє минуле. Тут центральними є образи ночі, землі, дерева, предка; так само у триптиху з'являється образ диявола і похідний від нього мотив жінки-спокусниці. Вона (як іпостась трепети, "дерева зради і спокути"[162, с. 6]) кличе ліричного суб'єкта до себе, заманює у пастку. Її символом є також папороть, яка у гуцулів вважається радше символом нещастя, ніж благополуччя, бо губить тих, хто її шукає: "Відірви від землі мою плоть, / бо побачу усе непомітне, / доки впівночі папороть квітне. / Все від Бога – крім неї" ("До трепети"). "Живі" у наступній частині триптиху ("До папороті") попереджають героя щодо цвіту папороті: "диявола слуги пантрують його, як око у голові". "Мертві" ж – предки, дають суб'єктові лірики у його небезпечну путь до забороненої квітки "не зір, а слух". Це важливий момент тексту; бачимо, яким чином можна обійти сатану, перемогти його: візуальне, тілесне, що часто є інструментом спокуси, втрачає свою вагу через втрату героєм зору. Сліпі бачать те, чого не можуть помітити зрячі. Водночас мотив "слуху" вказує на міфологічну онтологію музики. Шлях героя є вельми небезпечним і, зрештою, нездійсненим, бо "забагато слуг" (тих, які відмежовують шукача щастя від заповітної мрії). Третя частина триптиху ("До смерек") передає певну ситуацію беземоційності ліричного суб'єкта: він лише спостерігає, як "падає глиця", і вся подієвість світу зводиться до цього стоїчного споглядання. Майбутнє зводиться до того, що було у минулому, це перемога природи, непорушність карпатського світу, маркером якого є смерека.

Василь Герасим'юк відтворює у описах вірувань анімічні уявлення та прикмети карпатців, як-от те, що певні тварини кусають у певний день: "ласиця [...] кусає лише на свято" (вірш "Павуки пам'яті") – за народними віруваннями, це відбувається на Власія. Також у творах вказується на те, що "за польотом птиць" можна визначити "майбутнє" (поема "Єзавель").

Вірш "Ахіллесова п'ята", апелюючи своєю назвою до давньогрецької міфології, представляє міфологію карпатську. Герасим'юк описує народні вірування (наприклад, у те, що існує "такий день, / коли не можна нічого тягти з лісу, / бо прилізе гадина додому") і згадує про так званих "непростих" – посередників між світами, котрі можуть цю змію убити; вони традиційно сліпі (бо бачать те, що не піддається людському оку). Використовуючи анафору "був" / "були" / "була" / "був" / "була" / "була", цим самим надаючи тексту ритуального пафосу, Герасим'юк контамінує мотив ураження Ахілла списом мстивих богів із історією про те, як легіня кусає у п'яту змія, бо той наважився здійснити злочин проти вищого світу: "ноги самі понесли його в ліс / за пацьоркою із небесної голови / найвродливішої і наймудрішої повелительки, / за пацьоркою, в яку опівночі / дмухало все її зміїне царство, / видуваючи крижаний холод, / звиваючись і скублюючись, / обплітаючи, стискаючи цю землю". Цей фрагмент є переказом карпатського міфу про "гадину-готицю". За народними уявленнями, змія може рости доти, доки не побачить рослину волове око, проте якщо її помістити на 12 років у печеру, вона виростає до значно більших розмірів, ніж всі інші, – тоді її називають готицею. Коли опівночі вона свистить, то до неї сповзають інші змії, які дують на "пацьорку" (намистину) на її хвості, від чого та розростається. Людина, яка отримає ту пацьорку, стає невразливою [189, с. 274].

Тварини і рослини часто пов'язуються з екстрактами чарівного зілля, реквізитами магічних дій чи виконанням бажань. При цьому згадуються як представники карпатської демонології, так і ті, хто має здібності до ворожіння, примовляння, наведення лиха і порятунку від нього. Так, більша частина вірша "Найлегше згадую жабу..." присвячена опису поетового спогаду про жабу, "яка в сутінках / прийшла назавше забрати молоко у нашої корови. / Її послала одна жінка. / Ту жінку називають відомо як". Тих, хто може відбирати у корів молоко, вважають відьмами і

називають чередільницями. Коли люди помічають таку жабу, яка може принести лихо, вважають, що її треба знищити, від чого постраждає і та, котра цю жабу прислала.

Одним з найважливіших символів Герасим'юка є "олень". У вірші "Олень Онуфрія" читаємо: "Але і завтра / Олень питиме воду тільки з потоку, / Знайте, і завтра". Розчарований сучасним світом, мерзенним і недостойним, поет протиставляє йому символ оленя як знак того, що існує той вічний простір, де земля "смерек" і "потоків" ще не спровокована.

Традиційний солярний образ оленя пов'язується у Герасим'юка з просторами неба. До прикладу, вірш "Карпатські олені" представляє цей символ саме через "небесні" образи, порівнює "тріщини неба" з рогами; пише про оленів як про "тих, що наосліп у хмарах мчать"; "копита останнього з них" "промигтять над очима". У поезії "Сигла": "Щоразу в очах олень, / який п'є воду з потоку – / тоді щось відбувається у піднебессі. / Тонким дотиком губ / все на світі приведене в рух. / Необережний крок / і гіллясті роги звіра – / тріщина перевернутого неба". А у вірші "Де ви пасли, олені небесні" ці звірі вже прямо переносяться до неземного простору. Саме там – у повітрі, де існують "небесний Космач" і "небесний Київ", – відбувається полювання на них, але не за законами сучасного часу, а за правилами "тої землі": там чути "срібний свист стріли".

Говорячи про наш час, Герасим'юк описує ситуацію зникнення звірів з лісів. Сучасність не лише знищує карпатський устрій та профанує ритуальні речі – вона вбиває звірів, спустошує землю, руйнує споконвічний лад. У вірші "Повертаюся", який стосується нашого сьогодення, Герасим'юк з гіркотою зазначає: "Я був тоді молодим поетом, / коли перевелися вовки у нашій хащі, / про ведмедів давно ніхто не чув, / оленів давно ніхто не бачив, / щоправда кози дикі зрідка / нагадували піонерський барабанний дріб, / та лисиці брехали, та гади міняли шкіри / і

свині дикі сумлінно рили грядки, / і тільки у Шевченковім вірші / хрущі над вишнями гуділи...". Саме тому великим дивом виглядає звір, побачений маленькою дівчинкою в рідній Герасим'юку Прокураві: "у вікні стояли олені / із рогами на півнеба". Захват дитини нагадує поетові початок голосінь за померлим: тварини підходять до людей, бо людина сама стала загнаним звіром.

Рослинний і тваринний коди Герасим'юка демонструють важливу особливість його художнього мислення: природна достовірність, етнографізм, особистісне переживання реально побаченого завжди є основою складних символів, які утворюють системи кодів. Ці символи поєднують міфологічні універсалії з архаїчними уявленнями, що побутують саме в карпатському регіоні; фольклорні та літературні алюзії – з реміфологізуючою рефлексією, властивою Герасим'юковому тексту. (Зокрема, це стосується образів крука, пса, змії та сови, про що буде сказано далі).

Художні структури, пов'язані з просторовими й часовими вимірами карпатського тексту, прописуванням побуту і обрядових практик, символікою флори і фауни, постають тлом для розгортання дії певними "персонажами".

2.2.4. Персонажі. Персонажами, яких можна зустріти у віршах Герасим'юка, є члени його роду, односельці, мешканці округи, опришки, повстанці, а також герої священної історії, котрі контамінуються з образами карпатців.

Ряд яскравих персонажів, до прикладу, представляє цикл "Кахлі", який побудований за принципом екфразису: поет нібито відтворює сюжет циклу кахель майстра Бахметюка. Олекса Бахметюк (1820 – 1882, с. Пістинь Косівського району Івано-Франківської області) є основоположником так званої "косівської кераміки". Саме він є творцем

своєрідного канону цього напрямку народного мистецтва. Зокрема, майстер обмежувався у своїй кераміці використанням глазурі зеленого, жовтого й коричневого кольорів на білому тлі. Персонажі кахель зображено, в основному, у профіль; деталізовано одяг; крім цього, часто використовувано тваринні й рослинні мотиви. Олекса Бахметюк робив на замовлення п'єси – печі, на яких кожна кахля була частиною упорядкованої історії, яку можна було "читати".

Герасим'юк іноді прямо переповідає сюжет кахель: "там їде карета, / в кареті – одна голова, / більша від кучера і коней..." (Місячної ночі...). Поетичний текст доповнює сюжети кахель, надає їм емоційного вираження. Цей поетичний цикл перетворюється на серію замальовок із карпатського життя. Часом вони апелюють до одного з фрагментів ансамблю майстра Бахметюка, проте, в основному, це замальовки із побутового життя Карпат середини ХХ століття – переказані поетом історії з життя людей Космача, Прокурави, Косова тощо. Деколи ці поезії створюють враження письмового ескізу до кераміки: "Дальнім грунем, / самим верхом, / тато йде / і веде коня, / а на коні хлопчик сидить маленький... / Мати / йде за ними, / визбируючи ягоди в травах... (Дальнім грунем...). Герої кахлів – це персонажі поетового дитинства, його батьки у побутових обставинах.

Деякі "кахлі" передають одночасно кілька ситуацій, достатньо динамічних і емоційно напружених мікросюжетів. Так, у вірші "Вибігла серед ночі з хати..." сфокусовано кілька мотивів в одному сюжеті: і про перелякану жінку, котра серед ночі вибігла з дому; і про її переховування на черешні; і – далі – про носіння їжі в ліс (очевидно, повстанцеві); зрештою, фокус поетичного бачення зосереджується на потоці, що витікає з бункера (зразок меонального опису – коли про основні події можна тільки здогадуватися, бо описуються самі лише "стики" між ними; це й зумовлює динамічну напругу мікросюжетів "кахель").

Персонажами, які діють в межах "карпатського тексту", є герої, котрі належать історії карпатського простору, – насамперед це стосується УПА. Наприклад, у вірші "Верхами біжить" відтворено епізод, коли "мати мертвого Святослава / впала на замінованого сина, / і разом вони піднялися в небеса".

У тексті Герасим'юка особливого значення надається іменам, які складаються у парадигми. Наприклад, згадана родичка Анна контамінується з Анною, матір'ю Богородиці. Так само Марія з однойменного вірша означає і земну людину, і Богородицю; сама згадка цього імені передбачає конкретні асоціації, пов'язані з Дівою Марією, тому ім'я настільки важить: "проціджують ніч волхви / імени твого ради". Спостерігаємо онтологізацію простору, коли ім'я персонажа має зв'язок із топонімом. (Наприклад, "обмін" іменами у вірші "Станичний, я, взискуючий во плоті", де повстанець Остафійчук має псевдо "Ліс"). У такий спосіб поет і перетворює "землю" на "ідею", демонструючи щільний зв'язок свого художнього мислення з "філософією імені".

Щодо біблійних і поганських персонажів, то у Герасим'юка бачимо язичницько-християнський синтез: часто згадуються Ілля, Чугайстер; на небі ангели косять "горнє сіно"; між небом та землею носяться "вовкопси" Юрія Переможця; на воді стоїть літавиця; у лісі завжди поблизу – "Діва, зодягнена в сонце" і мавки... У вірші "Лісна опівдні" мавка (лісна) "може мати лице Марії", "має її голос": мавка, якою стала дружина повстанця, підходить до Пречистої і "кричить".

Так само багато віршів про опришків. У творі "Чомусь рішили: суці, значить – суче..." поет виписує коло "чорних хлопців": опришка Олексу Довбуша і його найближчих побратимів – Орфенюка й Баюрака. Він вказує на локуси, де діють ці герої, на опришківський маршрут через Кути на Космач (описаний у народній пісні "Ой попід

гай зелененький": "Аби Кути не минути, / До Космача повернути. / До Космача, та й до Дзвінки, / До Штефанової жінки"). Але у вірші йдеться про час, коли нема ще ні Герасим'юка, ні згаданої пісні: "Ще пісня буде. Ви ще є. У плесо / небес космацьких я іще не впав". Поет ставить себе на місце Довбуша, намагається уявити інші сценарії ватажкової смерті. Вірш розповідає про те, як ватажка опришків зрадила Дзвінка ("Вмер він через суку"). Проте Герасим'юк не демонізує Дзвінку, а навпаки – представляє її як подарунок долі, як ту, котра рятує Довбушеву гідність і сутність, уберігаючи його від смерті в полоні (ревнивий чоловік Дзвінки підстрелив опришка): "Я тільки запитав себе: "Олексо, / а як би ти у ратуші вмирав?").

Крім персонажів-борців, у Герасим'юка представлені й образи "маргіналів" – наприклад, юродивих. Найчастіше такий персонаж постає у сучасних реаліях, адже саме він може сказати правду у час лицемірства і штучності людських взаємин: "божевільний забагато розказував, знаючи про вас те, що самі не знали чи не хотіли" ("Перше послання Дмитра з Кутів до галичан"). Саме такі персонажі можуть об'єктивно зафіксувати передапокаліптичні зміни сучасності, руйнування "карпатського світу", але найголовніше – спільноти: "Я підсів до того, / якого мали вдруге вигнати, / і сказав: "Я твій брат". // "А щоб тебе кров залляла, блаженний, — / я на рідній землі, як між чужими"". Саме фіксація божевільним такого стану – чужості "своїх" – є Герасим'юковою формулою щодо оцінки людей сучасного часу. Слова такого "божевільного" дошкуляють людям, тож вони намагаються дискредитувати його: у своєму монолозі "Дмитро з Кутів" повідає про людські вигадки: "що мене вигнали з духовної семінарії за несусвітенні гріхи і я збожеволів". У "Другому посланні Дмитра з Кутів до галичан" – цілий ряд докорів сучасним карпатським людям, які відійшли від виконання давніх ритуалів, забули їх чи спрофанували:

"Виносили ви своїх покійників, / їхніми домовинами / тричі стукали / о пороги їхніх домівок – / тричі прощення просили. // Чому нині / кладете в труну горілку?" (Йдеться про те, що, за давньою традицією, коли на Гуцульщині покійника виносили з дому, труною тричі торкалися до порогу; натомість у наш час, якщо покійник мав пристрасть до алкоголю, до його гробу кладуть пляшку горілки). "Голови дітей ваших померлих / ви покривали вовною, / а чим покриваєте голови / ваших байстрюків на базарах Європи?", "Ви поставили свою правду про Спасителя / понад самого Спасителя," – продовжує свої інвективи юродивий. Зрештою, його пророцтво має есхатологічний зміст: він називає Галичину "прекрасною, як передсмертна посмішка". Цей маргінал стає одним із останніх представників "карпатських людей", його покликання, незважаючи на зміни дійсності й поведінку спільноти, зберегти дух і букву давніх звичаїв, стати останнім свідком "карпатського світу", який зникає. (Важливо, що Герасим'юк символічно доєднує себе до цього персонажу: він приймає "Духа", втіленого в круків", щоби передати "Третє з послань" Дмитра з Кутів, – однак ця місія залишається невиконаною).

Отож, у творчості Герасим'юка унаочнюється гуцульський етос на межі свого знищення; дії персонажів стають невід'ємним компонентом "карпатського тексту". Здебільшого це звичайні мешканці Карпат, але також і опришки, повстанці, ватажки та воїни, котрі стали легендою краю; їхні імена стають онтологічними маркерами цієї "землі" як "ідеї".

Після означення лінії "людина – природа – побут" необхідними для дослідження вимірами стають ритуально-міфологічні структури, які забезпечують цілісність "карпатського тексту" та розкривають його телеологію.

2.3. Ритуально-міфологічні структури

2.3.1. Засоби ритуалізації тексту. Василь Герасим'юк – один з найяскравіших представників міфологічного напрямку в українській літературі в дискурсі "есхатологічного міфологізму" [124, с. 427] покоління 80-х років XX ст.. Його творчість пронизана відсилками до численних міфологічних мотивів, а письмо набуває значення ритуальної дії. Про цей аспект його поезики писало чимало дослідників. Зокрема, Ірина Борисюк детально визначила основні міфологічні відсилки у творчості поета (найперше, до ініціального міфу) і проаналізувала саму функцію міфо-ритуальної парадигми у творчості поета [26] (зокрема, творення нової поетичної мови в українській літературі внаслідок виснаженості попередньої); Людмила Кісельова зосереджується на поезиці й ідеології міфу, доводячи, що стрижнем поетичного міфу Герасим'юка є ланцюжок значень "історія-ідеологія-природа"[81, с. 3]; Вікторія Копиця досліджує міфологічну модель світу у творчості Герасим'юка, звертає увагу на міфологію і ритуали Карпат, зокрема ритуал гашення ватри, поховальні обряди тощо[84]. Ми ж зупинимось на Герасим'юковій інтенції до формування міфопростору "карпатського тексту", де міф постає основним будівельним матеріалом, а ритуал виявляє свою світобудівничу і світорятувальну функції.

Вважаючи міф словесним виявом ритуалу, М. Євзлін і В. Топоров доводять, що його пряма функція – це пояснення світу, тобто зведення опозицій: від сюжету космологічного до есхатологічного. Ритуал натомість опозиції ці розводить і є дією, яка покликана утвердити світ чи заново його створити. На думку Топорова, ритуал "не повторює природу, а моделює її" [166, с. 18]. Михайл Євзлін у зв'язку з цим говорить про "ритуальну ситуацію", акцентуючи на тім, що ритуал є початковою схемою і певною моделлю ситуації. (Василь Герасим'юк витворює "карпатський всесвіт",

який стає моделлю "своєї землі", – зрештою, моделлю упорядкованого космосу, що протистоїть силам хаосу). На думку багатьох дослідників, умикання механізмів ритуалу відбувається в кризові моменти; ритуал виконує функцію контролю космогонічного процесу й нейтралізації "небезпечних елементів"[65, с. 189]. Тому у Герасим'юка такий чіткий поділ на "своїх" (тих, хто належить до простору його землі та в той чи той спосіб залучений до творчих ритуалів) та "чужих", які всіма силами розмивають, руйнують і заперечують світобудівні константи. Володимиром Топоровим називає ритуал "співзвучним акту творення" [164, с. 14].

Творчість Герасим'юка, логіка постання його книжок, засвідчують інтенцію до відтворення деміургічного світотворення: у перших книжках він прописує простір свого тексту ("Смереки", "Потоки"), потім забезпечує космогонічну вісь цього простору. Це засвідчує сама назва третьої книжки "Космацький узір" (так називають певний тип орнаменту та поєднання кольорів на писанках і на вишиваних речах), а також численні варіації мотиву "рідного узору", що його "вткано" в тіло землі, в душі, в слова та діла людей (архетипний мотив ткання як акту світотворення).

Володимир Топоров вважає, що ритуал передує слову; тут функціональними є жест, ритм, певні символічні дії. Слово ж виникає пізніше; відмежувавшись від ритуалу, воно стає міфом, тоді як міф – це розгорнуте магічне ім'я (Лосєв). Знання імені, за імагінативною логікою, дає владу над сутністю, позначену цим іменем. Саме тому Герасим'юк таку увагу приділяє іменам своїх персонажів та назвам локусів. Продовжуючи рядок Вінграновського "Дніпро утік – залишилась вода" словами "Бо є вода. Але Дніпра немає", – Герасим'юк розмежовує онтологізований і деонтологізований простори.

Первісна дія мага – розібрати тіло жертви задля ворожіння на нутрошах – екстраполюється на текст, у якому треба зібрати магічне ім'я за

частинами (коли ми збираємо це "тіло", проходимо своєрідну ініціацію). Саме анаграмування в архаїчних текстах виконувало ритуальну функцію: допомогти у досягненні безпосереднього контакту з божеством, до якого зверталися.

У Герасим'юка майже в кожному рядку вірша "Сова" ми бачимо фонему, які входять до імені птаха і розкладають його на частини: **"спочатку стихають вівці; хоч переслідує від самої полонини; заважаючи нести кров; понура посередниця в покликах крові; бо вона там, де вона є; я одягав маску вівці; я нічого на світі не розумію; мовби ухиляючись від нагадувань сеї пташки; чим насправді оплачується; свобода і поезія; аби швидше закінчився ліс; я Господа прошу, сово"**. Сова є тотемною пташкою, посередником між світами, тому до її імені апелює ліричний суб'єкт.

Ритуал, за Михайлом Євзліним, працює у двох напрямках одночасно: організовуючи мікрокосм і макрокосм, звертаючись і до людей, і до богів. Космосистема постає "психологічним дублікатом об'єктивної космологічної структури"[65, с. 195], тому дія людини в ритуалі є відтворенням дії богів. Герасим'юк використовує прийоми ритуалізації на рівні структурування книжок. Так, наприклад, його текст формується за принципом означування кола, яке має функцію захисту; композиція циклів та збірок Герасим'юка майже завжди відтворює таке ритуальне "коло". Часто образ жінки є тим елементом, який забезпечує це "коло", – він завершує чи розпочинає не одну поетову книжку, тобто обрамлює їх. Так, у збірці "Діти трепети" це відбувається на лексичному рівні: книжка починається і завершується словом "Марія". Книжка "Була така земля" починається і завершується образом Молодої. "Поет у повітрі" так само обрамлений словом "поета".

Досліджуючи лексичний склад творів, бачимо повторювані образи Чорногори, Бога, поета, повітря, свічки, крові, тиші, грому, блискавки,

хмар, снігів, дороги, смерек, пралісів, леготу, коня тощо. Автор часто робить наголос на цих та інших образах, композиційно й візуально увиразнюючи їх, використовуючи різноманітні засоби із повтореннями частин (ампліфікацію, градацію, повтори, тавтологію): "нить жива, тому що рветься нить", "але навіть коли облава, / так, навіть коли облава, / ти не забував запросити косарів на завтра, / старих косарів, / малих косарів", "ідуть прокажені, леправі не можуть не йти", "здалеку вони нагадуватимуть / доісторичних привидів, / бо нині таких привидів не буває", "пахне вітром над тілом – як тілом!", "чекати – / зайве тут, не чекати – зайве", "мов наступив на грань – ступив за грань / останню, Отче", "і тоді нестерпно стало тим, / кому не буває нестерпно".

За В. Топоровим, міф, маючи в собі і синхронічний, і діахронічний аспекти тлумачення світу, є засобом для пояснення сучасного і передбачення майбутнього. Порухення меж історичного часу помічає Кость Москалець, аналізуючи містерію "Єзавель", коли зазначає, що "у творі таїнство виходить поза рамки історичного часу Біблії, сягаючи того першочасу, з якого виджерелюються початки історії, тобто першочасу богів і їхніх взірцевих діянь. Прикметно, що цей першочас розташований поруч із нами – на відстані "одної осені сто років тому" або й ближче – "в середині двадцятого століття", або ще ближче – сьогодні, що примушує згадати слова Еліаде про онтологічну (радше онтичну) потребу людини періодично скасовувати світський час і переноситись у час міфічний" [128, с. 369]. Такий принцип побудови історичної осі стосується цілих циклів. Так, тексти "Мешканець: сонет", "Леонардо: сонет" і "Могур: сонет", які розпочинають книжку "Поет у повітрі", становлять триптих, у якому особливим чином поєднуються події особистісні, історичні й міфологічні. Героєм першого вірша є сам поет – мешканець світу; у другому – це Леонардо (да Вінчі), художник; а третій – Могур, музикант.

Перший сонет, "Мешканець", є вступом до "анатомії" поета; тут описані його народження і стадія самоусвідомлення (початок індивідуації, котра, за Юнгом, є процесом розвитку цілісності особистості, у якому Самість позбавляється всього зайвого, що є у Персоні). Розпочинається історія постання поета: з того, що він живе у дереві (Дереві Життя) в певному позачасі: "Я в дереві жив. Ті роки – як віки. / Їм ліку нема – як в землі, як у слові./ Й початку нема, бо вони – смерекові". Потім ліричний суб'єкт виходить з дерева: "пішов навпрошки / на поклик – чужий моїй мові і крові". Далі він здійснює певний ритуальний акт: "І каменю я поклонився. І він / забрав мої хвойні слова, а взамін / дав первісний спис, аби ним, наче Один, / до древа життя сам себе я прибав. / До дерева того, в якому я жив". Щоб завершити ритуал, поет повинен повернутися, "пришпилити" себе списом пам'яті, поєднавши теперішнє й минуле з проекцією у майбутнє, де завжди існуватиме вказана дихотомія, при цьому місце поета – у трагічному межичасі, де він "І жити не годен. І вмерти не годен". (Тут важливою є згадка про Одина – скандинавського бога, який сам приніс себе у жертву, власноруч пришпилюючись до Світового Древа, щоб отримати мудрість від свого діда Бйольторна). Поет ходить хибними шляхами ("трефові мені випадали і дами, й шістки": трефова дама у гаданні позначає заміжню жінку, а трефова шістка – дорогу, яка нікуди не веде), але, зрештою, повертається до вихідної точки – Древа Життя, осі світу, з яким зливається у нерозривну єдність.

Отож сонет "Мешканець" – про міфологічну біографію поета, зокрема початок його шляху та ініціацію. У наступному сонеті ліричний суб'єкт набуває більшої конкретизації. Тут міфологічний безобразний простір перетворюється на цілком конкретизований і співвідносний із Герасим'юковою біографією (зокрема, місце дії – Караганда). Поетові приносять жертвне ягня – символ переродженого світу, але це

відбувається у чужому для нього просторі. Герасим'юк завершує сонет вказівкою на те, що це ягня йому несуть і донині, проте запитує: "Куди?".

Напрям, у якому рухатиметься поет та відбуватиметься формування його міфу, – означає третій сонет. Він про скрипаля-віртуоза Могура. Якщо звернутися до епіграфа: "Переміниться сонце на темряву, / А місяць на кров" [Йоїл: 3,4]; [Дії: 2, 20], – то це слова, які були спільними для двох біблійних цитат – із Книги Йоїла й Дій Апостолів. Герасим'юк свідомо затемнює це місце, бо у біблійних книгах на рівні лексики спостерігаємо цікаву опозицію: 1) "Заміниться сонце на темність, а місяць на кров перед приходом Господнього дня, великого та страшного!" [Йоїл: 3, 4]. 2) "Переміниться сонце на темряву, а місяць на кров, перше ніж день Господній настане, великий та славний!" [Дії: 2, 20]. У першому випадку Судний День називають славним, а у іншому – страшним. (Це не варто розуміти як внутрішнє протиріччя, –адже, наприклад, причастя називають "Божественними, Страшними й Животворящими Тайнами"). Така "двоїстість" є визначальною ознакою ключових образів вірша: з одного боку, світ не переповнюється "кров'ю і тьмою" через те, що скрипка майстра "німа"; з іншого – світ живе лише через те, що скрипка не грає. Тобто, зважаючи на апокаліптичний епіграф сонету, вона колись ще заграє – у Судний День. Могур ще повернеться. Він постає і "поетом" ("взяв з собою мій словник"), і розбійником (євангельським). Могур, судячи з Герасим'юкової поезії, ще з'явиться, і це буде знаком Судного дня, коли "стане легіт неба риком дика", "кров – місяцем", "тьма – сонцем". Скрипаль (митець) – той, хто гратиме на останніх поминках світу, де відбудеться судилище над Зрадником, Розбійником.

Герасим'юкові властива інтенція повернення до екзегетичного засобу алегорези (властивого середньовічному, частково й бароковому мисленню): один образ може мати і пряме, і алегоричне, і тропологічне, і аналогічне значення (наприклад, "крук", "смерека"). Це постає засобом

позачасового конструювання історії, а життєвий простір виглядає у такій перспективі абсолютно цілісним.

Модель світу в поезії Герасим'юка пов'язана з космологічними схемами, які поєднують мікро- і макрокосм у космосистему. Образи-символи ватри, дерева (зокрема, смереки), гори служать "вертикаллю", мостом у світ потойбічний.

Пластична об'ємність, часова і подієва насиченість, наявність "магічних помічників", центру та символічної "вертикалі" – такими є основні маркери ритуалу в поетичних текстах Василя Герасим'юка. Також важливо зазначити, що часто спостерігається спеціалізація часу або темпоралізація простору, що є ознакою міфологічного хронотопу.

У міфологічній свідомості визначальну роль відіграє ієрархічна вертикаль; важливі також зв'язки центру і периферії. На думку М. Еліаде, розрив простору" (початок ритуального дійства) є початком створення Світу, бо він дає "вихідну точку", центральну вісь усіх майбутніх рухів. Простір ієрархізується відносно цього центру, бо "вияв священного онтологічно є моментом народження Всесвіту" [68, с. 12].

Осердям Герасим'юкового міфосвіту, як уже було зазначено, є гора Грегит. Опозиційним у традиційній системі "верх" / "низ" у Герасим'юка мав би бути "барак". На перший погляд, його можна вважати символічним "Антигреготом", тобто "низом" з традиційним набором асоціацій. Проте цей локус у Герасим'юка зазнає інверсії. Барак (це слово асоціюється насамперед з табірним житлом) для Герасим'юка стає місцем здійснення актів мужності і людяності: саме тут перебувають вивезені карпатці, серед яких багато Герасим'юкових родичів і односельців, які змушені жити і вмирати в нелюдських умовах. Абсолютним відповідником карагандинського бараку стає карпатська криївка. У вірші "Старий Завіт" контаміновані два простори: нари в Косові (де була в'язниця НКВС) і барак в Караганді

(місце евакуації "буржуазних націоналістів"). Кость Москалець каже, що "сама географія, відрубність гірських регіонів і самотність гуцульська ментальність перетворювали рух опору на метафізичний спротив людини нелюдському" [125, с. 308]. "Старий Завіт" – це спогад про старий карпатський світ, який ще не знає лінійності часу. Герасим'юків "тато у тифозному бараці / читав Старий Завіт. А поруч труп / лежав...", – і в цьому пекельному пейзажі відбувається зустріч людини зі світом духів: до чоловіка приходить Чугайстер (персонаж карпатської демонології). Карагандинські реалії тут переносяться "у піднебесся" – в полонину, рідний головному героєві простір. Сам Герасим'юк коментує: "зустріч людини зі світом духів завжди небезпечна і може погано закінчитися для неї, незалежно від того, з якими саме духами – добрими чи злими – вона стикається" [125, с. 314]. Ритуальний вихід до трансцендентного має бути забезпечений розкладанням полонинської ватри (саме тому вівчаря, якого призначали стерегти у полонині ватру, жорстоко карали побратими, якщо він її не вберігав, адже ватра "...помирає тільки раз, / тому бережемо її"). Події XX століття відчужили людину від можливості спілкування зі світом духів, тому у "Старому Завіті" ця зустріч двох світів набуває такого драматизму, який уможлиблює будь-які перевертання традиційних ієрархічних символічних схем. У вірші згадується "Книга" як символ перетворення "низового" локусу на рятівний "верх" (вона, як це впливає з контексту, стає субститутутом магічної "ватри" – у "полонинському диму" розкривається внутрішній зір): "Мій тато у тифозному бараці / читав Старий Завіт. А поруч труп / лежав. Іще вчорашній. Наче зруб, / зів'яз барак. Не винесли і вранці, // і тато Книгу між собою й ним / поклав. Заплющив очі і розплющив. / Бо вимовить не міг. А зір подужчав. / Здіймався барак, мов полонинський дим...".

Типологічним відповідником бараку у Герасим'юка є криївка, де переховуються упівці. Вірш "Коса" розгортає цілий епічний сюжет: жінка-повстанка, яка змушена довгий час сидіти під землею, просить товариша відітнути її пишну, довгу і прекрасну косу. Проте воїн відмовляється це робити і довгий час сам щодня розчісує волосся, яке стає символом світозбереження, а розчісування – ритуальним дійством, що забезпечує світові впорядкованість і взагалі – можливість існування.

Як бачимо, "традиційні" "верх" і "низ" космосистеми у Герасим'юка часто піддаються інверсії: гора Грегит залишається "найвищим" місцем етичної системи поета, але при цьому несподівано саме у "низових" бараці і криївці перебувають "найкращі", що змінює аксіологічний вимір цих місць.

Герасим'юк у різний спосіб ритуалізує свій текст. Саме тому важливо дослідити одну з основних опозицій, пов'язаних з ритуалами, – визначення "свого" і "чужого".

2.3.2. Опозиція "свій" // "чужий". Будь-яке ритуальне дійство передбачає означення межі, а потім і налагодження зв'язку між "своїм" і "чужим".

Так, "своїми" є учасники ритуалу, які належать до певної спільноти, тоді як "чужі" – світ духів і демонів, до яких людина звертається задля виконання власних потреб; "чужі" – це вороже людині й спільноті. У випадку Герасим'юка така схема зазнає певної модифікації: з'являється новий вид "чужого", заради протистояння якому ситуативно об'єднуються представники карпатської демонології з людьми, які тут мешкають.

У Герасим'юка "чужий" – це той, хто хоче увірватися у карпатський простір і зруйнувати чи стереотипізувати його; це окупант, дії якого спричиняють до утвердження хаосу. У спровокованому світі для

Герасим'юка ефект ритуалу залишається стабільно дієвим, бо працює з такою ж інтенсивністю, як діяв і в усі часи, – правда, його учасників стало значно менше: коло "своїх" звужується. Герасим'юк поглиблює ритуалізацію своїх текстів, мета яких – збереження світу. Людмила Кісельова, за аналогією до визначення "релігійна немужичність", тобто байдужість до ритуалу, вважає, що Герасим'юкові тексти засвідчують "релігійну мужичність": "той абсолютний слух, який дозволяє поетові чути крізь гамори сьогодення "золотий гомін" вічності, вловлювати суголосність минулого та прийдешнього, утверджувати порушені основи світової гармонії", а тому й здійснювати "ритуал оновлення слова і світу задля їх збереження" [81, с. 6]

Визначення "чужого" у Герасим'юка варіюється: якщо в часи Довбуша таким постає іноземець-загарбник, то в середині ХХ століття – це вже інший окупант, а у наш час – бізнесмен, обиватель, турист, який сприймає тільки етнографічні Карпати і не має жодного стосунку до їхньої автентики, крім як руйнівного впливу.

Герасим'юк не робить спроб порозуміння зі світом "чужих", чия "реальність" для нього вже остаточно маркована контекстами занепаду, нелюдяності, непорядності. На думку Володимира Моренця, "реальну дійсність" Герасим'юк "повсякчас обсервує "зі сторони", з пильно стереженого материка роду, який навіть у ніщоті буття зберігає свій особливий незайманий простір", і цей "теплий міф" є "ґрунт і обрій усіх Герасим'юкових картин, початок і кінець життєвих мандрів" [123, с. 431].

Щоб бути "своїм", треба бути прилученим до участі в колективному ритуалі. Співучасть у ритуальному чоловічому танці, який виконувався перед боєм, потрібна для того, щоб не вважатися "чужим", щоб мати певну родову приналежність (фактично, кровний зв'язок), а отже, і обов'язки, і причетність до надособистісної

спільності, котра дає можливістю доступу до трансцендентного, недосяжного "чужому": "Хоч раз / ти стань у це найтісніше коло, / обхопивши руками плечі двох побратимів, / мертво стиснувши долоні інших, / і тоді в заповітному колі / ти протанцюєш під безоднею неба / із криком по-звіриному протяжним. / Щоб не випасти із цього грішного світу, / хоч раз / змішай із ближніми / піт і кров". Той, хто під час танцю розривав коло, – не міг брати участі в інших діях колективу: нерозривність кола означала відповідальність кожного за всіх, бо від цього залежало виживання спільноти. "Мертво стиснути" долоні у танці, за Герасим'юком, – це стояти з побратимами до смерті, бо танець є моделлю циклічності життя людини.

Коло "своїх" – повстанців чи воїнів-опришків – протистоїть "чужим" не тільки у здійсненні ритуалів, а й у бою, і в повсякденному житті. Місце дії на початку поеми "1745 – Петрівка" – там, де відбувається нарада опришків (у корчмі в глибокому карпатському селі Ясіня); потім воно переноситься на площу міста Станіславів, де польський поет Францішек Карпінський спостерігає за стратою Довбушевого побратима Баюрака. Герасим'юк згадує документальний факт: ватажок опришків врятував цього "чужого" – майбутнього поета, – коли той ще був немовлям. Ось як згадує сам Францішек Карпінський у творі "Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem" ("Історія мого віку і людей, з якими я жив"): "Того дня трапилась у домі моїх батьків дивна пригода. Сусід і приятель мого батька Козловський перестерігав його (батька) на кілька годин перед тим, коли я мав побачити світ, що славний на все Покуття опришок Олекса Довбуш, який у цих краях немало себе показував, мав напасти на дім моїх родичів з 12 молодцями. В тяжких болях лежала моя мати на ліжку, а батько покинув хату, побоюючись, щоб не втратив життя, забрав наскоро з собою все, що міг, і сховався в недалекому лісі, наказавши при своєму

відході, щоб для того страшного гостя і його товаришів поставити на стіл хліб, сир і горілку. Через годину після мого народження прийшов у двір Довбуш зі своїми; застав у всьому домі лише мою матір на ліжку і бабу, що мене мила і на руках тримала, – більше не було нікого. Моя мати не могла говорити з болів і переляку, баба приступила до Довбуша зі мною на руках і каже: "Ось годину тому, як народилася дитина, зважай на Бога і на хвору матір, і на немовлятко і не роби ніякої шкоди, коли тебе приймають, як доброго гостя". Ці слова зворушили серце ватажка; він наказав своїм молодцям, щоб поводили себе чемно і засів з ними до їжі й до горілки, якої було досить. Бабі дав потім три злотих червоних, а мою матір просив, щоб дала дитині на згадку, що він там був, ім'я – Олекса – бо так звався Довбуш – і пішов зі своїми, не зробивши ніякої шкоди" [207, с. 182]. Натомість, коли Герасим'юк зображає, як Францішек Карпінський (котрого таки не назвали Олексою) бачить страту опришка Баюрака, він наголошує на тім, що "спас опришок поета. Поет не спас".

Символічне значення має ще один епізод: у корчмі на горищі сидить побратим Федьо, який, очевидно, страхує Довбуша і його побратимів. Його, "історичну постать", як пише Герасим'юк, не знаходить "чужий", і опришок зладить з поду через 200 років, тобто у 40-х роках ХХ століття, перероджуючись у наступного захисника "землі", стаючи повстанцем.

Новий "чужий" – окупант – намагається розірвати коло міфологічного часу, в якому перебуває "земля". Він убиває "найкращих", вивозить на чужину цілі родини, запроваджує свої правила. Відколи "найкращих" було винищено, у карпатському просторі володарює "чужий", тож ключові локуси стають туристичними брендами, а сакральні місця – частинами туристичних маршрутів, де полюють на рештки "автентики".

"Свій" натомість може здійснювати суперечливі з погляду етики вчинки, захищаючи власну самототожність. Героїня Герасим'юкової

поеми "Єзавель" – дружина ізраїльського царя Ахава, дочка сидонського царя Ефваала, котра, як написано в Книзі Царів, була жорстокою і деспотичною правителькою. Вона сповідувала культ Астарті і Ваала, переслідувала пророка Ілля за паплюження язичницьких святинь, а потім за свої вчинки була викинута з вікна, розтоптана конями і розірвана собаками [4 Цар. 9]. У містерії "Єзавель" образ цієї старозавітної цариці контамінований з Молодою і реальними гуцульськими жінками, що робить сюжет біблійної історії моделлю для історії "землі". Єзавель, за словами Віктора Неборака, "не боїться притримуватися успадкованих ритуалів, не тремтить перед своїм призначенням, долею, Богом. Посилання на біблійну царицю потрібне було Герасим'юкові для того, щоб показати, що навіть Святе Письмо містить у собі життєпис жінки-язичниці" [129]. Єзавель – принцип, а не його реалізація, і це принцип абсолютної природності. Біблійна історія про царицю, яка переслідувала святого Ілля, тлумачиться не з точки зору християнської аксіології (тобто оцінки її вчинку як гріховного), а в контексті особистої ідентичності: адже Єзавель, за словами Герасим'юка, "мала свою кров", яка нею рухала і якій цариця була вірна – безвідносно до того, як це трактуватимуть. "Свій" – це той, хто протистоїть "чужому" до кінця, навіть якщо це суперечить принципам традиційної моралі.

Отож, через означення простору та учасників опозиції "свої" // "чужі", через використання Герасим'юком різноманітних засобів ритуалізації відбувається ритуально-міфологічне структурування "карпатського тексту" та виявляється його телеологія: по-перше, переведення у вічність "слова", яке зникає у часі; по-друге, залучення "магічних помічників", у тім числі власних книжок ("Була така земля" – "і є такий поет"); по третє, "естетичний та етичний посил людству" [63, с. 19].

Визначення інтертекстуальних реляцій – наступний етап дослідження "карпатського тексту".

2.4. Інтертекстуальні реляції "карпатського тексту"

2.4.1. Передісторія "карпатського тексту" Герасим'юка. Історичні, фольклорно-міфологічні та біблійні інтексти. Поетика Василя Герасим'юка відзначається частим залученням до тексту мотивів, парафраз, відкритих чи прихованих цитат із творів інших авторів. Якщо говорити про інтертекст Герасим'юка – то це широка палітра українських і світових авторів різних часів, фольклор, звернення до попередніх власних творів та до різних видів мистецтва; усе це органічно вплітається до його "карпатського тексту". Проте важливо зазначити складну багатошарову будову та динаміку Герасим'юкового інтертексту.

Інтертекстуальність є помітною ознакою поезії вісімдесятників, яскравим свідченням її інтелектуалізму і гуманітарної культури. Для Герасим'юка – так само, як і для іншого поета цієї генерації Ігоря Римарука – це є не лише важливою рисою авторського художнього світу, а й чинником текстової динаміки. Інтертекстуальні реляції (здебільшого приховані, розраховані на втаємниченого в культурні реалії читача) функціонують за принципом крістевської параграми: постійно породжують нові смисли та вимагають, окрім "пригадування чужого тексту", його підсумовування, трансформації [87;199]. У такий спосіб утверджується онтологічний статус тексту: він живе, розпросторюється, проростає далеко за межі авторського слова. Гіперцитати Герасим'юка можуть ставати його власними поетичними концептами, а водночас сприйматися як органічне породження самого тексту.

Так, наприклад, епіграф до вірша "Нам було по 30-35" дешифрує це "нам" цитатою з Ігоря Римарука: "Дай, доле, нам високої води"; далі у

тексті "висока вода" (назва однойменної книжки Римарука) символізує вибір і долю тих, хто не тримався "берега", змагаючись зі стрімким, як гірська ріка, потоком змін (асоціація з назвою збірки Герасим'юка "Потоки"): "той, хто хотів високої, плив, як міг...". Темою загрозливого для поезії "обміління" ріки часу завершується цей твір. Відтак набуває трагічного сенсу поняття "сухості"; тому в іншому вірші ("Портвейн-777") "Плужника соло сухе" сприймається як гіперцитата, апелюючи водночас до текстів Герасим'юка, Римарука та самого Плужника. В останнього "суша" – це страшна "пустеля", дім смерті, "царство Сетове" [138, с. 21]; а Римарук згадує Плужника – "першого (за даром) поета" – померлого, як і "останній кошовий", на Біломор'ї, що стало тюремною пустелею [143, с. 7].

Імпліцитний мотив протиставлення мертвотній "пустелі" порослих лісом гір з живиносними і стрімкими потоками можна вважати основою Герасим'юкової етично-естетичної парадигми.

Разом з тим, гетерогенність джерел та багат шаровість Герасим'юкового "карпатського тексту" вимагають певної класифікації претекстів та інтекстів. У цьому підрозділі спробуємо проаналізувати окремі елементи системи інтертекстуальних реляцій "карпатського тексту" Герасим'юка у діяхронній та синхронній площинах.

Коло авторів-попередників, які залишили свої сліди у текстах Василя Герасим'юка, – це і збирачі карпатського фольклору, і письменники-земляки, і автори, так чи так причетні до творення "гуцульського тексту". Автор також часто апелює до Біблії.

Одним із перших авторів, які в своїй творчості звертаються до карпатської теми, можна вважати Себастьяна Фабіана Кльоновича, автора поеми 1584 року "Роксоланія" (така була тодішня латинська назва українських земель). Він згадує Львів, Замостя, Кам'янець, Київ – природу, звичаї людей, але так само письменник зупиняється на детальному описі побуту і розваг карпатських пастухів: випасання худоби і доїння саме

чоловіками (як це відбувається на полонині) овець і корів; процес виробництва бринзи, а також гру на сопілці і співи про "колишні бої" і "кохання". Себастьян Фабіан Кльонович також описує танець, який виглядає як аркан: "Жваво ногами у такт били об землю вони. / В правій руці в них – ножі, а в ногах у них ритм відповідний, / Зброя блискуча в усіх іскрами сяла в танку. / Це не Венери забави, це Марсові герці безкровні, / Часто, проте, цей танок кров'ю кінчається в них" [82, с. 133]. Цей чоловічий танець, де кожен учасник тримав зброю у руках, є одним із ритуалів, який засвідчував певну родову і суспільну єдність карпатців (у В. Герасим'юка, як уже було зазначено, це доводить вірш "Чоловічий танець").

Важливу роль у становленні "карпатського тексту" відіграв гурток "Руська трійця". Іван Вагилевич, Яків Головацький і Маркіян Шашкевич стали упорядниками "Русалки Дністрової" (1873), першого альманаху, написаного народною мовою на Західній Україні. Кілька років до цього в українській літературі з'являється Юрій Федькович, серед псевдонімів якого – Гуцулневір. Він є першим власне гуцулом, який стає відомим письменником (походить з гірського селища Путила). Федькович, працюючи з карпатським фольклорним матеріалом, створює, до прикладу, драму "Довбуш" (1862), де на основі народних легенд і пісень творить впізнаваний образ народного месника – хороброго і вродливого, осмисленого в романтичній традиції.

Василь Герасим'юк часто використовує фольклор, але, здебільшого, не на рівні мотивів; живий зв'язок з мовою фольклору, документальна точність опису тих місць, у яких відбувалися відтворені в усній народній творчості події, – створюють ефект "подвійного дискурсу": поет перебуває в самому осерді традиції, водночас обсервує її з культурно-історичної відстані. Навіть історія Довбуша подається найперше через точні локуси його перебування, спогади Францішека Карпінського, документи. Фольклор у В. Герасим'юка, як правило, представлений рядом інтекстів.

Наприклад, епіграфом до першої частини вірша "Матір овець", де відтворено полонинські ритуали, поет бере закінчення полонинської молитви: "Як допоміг ти, Господи, що я цю маржину першим днем нинішнім вигоню всю при купі, так поможи мені, Господи, остаточної днини усю при купі загнати і людям передати". До другої частини – полонинське замовляння: "З черленого потока вийшов черлений чоловік у черленім сардаку, у черлених гачах, у черлених постолах, у черленім ремені, у черленій сорочці, у черленій крисані, з черленов сокиров, пішов у черлений ліс, нарубав черленого дерева, наколов черленого вориння, на черленій землі заклав черлену кошару і загнав черлені вівці, надоїв червленого молока, пішов на черлений ярмарок, продавав черленов мірков: хто си напив, аби си розсів, а хто вздрів, аби осліп, а хто учув, аби оглух".

В. Герасим'юк часто згадує чи цитує українські пісні; деколи на імпліцитному рівні тексту виникає гіперцитата, – наприклад, натяк на численні пісні, де згадується Дунай: "в пісні знову дунай значить хтось не повернеться...". А у вірші "Ах, лента за лентою... Листопад..." одночасно згадується і повстанська пісня "Ах, лента за лентою набої подавай..." і "Рече та стогне Дніпр широкий" Шевченка – знову ж, задля об'єднання різних українських контекстів. На думку Л. Кісельової, "Це своєрідні маркери "дискурсу ідентичності" – комунікативного буття, до якого долучаються "свої", здатні миттєво відгукуватися на почуте й поновлювати та зміцнювати власні зв'язки з традицією. Такі цитати функціонують як своєрідний пароль; з іншого боку, вони притягуються текстом, упорядковують його коди та відтворюють у непрямої спосіб ієрархію суспільних цінностей і практик" [81, с. 92].

Для угруповання "Руська трійця" актуальною була тема належності галичан до великоукраїнського народу – через мову, історію і культуру; звісно, це стосувалось і карпатців. У "Русалці Дністровій", зокрема, була вміщена пісня про Довбуша "Гей попід гай зелененький" [147, с. 7–11].

Герасим'юк повсюдно вибудовує лінію глибокого зв'язку "Космача" і "Києва", тому учасники "Руської трійці", які долучали до "всеукраїнського тексту" "текст карпатський", – стають навіть персонажами Герасим'юкового вірша "1745 – Петрівка": поет говорить "про трійцю руську, гуцульську", ототожнюючи поетів з трьома опришками (Довбуш, Баюрак, Орфенюк). Далі Герасим'юк переказує карпатську легенду – одну зі схожих до тих, якими "ощаслилювали бідноту" автори "Русалки Дністрової": "Аби пан із хлопа Дідушком не став, / бо не відав той Дідушко страму — / в Білий Черемош молоко виливав, / тому — Білий, а Чорний — чорний чому?". Тут ідеться про легенду, як з'явилася назва річки Білий Черемош. Багач Дідушко, який експлуатував людей і мав так багато статків, що демонстративно виливав молоко у річку, оголосив велику винагороду за голову Довбуша. Опришок же прислав свого помічника, який мав би урозуміти багача, проте Дідушко побив чоловіка. Коли прийшов Довбуш, він убив негідника, а все надоєне молоко вилив у річку, яку почали називати Білим Черемошем. Герасим'юк натякає на те, що, крім фольклорних історій, які часто прикрашають і спрощують події, існує ще й "чорна" правда. Натомість далі у вірші – "гуцульській трійці стриму нема", тобто Герасим'юк переносить фокус із трійці "руської" на "гуцульську", причому має вже на увазі не збирачів фольклору і записувачів "карпатського тексту", а тих, хто цей текст творили власним життям, – опришків Довбуша, Орфенюка і Баюрака. Герасим'юк каже "про те, що трьох / цих любили, і нікого — отак, як цих!" Причому ця любов (завдяки попередній контамінації) може стосуватися не лише персонажів карпатського міфу, а й тих, хто вписував цей міф у всеукраїнського контексту, – І. Вагилевича, Я. Головацького, М. Шашкевича.

Від "Руської трійці" важливий перехід до Івана Франка, який для Герасим'юка цінний не тільки своєю творчістю, а й ключовою роллю письменника у розпросторенні "карпатського тексту". Іван Франко часто

бував у Карпатах, де спілкувався із горянами і збирав фольклор. Він написав на карпатську тему такі твори як "Петрії і Довбушуки", "Як Юра Шикманюк брів Черемош", "Гуцульський король", "Терен у нозі" тощо. У багатьох карпатських населених пунктах є пам'ятники і меморіальні дошки Івану Франку, а у Криворівні – будинок-музей, де письменник довгий час мешкав. Франко своєю діяльністю засвідчив єдність "карпатського" й "українського текстів", він не лише став символом такого об'єднання, але також і увиразнив карпатський терен як одну з найяскравіших територій української культури. Саме у такій ролі – медіатора – він і постає у творчості Василя Герасим'юка. Наприклад, вірш-присвята землякові Тарасові Мельничуку, дія якого відбувається у Коломиї, апелює до перебування у "Франкових місцях": "за твоєю нервовою спиною в'язня / стояла коломийська ратуша, / де у вісімдесятому році позаминулого століття / в'язень Франко написав 'Вічного революціонера'", а також "чекають на тебе біля ратуші, / де в'язень Франко написав 'Вольні сонети'" ("Пам'яті Тараса Мельничука"). Іван Франко також постає у вірші "Цю картку він вибрав за день чи за два до...", де йдеться про фотопробу Івана Миколайчука на роль у фільмі-екранізації новели І. Франка. Згадуючи знаковий кінофільм про Карпати "Тіні забутих предків", де головну роль зіграв І. Миколайчук, В. Герасим'юк імпліцитно протиставляє значення слів "спроба" (намагання чогось досягти) і "проба" (як знак "справжності"), відтак чітко розмежовується "фотопроба" як одномоментний акт і органічне "про-бування" Миколайчука (як і Франка) "у своїй стороні": "Його не затвердять на роль. Бо розписано ролі. / А пробувати можна і так. Бо своя сторона".

"Своєю стороною" стає для Герасим'юка і Київ, адже його перше місце проживання тут було розташоване на вулиці Івана Франка; це символічно єднало поета з рідними Карпатами: "під осіннім осоком, / верхівка якого заглядає в моє вікно [...] вільно розміщуються / всі мої

карпатські демони" ("Комуналка на Франка"). Тоді ж Герасим'юк і виходить на всеукраїнський текст, на актуальні теми 90-х, причому такий рух йому підказує сама географія Києва: "Свобода – / це задихана жінка з диктофоном у руці, / яка біжить бульваром Шевченка вгору, / вона тільки що вислухала художника Панаса Заливаху, / і тепер бульвар душить її, як змії, / як коридор на вулиці Франка, / і вже навіть Той, що в скалі сидить, / кричить: лупайте сю скалу! / І куди нам тепер його подіти? / Де він тепер сидітиме?". Поет апелює до націєтворців, центру літературного канону, – Лесі Українки ("Той, що в скалі сидить" – персонаж її драми-феєрії "Лісова пісня"), Франка ("Каменярі"), Шевченка. У "Київській повісті" Герасим'юк згадує останніх двох, поглиблюючи мотив національного занепаду й безнадії: "Доки загнаним звіром біг над Дніпром, / Невже і Христа з хрестом, й Шевченка з Франком / Змивали ночі і дні, води й помій?". Або чи то ностальійно, чи то іронічно виводить неназвані імена у підтекст, зрозумілий усім українцям: "Були ще села. На стіні – поет / у кожній хаті. Навіть два поети!" ("Галицькі георгіки").

З усіх письменників Василь Герасим'юк найчастіше звертається до імені, окремих мотивів творчості та ключових концептів Тараса Шевченка. Слова Шевченка стають онтологічним маркером українського простору, тому в Герасим'юка є прозорі алюзії на його вірші "Доки за байраком був байрак...", "Хрущі над вишнями гудуть..." тощо). Герасим'юк прямо цитує Шевченкові рядки – наприклад, з вірша "Реве та стогне Дніпр широкий": "А реве та стогне, себто, ревів / Та стогнав той, хто дерзнув на Твір, / Що для нас є кров'ю й землею. ("Ах, лента за лентою... Листопад..."). Так само Герасим'юк згадує основні Шевченкові концепти – "Дніпро" і "соловей": "Ми не маєм інших облич / для Дніпра і для солов'я" ("Смертні в музиці"). На думку Людмили Кісельової, "Шевченко постає як символічний центр міфопростору українського Слова, його "сонце" і "свято". Тому так багато Шевченкового слова вплетено у тексти

Герасим'юка (не самих лише цитат, прихованих чи очевидних, а "слова" у сенсі "діла": чину, віри й сумнівів, любові й ненависті, біблійного натхнення та фольклорного "живлення") [81, с. 71].

Позиція Герасим'юка щодо Шевченка дуже нагадує таку ж поведінку поетового земляка Тараса Мельничука. Той знав напам'ять всю поему "Гайдамаки", обожнював творчість Шевченка, порівнював його з Христом (в інтерв'ю він скаже: ""Марія" – це в Шевченка не випадково, а закономірно. Він осягнув її з пісні. І лиш після того почав рости. Як Ісус стрімко і богоподібно" [187, с. 13]) – адже "його вірш не лише протестує чи звеличує, а й будує. Її – Україну, матір пророка і генія. Богоматір..." [187, с. 13]. Стосунки з Шевченком мислилися Мельничуку як містичний зв'язок. Людмила Кісельова ж доводить, що у Герасим'юка дуже часто поряд із трактуванням біблійної історії виникає певне міжтекстове спілкування із Тарасом Шевченком. Так, "згадки про біблійних пророків містять прихований діалог із Шевченком – розвиток тих Кобзаревих думок, які не висловлені у самих текстах (вірш "Осії. Глава XIV (Подражаніє)"; цикл "Давидові псалми"), але спричинилися до їх появи. Той, хто читає Герасим'юка, має перечитати і Шевченка, і Біблію..." [81, с. 69–70].

Мельничук вважав, що "поезія – це щось неминуче" (як і Герасим'юк). Слово, послуговуючись термінологією Мельничука, потребує "зупинки" і "перезозброєння", як це робив Шевченко – "з глини одразу людину": поет "будує словом народ" [187, с. 13]. І Герасим'юк це має на увазі, коли створює свої книжки; у вірші "Нічні дзвони Володимирського" він пише: "Тут мати треба на хребті / сліпих років залізні міти, / аби тебе прошепотіти, / збагнувши, що карби не ті. // І я шепочу: Україно. / І я шепочу: Україно. / І я шепочу ще і ще"; а у "Київській повісті": "І ми не курви, хоч не йдем на ви. І Він, хлопці, є. / І місто це є. І сонце над ним ще встає. / І завтра, як завше, все почнеться зі слова"; на основі цього

Людмила Кісельова, аналізуючи Герасим'юків "міф України", спостерігає його перехід у "міф Поета": "Бо якщо "завтра" України залежить, "як завше", від "слова", то визначальна роль належить Поетові" [81, с. 67].

Біблійний текст служить Герасим'юкові для демонстрації тієї етичної вертикалі, якої потребує його поетика. Попри відбиття поганських вірувань, якими пройняте життя карпатців, Герасим'юк постає глибоко християнським поетом. Провідні етичні розмисли поета пов'язані з питаннями персонального вибору й персональної відповідальності. Це подвійна зумовленість людини: з одного боку, визначеність власною біографією, історією, культурою, а з іншого, – необхідність робити власний вибір: "Був вибір між Христом і всім. / Я вибрав, але все інше вибрало мене" ("Вибір"). Герасим'юк каже, що "генетичний код прийнято вважати якоюсь основою, осердям. А насправді – це страшна ноша, якої треба позбуватися" [30]. Проте він усвідомлює, що в цій трагедії людини – неможливість бути "окремим" у власному життєписі. Якщо він і говорить про "ношу" генетичного матеріалу, то тут ідеться не про древню карпатську спільноту, а про сучасність, про ту "генетику", на якій – свіжі сліди окупації, таборів, тюрем і бараків, страху і самозречення. У такій перспективі людство прямує до неминучого Страшного Суду (цей мотив є одним з найважливіших для поета). Герасим'юк заявляє: "Тепер уже всі знають, що релігія – це серйозно. Кожен вже знає, що так чи інакше доведеться відповідати. І кожен собі думає – ну добре, я це зробив, але ж той поруч зробив ще більше гидоти, ніж я. Він буде ще більше відповідати. А в того взагалі руки в крові, а ще такі є, що мільйони втопили в крові. То що я буду відповідати порівняно з ними? І тут забувається одна-єдина істина: ми ніхто не знаємо промислу, не знаємо, чим це все закінчиться, але треба пам'ятати, що питання буде стояти тільки так – ти і Христос" [76, с. 38]. Певною мірою Герасим'юка можна назвати "поетом-біблійцем" (як Драгоманов називав Шевченка): цей пласт у його тексті є настільки

значним, що потребує окремого дослідження. Тут лише зазначимо, що старозавітні та євангельські мотиви пронизують усю творчість поета, стають основою того "етичного посилу", про який писав Іван Дзюба. Мотив глибокої щирої віри (попри миттєві напади "зневіри") пронизує твори Герасим'юка, олюднюючи та онтологізуючи його "карпатський текст". Для поета, який виразно бачить людське блюзнірство, здрібніння та занепад, усе ж ключовою прикметою краю залишається те, що замість привітання тут "чути лише: «Слава Йсу!»" ("Серпень за старим стилем. Зорепад...").

Одним з форматорів "карпатського тексту" Герасим'юка є Василь Стефаник. Його письмо для поета стає знаком автентичності в літературі, бо Стефаникова "Музика терпка [...] збережена, як бринза в бербеницях" ("Серпень за старим стилем"). Василь Стефаник, який народився на Прикарпатті, детально прописав побут Покуття, але при цьому своїм письмом надав рутинним повсякденним діям і емоціям загальнолюдського гуманістичного масштабу: існування звичайної людини зміг представити таким чином, що воно відобразило суперечливість і трагізм людського існування у світі. Саме таке письмо для Герасим'юка є "письмом стихії" – він теж довкола осі однієї спільноти вибудовує етичну вісь усього людства.

У цьому контексті важливим є і письменник з Гуцульщини Марко Черемшина. У вірші "Злива була у Ворохті давнього дня..." Герасим'юк згадує новелу "Чічка" Марка Черемшини: "Ті, що і «Чічку» читали, пиво пили. / Ті, що і «Чічку» читали, все розуміли. / Ті, що знали діда й коня, підійшли: / 'Боже, дай йому сили". Твори цього прозаїка також означають "коло" Василя Герасим'юка – тих, які "читали, все розуміли"; це пов'язано з тим, що, як і Василь Стефаник, Марко Черемшина деталізує життя звичайних карпатців, його твори є своєрідними документами, які свідчать про соціальний і культурний стан життя Гуцульщини початку ХХ століття.

Але так само – це представлення тих важливих Герасим'юку тем, які постають перед карпатцями, котрих починає зачіпати світова історія. Це проблема щоденного етичного вибору, пов'язана з новим трибом життя, якого спільнота раніше не знала.

Серед поетів початку ХХ століття особливо близьким для Василя Герасим'юка є Богдан Ігор Антонич. Серед найвідоміших груп українського етносу Карпатського регіону – гуцулів, бойків, лемків – Антонич є представником останнього. Герасим'юку навіть прізвища не називає, означаючи поета через синекдоху: "І все – як на вивісці (чи у візії лемка) – / Центр підводного плавання. Зветься 'Тритон'" ("Київська повість"). У своїй передапокаліптичній візії Києва, де домінують водні, а не земні символи (що свідчить про очікування знищення, повернення до первісного хаосу), Герасим'юк асоціює цю деталь – назву "центру підводного плавання" з назвою однієї з тварин, згаданої у вірші Богдана Ігоря Антонича "Сурми останнього дня", де "Ржавіють мертві риби у басейнах, вуголь і троянди чорні", де "Живуть під містом, наче у казках, кити, дельфіни і тритони /в густій і чорній, мов смола, воді". З цього тексту В. Герасим'юк бере до уваги останній рядок апокаліптичного змісту: "О пушо з каменю, коли тебе змете новий потоп?".

Творчість Антонича для Герасим'юка важлива насамперед як творчість лемка. У Антонича є багато "карпатських" тем. Наприклад, у лібрето до опери "Олекса Довбуш" поет опрацьовує фольклорну історію, де "король опришків" постає дещо схематичним і романтизованим (так само, як і у Федьковича та фольклорі). Навряд чи такий ракурс цікавий Герасим'юку. Він бачить у Антоничеві насамперед поета, який формує "лемківський текст", важливий для моделювання "карпатського тексту". Тут центром стає село Дукля, з його реальним часопросторовим, міфологічним та символічним вимірами (про що йшлося у підрозділі "Локуси символічного смислоутворення")

Отже, літературні попередники Василя Герасим'юка (автори, які так чи так вплинули на формування його "карпатського тексту") – це ті, що збирали фольклорні джерела, писали твори на карпатську тему, відтворюючи унікальну специфіку цього краю, – тобто розбудовували "карпатський текст", який став підґрунтям націєтворчого історіософського міфу. Автентичний гуцульський фольклор для самого поета є водночас і об'єктом пильної уваги, і суб'єктом творчої взаємодії (що може стати темою окремого дослідження). Також у свої твори Василь Герасим'юк часто напряду залучає фольклорно-міфологічні та біблійні інтексти, якими визначається "естетичний та етичний посил" усього "карпатського тексту" поета.

2.4.2. Сучасники. Сучасники Василя Герасим'юка належать до покоління, яке називають "вісімдесятниками", – їхні імена представлені у однойменній антології, упорядкованій Ігорем Римаруком та виданій у 1990 році [35] (тут вміщені твори Юрія Андруховича, Наталки Білоцерківець, Василя Герасим'юка, Олександра Ірванця, Івана Малковича, Петра Мідянки, Костя Москальця, Оксани Забужко, Віктора Неборака, Ігоря Римарука та інших).

Володимир Моренець вважає, що "погляд "вісімдесятників" на перекривлену, конвульсивну суспільну дійсність сповнений не так гніву чи обурення, як відрази. Духовна субстанція цієї лірики вирізняє себе з реального суспільно-історичного тла, вихоплюється з-під тиску його причинно-наслідкової логіки, яка каже називати болючі проблеми сучасності своїми власними і вгрузати в них з прометеївським самозреченням та вірою в торжество справедливості" [123, с. 239].

Переїжджаючи до Києва, Герасим'юк стає одним із провідних поетів, його перші книжки одразу стають помітним і знаковими явищами

тодішнього літературного життя, вони так само маніфестують основні риси тодішньої поезики "вісімдесятників".

Герасим'юк часто присвячує вірші сучаникам, у творах згадує імена важливих для нього людей – друзів, письменників, художників, земляків: це Михайло Горловий, Іван Малкович, Петро Мідянка, Віктор Неборак, Василь Портяк, Ігор Римарук, Леонід Талалай, Віктор Шакула та інші; називає також імена "Івана Козаченка, Віталія Никитюка, Юрія Приходька — моїх відданих друзів, улюблених воїнів" (із вірша "Комуналка на Франка"). У Києві найбільш близьким до Василя Герасим'юка стає Ігор Римарук, якому присвячені вірші "Серпень за старим стилем" і "Прийшли вночі. "Твій діду син умер...". У першому Герасим'юк говорить про найближчих йому діячів культури – Стефаника і Миколайчука, тому присвята Римарукові засвідчує високу оцінку значення цього поета. У другому – розповідається, як до карпатського діда приходять повстанці, щоб повідомити про смерть його сина. Саме тема "чужого" і "свого" найперше зближує поета з Римаруком в ситуації радянського культурного застою. І якщо Герасим'юк розкриває цю тему на прикладі недавньої карпатської історії, то Римарук осмислює опозицію "свій" // "чужий" на сучасній йому та старокиївській темах (про це, зокрема, було сказано в підрозділі "Карпатська та українська географія й історія: опозиції та контамінації").

Співзвучним Герасим'юкові тут є ще один карпатський автор – Василь Портяк, якому поет присвятив кілька віршів. Це сучасний прозаїк, котрий походить із села Кривополе в Карпатах; історія його роду теж пов'язана з УПА та радянськими репресіями. У новелі "Гуцульський рік" Василь Портяк розповідає історію гуцульського священика, який допомагає повстанцям (переховує матір одного з упівців) і зазнає тиску з боку енкаведистів. Герой веде свої записи, які стосуються його вражень від живого творення історії; при цьому кожна нотатка припасовується до

одного зі свят річного циклу: Головосіки, Богородиця, Здвиження, Покрова, Луки, Дмитрія, Михайла, Пилипа, Андрія, Миколи, Різдво, Василя, Водохрестя, Трьох святих, Власія, Середопістя, Олекси, Вербна неділя, Живна середа, Благовіщення, Велика п'ятниця. Портяк починає з 11 вересня, Усікновення Голови Івана Хрестителя, і закінчує напередодні Великодня – Великою, тобто Страсною, п'ятницею (зважаючи на те, що Благовіщення святкують стабільно 7 квітня, а тут воно розміщене між Живною Середою і Великою п'ятницею, то можна зробити висновок, що це другий тиждень квітня). У цей день, очевидно, священика забирають окупанти.

У цього автора, як і у Герасим'юка, первісна для карпатця циклічність часу розривається через прихід у Карпати "чужого". У творі є ще один запис, який відштовхується не від назви свята, а вже від буденного 28 травня, переводячи час у лінійну, історичну, а не міфологічну парадигму. І тут вже запис від сина, продовжувача роду, котрий, нібито звертаючись до батька, вже є отруєним пропагандою: він пише, що його сестру "приймали у піонери, то вона казала, що баба [переховувана мати упівця – Л.М.] була бандитка, а ви слуга опіуму і ще всякі слова" [141, с. 14].

Одним з найважливіших серед сучасників поетом-земляком є для Василя Герасим'юка Тарас Мельничук. У диптиху "Пам'яті Тараса Мельничука" розповідається про цього поета-гуцула, котрий народився у близькому до Герасим'юкової Прокурави селі Уторопи. Тарас Мельничук (1938–1995 рр.) – дисидент, чия збірка "Чага" був арештована 1972 року. Цей поет став одним з перших митців, свого часу репресованих "за вірші". Герасим'юку важлива географічна й етнічна спорідненість з Мельничуком. Найперше Герасим'юк згадує, як Мельничук говорив: "'Я г'уцул і ти г'уцул, я з Утороп, ти з Пикуреви', / вимовляючи мою Прокураву на наш лад...". Герасим'юк розказує, він нещодавно, вже по смерті Мельничука, відвідує

"його" місця і відчуває справжню вагу їхньої спорідненості: "і тільки тепер, / на початку нового століття і тисячоліття, / піднявшись буйного літа невисоким пагорбом / до твоєї спаленої і недовідбудованої хати, / до твоєї могили, / я перейшов на ти..." Хата Мельничука у рідному селі була спалена у 1990 році нез'ясованими особами, саме у день поетового народження (Мельничук у цей час був у друзів у іншій області; вважають, що того дня або згоріло, або перед підпалом було вкрадено багато поетових рукописів). Біля згарища рідної хати поет і похований.. Для "карпатського тексту" постать Тараса Мельничука важлива і як "топографічний" маркер: адже його дім в Уторопах знаходиться "на самому ... початку, / де починаються українські Карпати".

У творчості самого Мельничука теж є згадка про Герасим'юка: "побили / Василя / Герасим'юка / б'ють людину / немов бика / дубиною / б'ють Україну / Україною // Києве заberi в них / киї / у цих сліпих / охоронців / вони б'ють синів / поетів твоїх / а завтра вб'ють / твоє сонце" [119, с. 11–12]. Вірш, як реакція на побутовий інцидент, вдало підкреслює настрої часів перебудови і позірного переродження держави, на яке тоді плекали надії. Так само тут засвідчений стан суспільства, у якому поети більше не посідають високих місць у ієрархії творців основних культурних концептів і цінностей; цей час характеризується станом неієрархічності, хаотичності, відсутність аксіологічної вертикалі. На думку Л. Кісельової, особливістю цього покоління для Герасим'юка є "позажанровість", яка, зокрема, виявляється у розмаїтті тих визначень, що стають чи то назвами текстів, чи то підзаголовками: "фрагмент", "увертюра", "сюїта", "містерія", "лубок", "фреска", "пейзаж", "дидактичний етюд", "заклинання". Суто літературні жанри набувають позалітературних функцій: у Герасим'юка з'являються "сонет натхнення", "сонет смирення", "сонет прощення", "елегія до папороті" [81, с. 31]. Для покоління, якого "позбулися наші міти" ("Доки?") – така невизначеність і хаос екстраполюються на нецілісність

особистості і невизначеність моральної позиції, бо "Навіть не фарсом трагедія стала – жартом" ("Доки?"); а таке покоління, для якого не існує ніяких констант, більше не здатне сприймати "істину міфу".

У одному з інтерв'ю поет каже: "Не люблю своє покоління" [182]. Він вважає його "бракованим", переповненим лакеями і нащадками негідників: "Просто я виріс в цих горах, / де в середині двадцятого століття / замордували найдостойніших" ("Прощання з гуцульською кашлею"). Відтак не чинили належного спротиву тим, "хто сфальшував музику сфер / На шляху до вічних осель, / Де месницький кріс, де повстанський гвер, / Де сліпець Бажанів, де Сосюрин лель" ("Доки?").

У вірші, до якого Василь Герасим'юк бере епіграф з твору Ігоря Римарука ("Дай, доле, нам високої води"), поет розповідає історію цього покоління: "Нам було по 30–35, / коли / розвалилась імперія. / Від чиєї руки? / Ми тоді половину шляху земного пройшли..." Однак замість того, щоб рухатися шляхом націєтворення, довелося, як у "Божественній комедії" Данте Аліг'єрі, спускатися до пекла, де ріка "трупами дев'яностих збивала з ніг", а "на березі — менеджер, екстрасенс, діджей", – тобто засвідчено стан переповненості нового простору смертю і порожнечою. Тому, щодо великих очікувань у книжці "Висока вода" Ігоря Римарука 1984 року (де він просив у долі великих випробувань задля великих звершень – "Щоб не кортіло тихий брід шукати"), Герасим'юк, вже після смерті поета, зазначає, що "Сейм обмілів". У іншій версії вірша – ще жорсткіше: " Доки сходить, / зійде благодать / на місто вбивць. / А з водою не склалося, флорентійцю наш..." Таким чином, символічно об'єднуються з Данте і Римарук, і ті поети, для яких очікування живої "високої води" обернулося випробуванням мертвотними водами хаосу та духовним обмілінням. Важливо, що саме в зазначеному тексті західно- та східноукраїнський простори об'єднуються (Космач і Батурин, Київ і Львів).

У цьому просторі й відбувається "кіно під назвою "Доля"" та виникає надія на те, що "буде інше кіно..."

"Вісімдесятники" – це покоління, яке пережило злет і падіння українського "поетичного кіно" (на це Герасим'юк натякає, згадуючи хоча б "будинок, де жив Параджанов"). Розвиток національного кіно 60–80 рр. для Герасим'юка виглядав як певна надія на відродження культури, тому в його творчості часто виникає мотив втрати сучасниками цього шансу. Проте досвід "поетичного кіно" глибоко засвоєний і перетворений Герасим'юком у розробці "карпатського тексту".

2.4.3. Інтермедіальність. У Герасим'юкових творах спостерігається взаємодія різних видів мистецтва: поет згадує назви творів і авторів (і живопису, і музики, і скульптури тощо); використовує різноманітні поетикальні засоби, які запозичують прийоми інших форм творчості. Однак у віршах та інтерв'ю Василь Герасим'юк найчастіше згадує кінематограф як один з найважливіших для нього видів осмислення дійсності. Сам він був співавтором (разом з Василем Портяком) художнього фільму "Нам дзвони не грали, коли ми вмирали" ("Галичина-фільм", 1991). Тему "кіно" можна знайти у поезіях "Повторний сеанс", "Ах, лента за лентою...", "Ранкова пастораль", "Запахли яблука у сіні...", "Не відав, ні, той вершник, хто і нащо", "Останніх років київське кіно...", "Цю картку він вибрав за день чи за два до...", "В горах є ще дві гражди...", "Ну хто ж, як не Хорс, порозвіяв твої чорно-сині...", "Галицькі георгіки", "Серпень за старим стилем", "Немовби кадри – в тьму" тощо. В основному, Герасим'юк згадує саме "українське поетичне кіно", а також "авторське кіно" свого часу (Фелліні, Антоніоні, Вісконті, Куросава, Бергман).

"Українське поетичне кіно" найгучніше заявило про себе фільмом "Тіні забутих предків" 1965 року, яке – окрім того, що стало певною революцією в мисленні (зокрема, події в кінотеатрі "Україна" і їхній

наслідок – репресії української інтелігенції та згорання "хрущовської відлиги"); окрім того, що заявило про Україну в світі (отримавши багато нагород і одразу ставши класикою), – насамперед піднесло тему Карпат, представляючи "український текст" через "карпатський". Зрештою, до "карпатського тексту" апелювали й інші класичні твори "українського поетичного кіно": "Білий птах з чорною ознакою" (1970), "Камінний хрест" (1971), "Захар Беркут" (1971) тощо, для яких, окрім конкретних географічних відсилок, провідним став мотив гори. Тому Карпати у часи становлення Герасим'юка як поета стають одним з основних зацікавлень найбільш масового з мистецтв, що надає його віршам особливої актуальності. Поетичне кіно Василь Герасим'юк пов'язує з культурною місією формування національної ідентичності, а тому у інтерв'ю 2015 року про стан сучасного українського телебачення поет заявляє: "Українське поетичне кіно – чи не єдине, чого ми досягнули у ХХ столітті після Довженка. Але хіба ці фільми можна десь побачити? Якою може бути ідентичність людини, яка дивитися наше ТБ? Зрозуміло, що українським патріотом вона не стане й нашою історією не зацікавиться" [144].

Найперше ім'я з українського кінематографу (та й взагалі культурної сфери того часу) – Іван Миколайчук, актор і режисер. У розмові з кінознавцем Андрієм Яремчуком на телеканалі "Культура", де Герасим'юк веде програму "Діалог", поет заявляє, що Миколайчук "приніс іншу свідомість" [121]. У вірші "Серпень за старим стилем" поет називає імена тих, хто зберіг "музику терпку" "як бринзу в бербеницях", – Стефаника і Миколайчука. Ці двоє найповніше зафіксували той світ, що є найдорожчим Герасим'юкові. Поезія "Цю картку він вибрав за день чи за два до..." написана 1987 року, одразу після смерті Івана Миколайчука (про згадану фотопробу актора на роль у фільмі-екранізації новели Івана Франка). Миколайчук "за день чи за два до" вибирає фотокартку, бо готується до зйомок. Ця подія відбувається в серпні, ще один згаданий вірш у назві

містить назву цього місяця; сам поет народжений також у серпні – ці збіги стають частиною єдиного міфологічного сюжету Герасим'юка і відсилають до мотиву "серпня за старим стилем" (детальніше про це у підрозділі "Серпень за старим стилем"). Смерть Миколайчука постає як кінець "поетичного кіно": "наш поетичний екран зветься мертвим Іваном".

Одна з особливостей представлення Герасим'юком всеукраїнської історії XX століття полягає в тім, що поет її промислює через історію українського кіно й літературного життя. Зокрема, Герасим'юк переповідає один з вельми презентативних моментів: "Знов поляже космос трави – / Стане видко – як на долоні. / Ось Довженко – щойно з Москви. / Він цілує дірку у скроні // Хвильового..." ("Доки?"). На похорон Миколи Хвильового з Москви приїхала інша центральна постать культури тієї доби – кінорежисер Олександр Довженко, який поцілував мертвого у місце, де пройшла куля, – у скроню. Герасим'юк зауважує трагізм цієї ситуації: український народ 30-х років постає перед вибором або фізичного знищення (самогубство, репресії, винищення генерації "розстріляного відродження", яку поет згадує в творах), або служби ворогу.

Поезія "В горах є ще дві гражди..." теж згадується Іван Миколайчук – як той, чия "тінь" лишилася в горах, поряд з тінню ріки, по якій плывуть бокораші. Слово "бокораші", як і сама практика лісової промисловості, стали відомі після фільмів "Білий птах з чорною ознакою" та "Тіні забутих предків", де є кадри сплавів лісу, проходження річкою великої дараби з бокорашами (плотогону). Цей вид діяльності, який більше не практикується у Карпатах, для Герасим'юка стає символом втрати автентичності. Так само смерть Миколайчука веде за собою втрату "справжності", принесеної "поетичним кіно". У цій же поезії зазначено епізод із "Тіней" з похоронами Івана, якого грав Миколайчук: його, як згадують очевидці, особливо правдоподібно оплакували. Також до мотиву занепаду "карпатського світу" додається саркастичне зауваження про

зникнення карпатських хат-господарств – гражд: "В горах є ще дві гражди. Хлопці, / знімайте кіно. / Там, як треба, до шлюбу співають, як треба, / ховають українських акторів...".

Що стосується світової кінокласики, то тут Герасим'юк є знавцем і шанувальником (до прикладу, у поезіях згадується "Леопард" Вісконті, "Соляріс" Тарковського, "Пейзаж після битви" Вайди, "Пастораль" Іоселіані). У вірші "Галицькі георгіки" Герасим'юк перетворює назву фільму Акіри Курасави "Під стук трамвайних коліс" (1970) на поетичний образ: "В темноті / я княже написав ім'я о третій / під стук коліс трамвайних". Ще в одному випадку назву фільму "Шепоти й крики" Інгмара Бергмана Герасим'юк наводить без використання будь-яких маркерів, які можуть свідчити про присутність чужого тексту: "В цьому пейзажі лишаються шепоти й крики. / Тут навіть птах, майнувши, лишає слід" ("Серпень за старим стилем. Зорепад..."). Мотиви певних кінострічок; їхні контексти, прийоми монтажу для Герасим'юка стають абсолютним відтворенням його художньої системи, що й засвідчує органічність інтермедіальної поетики автора.

Сцени із "Ранкової пасторалі" Герасим'юка перегукуються із "Пастораллю" (1975) Іоселіані: гірський карпатський і гірський грузинський пейзажі, косіння трави, інші побутові моменти; та водночас це й перевертання жанру "пасторалі", який передбачає ідилічне зображення простого життя і простих переживань людини. У фільмі Іоселіані група професійних міських музикантів приїжджає у глухе село. Мешканці – цілком таки прагматичні, вони ламають горизонт очікування ідилічно налаштованих міських гостей. Так само й музиканти: їхня професійність зовсім не означає тонкості відчуття світу, яка нібито передбачається у людей, котрі мають зв'язок з музикою. У вірші Герасим'юка, коли тільки розвиднюється, люди йдуть косити і зустрічають чоловіків, які несуть трембіти, бо хтось помер (цей інструмент використовують у ритуалі

поховання). Згодом розповідається про хлопчика – він спостерігає, як "баран аж від скарлючених кущів, / немовби для смертельного двобою / щоразу розбігався й головою / о стовбур яблуневий бив і бив". Після цього розгортається сцена добивання барана. Ця історія виходить у тексті на символічний рівень: баран – це "світ, що в стражденне Древо лупить лобом", – а вирішення ситуації таке: "і здохнути, до тьми не прийшовши, / все ж веселіше, аніж далі йти". Це той самий, лише більш загострений, стан світу, що і в Іоселіані: ситуація неможливості "пасторалі".

Кожна згадка фільму чи режисера співвідносяться із Герасим'юковими художніми структурами. У "містечках галицьких осінніх" він бачить "щось феллінівське": вони стають приводом для того, щоб сказати: "на обрії стоять Карпати". Цей феллінівський (і загалом – неореалістський) розмах, любов до показу широких панорамних полотен – резонують зі стилем самого Герасим'юка. Загалом у його віршах відчувається кінематографічна інтенція до поєднання гами кольорів, почуттів, звуків у конкретний момент, як у вірші "Немовби кадри – в тьму": "Немовби кадри – в тьму / в тупім напливі. / Немовби у диму / сріберно-сивім // видовжується ліс, / видовжуються трави. / Соромлюся не сліз, / мій Боже правий...".

Зрештою, про що вже йшлося, сам поет мав досвід праці власне у кінематографічному мистецтві (як сценарист). Фільм "Нам дзвони не грали, коли ми вмирили" насамперед цікавий тим, що це перша картина, де зображена боротьба на два фронти (гітлерівський і сталінський) Української повстанської армії. (Цій темі присвячений величезний масив творів поета, адже, як уже зазначалося, його найближчі родичі мали безпосередній зв'язок з повстанцями, а Карпати постали основним полігоном боротьби). У своїх поетичних творах Герасим'юк іноді аж ніби проплановує, як його образи могли б виглядати на екрані: "Але знов зі

скали зірвалась – / на весь екран, / бо як завше, габа її взяла / і знов уб'є, / але завше / Іван, Григiр, Ігор – її Іван") ("Нам було по 30–35...").

Кіно як вид мистецтва, з одного боку, є умовним, з іншого – через специфіку засобів творення – швидше за інші види може передати створювану реальність. Карпатський світ, парадигму якого поет відтворює через минуле чи позачасся, у сучасності втратив більшість своїх автентичних рис, а тому стає виписаним і наново створеним у книжках Герасим'юка. Отже, він робиться умовним, тому так потребує "кінематографізму", відтак поет часто апелює саме до кіно, яке здатне передати умовність як найповнішу реальність.

2.4.4. Автоінтертекстуальність. Творчість Василя Герасим'юка пронизана автоінтертекстуальністю – від прямих цитат до натяків, що відсилають до попередніх книжок, складних системних алюзій на весь корпус текстів (як у триптиху "До трепети", "До папороті", "До смерек").

Свою свідому інтенцію до вибудовування "карпатського тексту" він декларує прямо: "Ти вибрав із усіх мелодій / мотив отав у Космачі" ("Досвітні душі"); до того ж означений "мотив" можна знайти у багатьох віршів чи не всіх поетичних книжок: "Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав...", "Що таке, мамо, Космач?", "...Не про всіх запитав. Розказав...", " Люблю мамин почерк. Слова її переповім...", "Я промчався тунелем тих літ...", "Нічні кіоски – 93" тощо.

Присутність інших книжок відбувається на рівні епіграфів: до вірша "Вона потрапляє на довше..." Герасим'юк бере епіграф із книжки "Діти трепети": "Ніби вийшов із храмів, мов з катівень...", до "Київського триптиху безсоння" "Тільки Дніпро" – цитує книжку "Потоки": " Зранку – тільки Дніпро..." Тут важливо, що поет в епіграфі вказує не назву вірша, а назву книжки – адже для розуміння нових текстів необхідним є цілісний контекст попередніх книжок, бо кожна з них концептуальна. Тому

Герасим'юк детально упорядковує збірки вибраних творів – вони стають своєрідними підсумками Герасим'юкових рефлексій на певні теми: наприклад, вибране "Була така земля" сформована так, щоб показати деталізацію виписуванням поетом всіх вимірів його "землі" (про це див. у підрозділі "Земля"); "Смертні в музиці" зосереджені на протиставленні двох стратегій поезики Герасим'юка: "кахлів" і "сухої різьби" (про що детальніше у підрозділі "«Суха різьба» і «кахлі»").

Деякі вірші переходять з попередніх книжок у наступні, заповнюючи смислові прогалини та забезпечуючи цілісність нових смислів. Так, у третій Герасим'юковій книжці – "Космацький узір" – багато віршів із попередніх двох, Герасим'юку важливі ця тяглість і знаки зв'язків з попередніми книжками. Книжка справді стає підсумком просторового й історичного прописування "карпатського тексту", адже наступна ("Діти трепети") зосереджується на всеукраїнських мотивах, тобто вона намагається вийти за межі карпатських реалій на дещо інші теми, пов'язані з великими суспільними змінами, які тоді відбувалися в Україні і які поет не міг ігнорувати.

Деякі Герасим'юкові теми постають на основі об'єднання окремих мотивів із різних книжок: елементи попередніх текстів, стаючи структуротвірними для нових збірок, змінюють своє значення; виникають нові змісти, які залежать від нових контекстів. У зв'язку з цим варто зазначити, що поет насамперед маніфестує власну цілість: перетворені "тіла" його попередніх книжок на новому рівні утворюють нове, більш складне, проте цілком органічне цілісне "тіло". Так, вірші "Змія", "Сова", "Пес" і "Крук" входять до книжки "Поет у повітрі", причому розташовуються у книжці симетрично, що свідчить про їхню приналежність до певного циклу; проте ці тексти були частинами попередніх Герасим'юкових книжок, входили до циклів "Дев'ять віршів" і "Сім віршів". У книжці "Поет у повітрі" ці чотири вірші постають

символічною рамкою, хоча спершу видається, що це лише "рецептивний цикл", а не свідома композиція. Проте у пізнішому тексті Герасим'юк сам коментує ці вірші, чим засвідчує, що така організація була свідомою, бо ідеться про символічні "імена" стихій: "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 рядки. Одна строфа". В іншому вірші він навіть коментує символічне значення кожної з цих істот, тобто спостерігаємо автометаопис: "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." Цікаво, що цей вірш – із циклу "Суха різьба", а поет уже довгий час заявляє, що так називатиметься його нова книжка. Тобто можна очікувати, що цей цикл постане у новій автоінтертекстуальній позиції і його смислове поле розшириться.

Зацитовані власні рядки набувають значення поетичних формул. Такими є вже згадані "холодні космацькі отави", "серпень за старим стилем", "була така земля" тощо. Це цілісні структури, які Герасим'юк використовує протягом усієї своєї творчості, послуговуючись ними у нових текстах, що створює враження дивовижної цілісності і програмовості всієї творчості поета. Наприклад, у "Триптиху", вперше опублікованому у книжці "Кров і легіт" (2014), Герасим'юк продовжує коментувати попередньо висловлену ще у вірші "Ахіллесова п'ята" тему: "Соромлюся не слів, / які за кадром, / за кодом цих мистців, / за цим театром, // де ждали короля / в останній яві. / Була така земля, / мій Боже правий. // Висока лиш в диму / сріберно-сивім / і суть її саму / назвати б димом, // бо як назвати ще, / аби не все?".

Натомість у книжці "Поет у повітрі" (2002) рефлексує щодо власної поетичної програми на рівні розмислів про свої наступні поетичні книжки "Була така земля" (2003) і "Папороть" (2006): "Назвав "Була така земля" /

ту з книг, що снилась. / Та довелось почать з нуля. / Господню милість / я все ж пізнав у тому сні / до тебе, книго. / Прокинешся у цім лайні? – / питаю тихо. / Скажи мені. / А та, з отав, / йде – мов на крилос. / Я "Папороттю" ту назвав. / Їй – інша милість" ("Назвав "Була така земля"..."). Він коментує настрої наступних книжок, джерела їхнього походження. Складається враження, що загалом вся поетична творчість поета розписана наперед, що він вже знає, чим вона має завершитися (неодноразово він казав, що це має бути книжка "Суха різьба").

Саме тому власний текст стає одним із джерел поетової інтертекстуальності, попередні твори стають будівельним матеріалом для наступних, допомагають їхньому постанню, але найголовніше – служать цілісності поетики, розбудові особливого поетичного світу, який виглядає як упорядкована структура зі своїм початком і завершенням, системою мотивів і концептів.

Висновки до розділу 2

"Карпатський текст" у творчості Василя Герасим'юка постає системою, де в динамічному вимірі означений часопростір; відбувається активна взаємодія образних структур на перетині компонентів "людина", "природа", "побут"; діють ритуально-міфологічні структури. Цілісність та повнота цього "тексту" забезпечені також на інтертекстуальному рівні.

Означення часових вимірів тексту стосуються передусім вибудовування поетом такої моделі історії, де "родова пам'ять" постає певною віссю світоусторою, тобто всі події світової, державної чи регіональної історії промислені через стосунок до неї поетового роду. Віддзеркалені історичні події стосуються середини XX століття, коли в Карпати приходять ті, хто змінює споконвічний устрій: радянські окупанти, які винищують "найкращих", вивозять їх з рідної землі,

деморалізують місцевих – тих, хто самим устроєм життя утверджував константи "карпатського тексту". Культурологічні, соціальні й аксіологічні роздуми Герасим'юка стосуються колізій, які постають на тлі цих тем. Саме тому "сучасність" в межах "карпатського тексту" менше цікавить поета, який мислить розгортання своєї "землі" або у минулому (від княжого періоду й умовного початку заселення Карпат – до знищення карпатського устрою "чужими" у середині XX століття), або у позачасі (чи невизначеному майбутньому). Часові пласти часто зміщуються, контамінуються, а їхня впорядкованість забезпечується образною та ідейною цілісністю поезій (наприклад, в одному хронотопі зустрічаються опришки XVIII ст. і родич-повстанець XX ст., що дозволяє поетові утвердити ідею опору "свого" "чужому", боротьби "добра" проти "зла" – незалежно від місця й часу). Що ж стосується історії роду, то основні її етапи пов'язані з боротьбою у лавах повстанців, виживанням чи винищенням карпатців; а давніше – з часами опришків, коли відбувалася боротьба проти інших окупантів. Основним матеріалом до "історієписання" постають спогади, легенди й міфи родини та спільноти; до того ж часто детально названі імена, дати, обставини дії, що створює враження певної документальності поезики.

Історичний вимір тексту зумовлює детальне означування специфічного простору; основна увага зосереджена на локусах, які постають символічними центрами приватної карти світу, і саме відносно цих локусів відбувається символічне смислотворення. Просторові категорії чітко ієрархізовані, топоніміка "карпатського тексту" точна: Ворохта, Косів, Космач, Мончели, Прокурава, Рушір, Ясіня тощо, – але насамперед у просторі Карпат важлива символіка гори, безіменних потоків і лісів. Зважаючи на визначені ще у перших трьох книжках ("Смереки", "Потоки", "Космацький узір") просторові константи тексту, ієрархічним центром виглядають локуси "Космач" і "Грегіт". Так, рідне село Прокурава є

присілкою Космача, тому вони мисляться як єдине ціле, що дозволяє Герасим'юку накладати історію власного роду на карпатську історію, адже саме з Космачем пов'язані найважливіші сторінки боротьби опришків і упівців. Грегит, гора, яку поет бачить з вікна свого дому, постає священним місцем, де відбувається контакт із трансцендентним.

Часопросторові константи "карпатського тексту" потребують осмислення етосу, аналізу взаємозв'язків між людиною й середовищем її існування. У поезії Герасим'юка спостерігаємо певну каталогізацію й детальне прописування побуту: від господарських явищ до специфічних назв предметів. Поет зображує процеси лісозаготівлі, збирання ягід, виготовлення бринзи тощо; дрібні етнографічні подробиці зумовлюють конкретизацію "карпатського тексту"; виникає відчуття "зримості" образного світу. Побутове життя тісно пов'язане з обрядовістю: Герасим'юк детально описує конкретні ритуали, які здійснюються в господарстві й допомагають виживанню спільноти, але так само ретельно відтворює основні події сімейної обрядовості (хрестини, весілля, похорон) і календарних свят (Різдво, Великдень, Спаса, Благовіщення тощо).

У обрядових і ритуальних практиках, у натуральному господарстві й організації побуту часто використовують тварин і рослин, які в "карпатському тексті" можуть виконувати роль пейзажних елементів, етнографічних деталей чи "магічних помічників": тут реальний простір лісу з буками й смереками, вовками й оленями; і полонина з вівцями, – але також і ритуали з мандрагорою та жертвопринесенням вівці. Поетові важливо виділити насамперед символічне й міфологічне значення представників флори й фауни; наприклад, центральне місце в рослинному коді його творчості посідають папороть (яка провокує людину на небезпечні контакти з трансцендентним), трепета ("дерево зради") й смерека (модель Світового Древа). Поряд з цим, поет звертає увагу на девальвацію в сучасному світі символічних значень, профанацію ритуалу,

десакралізацію ритуальних предметів ("суха різьба" перетворюється на "сувеніри"). Такий стан світу фіксує в текстах Герасим'юка "юродивий" – один з останніх представників автентичних карпатців, який дорікає землякам у відмові від власної карпатської ідентичності. Персональний ряд доповнюють родичі й земляки поета, які живуть своїм буденним життям, виконують звичні щоденні обов'язки, але також борються з окупантами різних часів. До символічних "предків" поет долучає опришків, серед яких найчастіше згадується Довбуш – "король Карпат". Будь-яке побутописання у віршах Герасим'юка обов'язково виходить на рівень узагальнень – філософських, культурологічних, аксіологічних.

Структурування "карпатського тексту" відбувається на основі ритуально-міфологічних парадигм. Оскільки метою ритуалу є стабілізація світу, то моделі поетової поведінки щодо тексту передбачають відповідне використання ритуальних стратегій (окреслення "кола" та визначення "центру", анаграмування, циклізація, повтори тощо). Світ поета чітко ієрархізований, у нім наявні центр, вертикаль та "коло" ритуальних перетворень. При цьому традиційна система "верх" / "низ" у Герасим'юка має важливе уточнення: "низовий" локус (барак чи криївка) не постає антитетичним до Греготу – навпаки: ці місця проживання й сховку вивезених і підпільників, стають місцями здійснення найсакральніших актів; тут відбувається демонстрація людяності й жертвності. Аксіологічний "низ" – це простір "чужих". У випадку Герасим'юка "чужими" постають окупанти, туристи та місцеві мешканці, які втратили карпатську ідентичність, – тобто ті, хто стає інструментом хаосу, хто руйнує та стереотипізує "карпатськість". З ними "діалог" не передбачений – тільки боротьба. Така ритуалізація "карпатського тексту" має на меті протистояння "чужому", тому опозиція "свої" // "чужі" простежується на різних текстових рівнях.

"Своїми" тут постають також ті, хто спричинився до постання в літературі "карпатського тексту". Серед попередників Герасим'юк залучає до "своїх", наприклад, "Руську трійцю" та Івана Франка, які не лише збирали фольклор та писали твори на карпатську тему, але, що найголовніше, – вписали карпатський дискурс у всеукраїнський. Постаті Марка Черемшини і Василя Стефаника є знаковими в контексті карпатської теми, бо вони точно показали той тип людини, яка представлена і в тексті Герасим'юка. Творчість Богдана Ігоря Антонича важлива як модель творення "лемківського тексту"; Шевченко ж постає як творець національного історіософського міфу, у який Герасим'юк послідовно вписує "карпатські" елементи. Серед сучасників Василь Герасим'юк залучає до простору "своїх" коло друзів-поетів, які разом з ним стають поколінням "вісімдесятників", чия творчість була опозиційною тодішній ідеології й поетиці. Так, з Ігорем Римаруком Василя Герасим'юка багато в чому об'єднує скептичне ставлення до "сучасності", трагічне й передапокаліптичне бачення світу. Серед письменників-земляків Герасим'юк присвячує вірші Василеві Портяку і Тарасові Мельничуку, з якими його споріднюють карпатська і повстанська тематика та близькість естетики. Крім літератури, поет звертається до інших видів мистецтва, серед яких кіно, де найважливішою стрічкою є "Тіні забутих предків", які представили Карпати на світовому рівні та зробили їх символом автентичності, українськості у 60-х. Герасим'юк часто використовує кінематографічні прийоми, цитує кінокласику, а українське "поетичне кіно" і найяскравішого його представника Івана Миколайчука робить символами автентичності у мистецтві та пов'язує з "музикою" "карпатського тексту" (так само, як і знаменитого Могура – скрипаля Василя Грималюка, який озвучував "Тіні забутих предків"). Цитуючи свої власні твори, Герасим'юк використовує прямі цитати, алюзії, дзеркальні мотиви та навіть цілі повторювані формули, які відсилають до його

попередніх книжок. Це служить утвердженню поетикальної цілісності, якою визначаються структура, семантика та символіка "карпатського тексту". Особливу роль відіграють фольклорні та біблійні інтексти: поет демонструє глибоке знання усної народної творчості та релігійних текстів, водночас загострює діалогізм, контамінує і трансформує звичні сенси, переводить сакральні значення у площину живого культурного буття народу (і поета – як його невідокремної частки).

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ "КАРПАТСЬКОГО ТЕКСТУ"

3.1. Концептуальний вимір тексту, поняття концептосфери

Текстуальний аналіз дозволяє вирізнити концепти Василя Герасим'юка, які є визначальними для розвитку його образної думки. Оскільки вони генерують асоціативний процес смислотворення, то завдяки дослідженню основних концептів, їхньої генези та структури буде означена концептосфера творчості поета (тож і "карпатського тексту") у її зв'язках з національною концептосферою.

Концепт є елементом ментального коду нації; механізми його постання в окремій свідомості зумовлюють сприйняття концепту як динамічної структури зі стійкою інваріантною основою. Згідно з С. Неретіною, концепт є "подією", яка відбувається в акті персонального мовлення, коли слово "світу Універсалій" перетворюється за участі мовця, а той, у свою чергу, трансформує узвичаєні світоглядні уявлення і повертає Універсуму його думку [130]. Стаючи фрагментом поетичного світу автора, концепт асоціюється з основними темами його творчості. Повторюваність, трансформація, семантичний рух, ускладнення асоціативного плану дозволяють визначити різні рівні символізації образу, закладеного в основу концепту, та виявити системні інтертекстуальні зв'язки. Така багаторівнева, багат шарова структура концепту робить його "фактом культури" [159, с. 41], її "згустком" – тим, "у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини" [159, с. 40].

Як і мова, концепт має синхронний і діахронний зрізи: з одного боку, концепти є "результатом, "осадам" культурного життя різних епох" [159, с. 49], тобто є історично зумовленими, а з другого боку, вони також зорієнтовані на горизонтальні контексти. Тому важливим є, насамперед,

виявлення парадигматичного і синтагматичного рівнів концепту, потім – формулювання позиції концепту в концептосфері національної мови, а також визначення його місця й модифікації в авторській концептосфері (і навпаки: дослідження переходу концепту з авторської концептосфери до концептосфери мови і його співвідношення із власною "внутрішньою формою", за Ю. Степановим [159, с. 48]). Оскільки сенс і структура концепту можуть бути представлені через сприйняття людини, важливим є опис процесу його усвідомлення. За Миколою Алефіренком, на першому етапі відбувається співвіднесення смислового складу концепту з першопочатковим значенням і формою слова, тобто осмислення. Потім формується образ – смисловий центр, проектується внутрішня форма відповідного слова. Третій етап – утворення символічного значення слова завдяки метонімічній концентрації образу. І вкінці свідомість орієнтується на міф; відбувається повне смислове насичення слова [5, с. 78–82]. Функціонування концептосфери будь-якої мови можна простежити у мовленнєвій практиці всіх учасників конкретної культури; власне, широта концептосфери свідчить про культурні обшири нації. Дослідження концептів потребує вивчення не тільки рівнів мови, а й механізмів свідомості та внутрішніх законів текстів.

Більшість дослідників сходяться на тому, що широта загальнонаціональної концептосфери залежить від широти досвіду і світогляду носіїв культури; це стосується й індивідуальних концептосфер. Тому важливою стає персону людини-учасника культури, історії, мови. Найбільш продуктивною для творення концептів є персону поета та "світ його віршів", адже, як вважає Тамара Маслова, поетичний текст – це змодельоване утворення: поезія не віддзеркалює, а творить реальність, "її простір гранично стиснутий, а наповнення безмежно широке, у ній усе про сенс людського буття – про життя і смерть, про волю і рабство, про любов і ненависть, про зустріч і розлуку" [114, с. 32]. Авторка зазначає, що

концепт у поезії є глибинним сенсом вірша, втіленням мотиву, породженням якого став текст, причому репрезентація концепту може відбуватися як через слова, фраземи, синтаксеми, так і через цілі поезії. Авторка досліджує творчість Марини Цвєтаєвої та вважає, що "цвєтаєвський концепт – глобальне лінгвоментальне і лінгвокультурне утворення, котре організовує емоційний простір особистості поета" [114, с. 31–32]. Це визначення цілком може бути застосоване і щодо творчості Василя Герасим'юка, зважаючи на глибоку вкоріненість поета в національну і світову культуру, його підвищену увагу до мови.

Концепт, як будь-яка складна структура, має ядро і периферію. Під ядром лінгвісти розуміють лексичне значення концепту як мінімалізованої одиниці (фактично, лексеми); це – основний зміст, ключове слово. Периферія ж представляє всі нашарування культури, традиції й досвіду – національного й особистісного, причому існують різні зони цієї периферії: у найближчих секторах знаходяться універсальні знання культури й народу, у дальших – індивідуальні конотації, і саме ці зони представляють специфіку концепту авторського. Інформаційним каркасом концепту, за Зінаїдою Поповою і Йосипом Стерніним, є образ та його інформаційне наповнення; причому образ не завжди є ядром концепту, але в індивідуальній свідомості саме конкретний образ кодує концепт носія мови [140].

Наповненість концепту залежить від характеру авторського світосприйняття. Більшість дослідників розуміють концепт як згорнутий, концентрований текст, де стикаються царини релігії й філософії, архетипні й культурні значення. Тобто це – мінімальна одиниця, котра "містить не лише логічні ознаки, а й компоненти наукових, психологічних, авангардно-художніх, емоційних і побутових явищ і ситуацій" [160, с. 20]. Натомість загальний концепт, за Анною Вежбицькою, полягає у цілісному розумінні сенсу слова пересічним носієм мови. Про авторські концепти такого не

скажеш: часто слово набуває незвичайного, неочікуваного значення, його розуміння стає принципово багатозначним. Виходячи з цього, дослідники виділяють "первинні" й "індивідуальні концепти" (або "пізнавальні" й "художні"); критерій визначення – універсальність чи індивідуальність вираженого змісту. Тамара Маслова вважає, що, об'єднавши концептосфери найбільших поетів, можна укласти словник національної концептосфери [114, с. 34]. "Індивідуальні" концепти від "первинних" відрізняються, за Тамарою Масловою, тим, що вони, по-перше, будуються за допомогою асоціативних зв'язків; по-друге, художній концепт може розкривати не тільки образ, а й різноманітні емотивні сенси; по-третє, поетичні концепти тяжіють до образу, вміщують образи в собі; тому в цьому типі ("індивідуальних" концептів) відзначаються певна розмитість і психологічна ускладненість [114, с. 34–35]. Різняться не тільки особистісні й національні концепти, диференціація відбувається навіть на рівні індивідуальних: наприклад, концепт художнього твору і будь-який особистісний лінгвокультурний відмінні за об'ємом понять. Концепт художнього тексту – це гранично стиснутий у смисловій структурі об'єкт, який утворюється шляхом дії асоціативності, емоційно-чуттєвих процесів особи автора, пов'язаних із загальними лінгвоментальними утвореннями. Він не лише відбиває авторську картину світу, а й представляє концептосферу цілого твору, виражену на різних текстових рівнях: лексичному і фразеологічному, композиційному і тематичному. Багато авторських концептів є ендемічними й не мають еквівалентів.

Отож, далі перейдемо до визначення основних концептів Василя Герасим'юка, які постають основою концептосфери його "карпатського тексту".

3.2. Базові концепти "карпатського тексту" Василя Герасим'юка

3.2.1. "Земля". "Земля" – один з основних концептів у межах "карпатського тексту". Для того щоб визначити характеристики "землі" як концепту, необхідно окреслити її хронотопні межі у текстах Герасим'юка, виявити культурологічні й аксіологічні конотації, зв'язок із сучасними Карпатами та "рештою України", а також специфіку розгортання концепту в авторській свідомості.

Ключовою для розуміння є книжка "Була така земля". Можна точно сказати, коли "земля" із теперішнього "є" переходить у минулий час "була": це середина ХХ століття, коли "найкращі" (як їх прямо називає поет) ідуть у повстанці, їх убивають, а родичів вивозять у чужий край; натомість на територіях, географічно означених як Карпати, залишаються ті, до кого ще справа не дійшла, а також ті, хто встиг і захотів заховатися для подальшої боротьби. Повернення з "вічного поселення" уже не чинить великої різниці для соціально-культурної природи цієї "землі": попередню парадигму знищено. У "сучасному" світі питома "земля" проявляється через фіксацію певних "спалахів": у "Повені восьмого року" Герасим'юк, описуючи наслідки потужного паводка, який стався у Карпатах у 2008 році, розповідає, як вода забрала підлогу з-під весільного шатра; він проводить аналогію із ситуацією 1947 року, коли "чужі", наче катастрофічна повінь, приходять у Карпати й руйнують все: вони забрали не лише звичайних гостей, а й музикантів, котрі були втіленням "справжньої" музики (теперішні ж грають вже гуцульські мелодії, які стали для них "давніми", причому роблять це перед тим, як "перейти на нинішню попсу"). Наприкінці вірша поет констатує абсолютну втрату попередньої "землі": "І ця барвиста весільна підлога / раптом зрушила зі свого місця, / і вже ніколи не повернеться...".

Постає проблема "відсутньої географії" – неодноразово Герасим'юк говорить про "землю" так, наче вона відсутня в межах реальної географії. У вірші "Станичний, я, взискуючий во плоті..." Герасим'юк прямо вказує на її нематеріальність: "Це не земля, станичний, – це ідея". А в інших ситуаціях – порівнює її з димом (як у продовженні попереднього вірша: "Земля – це Остафійчук, псевдо Ліс, / це тільки дим від нього, що повис / над сорок п'ятим..."). Проблема "несправжності" сучасного карпатського світу і його мешканців постає у вірші "Де гуцули?". Це питання Герасим'юк іронічно ставить у гуцульському музеї в Коломиї, одразу даючи зрозуміти, що гуцулів там нема, є тільки історична фіксація у вигляді етнографічних артефактів, які перестали бути ужитковими й стали атракцією для туристів чи науковим матеріалом для етнографів. Ще з початків освоєння Карпат Коломия була єдиним у цих місцях власне містом [55, с. 23–40]. Сюди звозили сіль – основний тамтешній промисел. У "Галицько-Волинському літописі" за 1240 рік згадується про "коломийську сіль" [38] (насправді – гуцульську, звідти її звозили). Тому Коломию справді можна було вважати одним з центральних місць. Сьогодні ж Герасим'юку незрозуміло, "чому Коломия – / столиця Гуцульщини?".

Тепер, коли з'являється багато "столиць" (Герасим'юк називає Косів, Верховину, Яремче, Криворівню, Рахів, Космач), – "гуцулів нема, / ніби забрав потоп / чи сніговий обвал" (як вже згадуваних музикантів у 1947 р.). Усі перелічені населені пункти стають туристичними брендами, музеїзуються; при цьому втрата автентики (через перетворення її на атракцію) і розмивання "гуцульськості" – неминучі. Герасим'юк також натякає на втрату символічного значення цих локусів через нав'язування їм туристичних штампів: Криворівня – українські Атени, Рахів – гуцульський Париж, Космач – бандерівська столиця. Такий гротескний

"діалог" зі світом веде до втрати себе, баналізації унікального: "чуже" розмило "своє".

Натомість останнім пунктом своєї подорожі у пошуку гуцулів ліричний суб'єкт обирає гору Грегит – не загальновідомі Говерлу чи Чорногору, а далеко не найвище у Карпатах місце, але таке, що є центром поетового світу, а ще – обділене туристичною увагою, тобто неспрофановане "чужим".

Герасим'юк схильний детально описувати свої маршрути. Як і в своїх "київських" віршах, тут він теж вказує на точні місця, якими сам проходить. Поет щоразу вище піднімається в гори, адже у всіх попередніх місцях йому кажуть, що гуцули – далі; однак навіть на самій горі Греготі, "верху" гуцульського світу, поет їх не знаходить. Річ у тім, що Герасим'юк насправді описує тут уже не простір своєї "землі", а те, що залишилося на її місці сьогодні. У спрофанованому світі гора перестає бути ієрархічною віссю, і взагалі – символічний "верх" втрачається. (Водночас Говерла зберігає сакральний статус – як місце, де "все починається / і ніколи ніщо не закінчується" ("Пам'яті Тараса Мельничука"), тому що йдеться про вертикальну вісь міфопростору, і "Гори" є не лише онтологічним, а й аксіологічним його локусом).

Пишучи, що вершина – "це тільки привал", "а гуцули – далі", Герасим'юк знову ж наголошує важливість не матеріального, а ідейного втілення "землі": на вершечку Греготу твердь закінчується. Та "земля", що "була", а також і люди, котрі "були", – далі, тобто вони мисляться поза матеріальною прив'язкою до сучасних Карпат. Уся "земля" ніби переходить у повітря (а також у "дим" – символ переходу): у третій частині "Триптиху" ("Немовби кадри – в тьму...") Герасим'юк пише, що ця "земля" "висока лиш в диму / сріберно-сивім / і суть її саму / назвати б димом...").

Герасим'юків світ кардинально трансформується: його "земля" залишає своє первісне, "географічне" місце перебування, переміщуючись у "повітря", тому це "повітря", як згодом побачимо, стає "твердим".

Що стосується локалізації "землі", то Герасим'юк поступово вибудовує історію переходу землі у повітря. Означуючи її "земні" координати і прописуючи життя у їхніх межах в книжках "Смереки" (1982), "Потоки" (1986), "Космацький узір" (1989), "Діти трепети" (1992), Герасим'юк переносить усе це в минулий час у книжці "Була така земля" (2003); а в попередній книжці – "Поет у повітрі" (2002) – означає новий простір перебування.

У вірші "Прийшли вночі. "Твій, діду, син умер..." йдеться про чоловіка, котрий, дізнавшись про смерть сина (повстанця), серед ночі "перевертався на печі, / немовби у землі перевертався". Проте у наступному ж рядку Герасим'юк додає: "Ні, не в землі – в повітрі...", – адже після смерті наступника (а отже, факту закінчення роду), людина втрачає і сенс своєї присутності у попередньому хронотопі. Фінал вірша такий: "...З потоку підняли, несуть у ліс... / І той, котрий прокинувся, заплаче. / А може, й ні. Бо там не буде сліз, / де ти перевертаєшся, Космаче": ці трагедії маленьких людей Герасим'юк переносить на трагедію всієї "землі" через синекдоху "Космач"; і цей "острів" теж перевертається: як перейнятий болем чоловік, Космач теж тепер у повітрі – тому старий, разом із землею, переходить у повітря.

Тобто: у Герасим'юка існують дві "землі": "земля небесна" і "земля земна". При цьому "земля земна" ненавидить людину, у вірші "Восени, наприкінці 40-х..." на ній відбувається щось абсолютно чуже світоустрою: "Не можу тебе обняти, / бо страшно скрізь і страшно, / стоячи на такій землі, / цілувати тебе"; "добре тільки в стайні", адже тільки в худоби залишилося "щось лагідне, щось людське, щось материнське". Сцена відбувається у рустикальному пейзажі, і коли наближається "чужий",

героїню, кохану ліричного героя, "відриває від цієї землі разом із молоком". Еротичний пасаж закінчується жахливим епізодом: героя (очевидно, повстанця) забирають від його коханої, з якою він перед цим цілується на горищі стайні, "а над ними тихо співає букове листя і яворове". Його виводять із зав'язаними за спиною руками, кидають головою у гній, притискаючи чоботами, і б'ють, "доки літав перед їхніми невиспаними очима яворовий, а може, буковий листочок": світ маліє і зникає. А у вірші "Стилізація: сонет (І)": "...земля, де перехопить подих, / кружляла вже над головами".

Отже, "земля" Василя Герасим'юка ніби перебуває у "відсутній географії" і позачасі; її географічні характеристики осмислюються через причетність до стихії "повітря", а культурно-етичні конотації стосуються переосмислення ієрархічної вертикалі "верх / низ". Водночас такий статус "землі" вказує на початок нової "космогонії": світ, як завжди, почнеться зі слова, адже "в повітрі – Поет".

3.2.2. "Поет", стихії та "Слово". Концепт "земля" у Герасим'юка корелює з концептами інших стихій ("вода", "повітря", "вогонь"), які, у свою чергу, вступають у тісні зв'язки з концептами "поет" і "слово".

Концепт "поет" реалізується через символи крука, сови, пса і змії. У вірші "Ars Poetica" Василь Герасим'юк, визначаючи, якою є сутність поета, апелює до християнської догматики та художнього мислення християнської культури: "Плоть / не погасає – вічний лет, / коли Спаситель є поет, / А слово є Господь". Проте не це не виключає інших його "іпостасей": "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 рядки. Одна строфа" ("У минулому тисячолітті я збагнув...").

Тут важливим рядом концептів, з якими взаємодіє концепт "поет", є стихії: "земля", "повітря", "вода", "вогонь", адже іпостасі тварин, через які

постає концепт "поет", одночасно є позначниками чотирьох стихій, які визначають просторові виміри "карпатського тексту". (Разом з тим, це первісні стихії, з яких постав світ, – тож вони асоціюються з самим Творцем).

Вірші "Змія", "Сова", "Пес" і "Крук" входять до книжки "Поет у повітрі", проте ці тексти були частинами попередніх Герасим'юкових книжок із циклів "Дев'ять віршів" і "Сім віршів". (У зв'язку з цим варто зазначити, що поет насамперед маніфестує власну цілість: перетворені "тіла" його попередніх книжок на новому рівні утворюють нове, більш складне, проте цілком органічне цільне "тіло").

Сама книжка складається з трьох розділів ("Кров і легіт", "Запеклий джус", "Анно афини"), пов'язаних ниткою поеми "Поет у повітрі", різні частини якої розкидані в кількох місцях книжки: перша не входить до жодної з частин і є своєрідним вступом, друга – у "Запеклому джусові", третя і четверта – це останній і передостанній тексти в книжці (й розділі "Анно афини"). Книжка починається і закінчується словом "поет", таким чином окреслюється коло, що є маркером ритуалу. На відміну від міфу, ритуал – в основі своїй невербальний, синкретичний; він передує міфу – слову, яке від нього відірвалося. Ритуал, на думку багатьох дослідників, є тим дійством, яке передує мистецтву; а будь-яке мистецтво, що за своєю природою є актом творення, відбиває "дію Богів" (М. Євзлін, В. Топоров), – тому й наближається за своєю функцією до ритуалу. У нашому випадку – ритуал здійснюється задля сакралізації простору, актуалізації давніх міфологічних уявлень, а найголовніше – як реакція на стан кризи тожсамості. У передостанньому вірші книжки – "Фінальній імпровізації" – автор прямо вказує, що для ініціації поета необхідне проходження через всі стихії: "Я знаю, що ти – не я. / Аби забути ці нути, / тобою мали побути / крук, пес, сова і змія".

Згадані вірші (заголовками яких є назви тварин) розміщені приблизно на однаковій відстані один від одного, утворюючи символічний квадрат. Сергій Ейзенштейн, який обґрунтував теорію монтажу, вважав, що "два будь-які шматки, поставлені поряд, неминуче з'єднаються у нове явище, яке виникає із цього зіставлення як нова якість" [цит. за 61, с. 28].

"Поет у повітрі" – центральний образ, ключовий для розуміння концепту "поет", – також є прозорою алюзією на євангельський текст: Христос постійно підкреслює, яку смерть він обрав, – у повітрі. "Поет у повітрі" обрамлює книжку (тобто стає своєрідним колом), а тваринні первні поетової сутності (4) та позначувані ними стихії, які необхідно пройти, створюють своєрідний квадрат. Четвірка є знаком стійкого міфологічного простору; чотири стихії, що до них звертається наприкінці книжки поет; чотири "магічні помічники", що асоціюються також з чотирма апокаліптичними істотами (і чотирма євангелістами), – усі ці значення доєднуються до символіки чотирьох персонажів рецептивного циклу. Разом з тим, кожне ім'я розгортається у парадигму неочікуваних значень. Квадрат як знак землі, ієрогліф людського простору, мікрокосму, часто вписують у коло – знак божественної досконалості, макрокосму (згадаймо хоча б "Homo vitruviano" Леонардо да Вінчі). За Михайлом Євзліним, людська свідомість повторює організацію космосу і структурується за принципами його конструювання, а коли вони взаємодіють, утворюється космосистема. Ритуал є тим, що організовує свідомість, "наново створює" в людині "образ Бога" [65, с. 197]. Структура книжки відтворює ритуальне дійство для забезпечення космосистеми, до нього тут також долучається мотив розп'ятого Спасителя – "Поета у повітрі".

Назва кожного вірша – сильна позиція тексту – є "іменем" тварини, про яку йтиметься в тексті. Тож міфологічний мотив стає "розгорткою" магічного імені.

Крук – за О. Гурою – це птах нечистий і зловісний. Він (разом із вовками), за народними віруваннями, може належати до класу гадів [58, с. 532 – 533]. Власне, текст Герасим'юка зазнає впливу християнської традиції, де крук так само мислиться проклятим, диявольським створінням (хоча у Старому Завіті саме круки носили їжу пророку Іллі). Але також це птах сонця, який є вісником Аполлона (найперше, богом мистецтва) і Афіни (богинею мудрості); водночас крук пов'язаний із сонячним культом Мітри.

Одним із ключів до розуміння тексту "Крук" є частина поеми "Поет у повітрі", де набуває обрисів концепт "поет": "ти крук / Ной тебе випустив першим / перед голубкою / голубка після тебе вилітала тричі". Поет, як першовідкривач, не виконує наказу, детермінованого його власною сутністю – бути провідником. Він іде своїм шляхом, що призводить до катастрофи особистої. В апокаліптичних умовах ("повітря сходить з ума", "потоп стосується навіть блаженних", "повітря стало водою") той ліричний суб'єкт, який "літав перед найпершим Заповітом", як і у випадку з собакою, теж проходить крізь стадію первинних вод і вирішує, що його сутність – йти першим й обирати й за себе, і за все людство. Це – мотив долання "хтонічних вод" потопу.

Власне, у тексті "Крук" ми теж бачимо "летючого поета" (йому належить сфера неба). Здатність поета використовувати світ (поглинати його, перетравлювати) викликає відчуття "омерзіння" – як реакції на те, що поет вимушений бути й "поїдачем падла", і "псом у рові", і "змією підколодною", і "совою зловісною": "кажи чому / гинеш від омерзіння / ти ж крук / перетравлюй падло / ти ж поет / живишся / щоб літати".

Він рефлексує щодо цього також у містерії "Єзавель", де "Бог задихається ополудні". Іван Дзюба коментує, що "при виді тих, перед якими вигнані Христом з храму гендлярі — невинні діти, він може виразити своє відчуття лише словом, останнім з останніх..." [63;15].

Сова – це зловісний птах: його залишає на зиму пташиний суддя як покарання людям (інші птахи летять у "вирій" [58]). Коли сова з'являється біля дому, це означає, що скоро там хтось помре. У цього птаха може перебриса душа нехрещеної дитини (а в деяких місцевостях вважають, що й чорт). Тресіддер вказує на те, що у багатьох культурах сова, пов'язана з темним і руйнівним "янем", є символом зловісності, страху, але також вона наділена даром пророкування (пов'язаним з її здатністю бачити у темряві) [169, с. 34].

У Василя Герасим'юка сова постійно зображена в дії, вона "переслідує від самої полонини, заважаючи нести кров", "виє", "бо вона там, де вона є, а нас немає" ("Сова"); це, перш за все, провідник між двома світами ("понура посередниця в покликах крові"). Той світ, із якого вона прибула, – темний і хаотичний, тому герой боїться її крику, адже, за народними повір'ями, цей крик зловісний і отруйний (саме амбівалентність як засаднича риса міфологеми визначає "небесну", тобто незбагненну і для землі непридатну мудрість сови).

У останньому рядку вірша поет звертається до цього птаха, даючи зрозуміти, що він знає її ім'я та ім'я свого захисника, а отже, розуміє їхні сутності й може бути врятованим: "і тому тепер / прошу Бога, аби швидше закінчився ліс. / Я Господа прошу, сово".

Як розуміємо з аналізованих текстів, поезія постає ніби результатом "домовленості" з потойбічними силами. "Посередником" у цьому спілкуванні є "сова", двозначність якої відлякує людину. Поет хоче сховатися ("Я одягав маску вівці, / а пізніше маску пса, / щоб не чути її голосу"), але все марне, коли душа вже належить іншому ("і душа корчиться змією під списом, / мовби ухиляючись від нагадувань сеї пташки, / чим насправді оплачується / свобода і поезія"). Парадокс полягає в тому, що сова також є символом мудрості, – проте, за євангельським висловом, "мудрість світу цього – безумство перед Господом", але ж саме

Сова – там, де "ні еллін, ні іудей". Тому-то антитезою до посередництва сови є прохання, звернене до Бога.

Момент, коли ліричний суб'єкт, ховаючись від демона (сови), одягає маску тварини, можна трактувати як ритуальний танець у личині тотема. За Теодором Адорно, у міфологічній свідомості людина, котра приміряла чинює маску, сама стає втіленням того, кого ця маска позначає; людина "втрачає себе при цьому як особистість, гублячи власну самість" [4, с. 465]. Коли маска зростається з обличчям, розмиваються межі між структурними протиставленнями, суб'єкт може надійно заховатися від демона, проте ця "змійність" настільки стала його рівноправною частиною, що він не може сховатися ні за маскою вівці (символ покірності), ні собаки (символ вірності).

Змія – це хтонічна істота, пов'язана із землею та водою. О. Гура вказує, що часто вона поєднує в собі амбівалентні риси: викликати дощ і засуху, лікувати й отруювати, приносити зло і сприяти добробуту, накликати й відзивати град і т.д. [58, с. 277]. На Гуцульщині на позначення небезпечної, підступної людини використовують сталі вирази: гадина полонинська, гадина мартова, галиця підкаменна, гадина пожериства, кішка яза, а дуже поширеними прокльонами є спокуси типу "гадя би ті ззіла, гадина би тя вкусила, гат би кі в очі скочив".

У Герасим'юка використовується символ зміїної шкіри, що, з одного боку, символізує безчесну людину, яка змінює свої погляди заради особистої вигоди, а з іншого, ймовірно, вказує на спосіб, у який можна погубити людину: напоїти ворога водою, вимоченою у шкірі змії, а під час ритуального приготування отрути примовляти: "Як ти з себе згубила шкіру, так я з хочу згубити него душу"[58, с. 231]. У народних віруваннях слов'ян змія є противником сонця. Тісно пов'язана зі світом підземелля, вона "протистоїть сонцю як джерелу світла" [58, с. 238]. Навіть мертву змію, за О. Гурою, потрібно похоронити в землю, бо в разі невиконання

цього обряду сонце світить менш яскраво, запливає хмарами або починає "хворіти" – світити червоним. Автор також дає зрозуміти, що змія може бути однією з масок поета, не втрачаючи при цьому своїх "темних" якостей, асоціюючись зі сферою коріння світового дерева, сферою підземелля, а отже, підступністю й жорстокістю. Антагонізм змії й сонця вказує на те, що іноді поет протистоїть своїй людськості, богоподібності, уподібнюючись до створінь хтонічних.

Християнський контекст, фокусуючи негативні конотації людиноненависної "змії" – диявола, забезпечує водночас амбівалентність ключового символу Священної історії: Христос // Антихрист. Змія, яка знаходиться на Дереві Життя, позначає Ісуса, а на Древі Пізнання – Антихриста. Але водночас вона також є символом мудрості – як і сова, як і крук.

Собака – це супутник богів – Фавна, Гекати, Геракла, Індри, Одина, Ормуза, Аврори, Артеміди, а також іранського божества Симаргла, чий культ був поширений і на Русі, бо він уведений у пантеон Володимира. Симаргл зображувався в образі летючого собаки, а його функцією було сокотіння дерева життя (що є вельми важливим у контексті Герасим'юкових текстів). Також собака – це сторож стада (аналогія з пастирем). Водночас собака – це створіння нечисте, звір, який є уособленням злості, жорстокості, недоброзичливості. На Гуцульщині щодо собаки застосовують такі лексеми як гайда, кутюга, жерва, жєвра, пирга (переважно вони негативно конотують цю тварину); напередодні свята Юрія (23 квітня) господар малює дьогтем на спинах корів хрест, який повинен відлякувати відьом та хтонічних тварин: "усяку звірку, кота, пса, і др., яка того дня наблизиться до обійстя, переловлюють або відганяють, бо вірять, що се "відьма перекинулась у звірку на те, аби зайти тихцем у стайню та відобрати молоко корові або аби єї уречи" [189;252].

Василь Герасим'юк має стосунок до літературного гурту "Пси Святого Юра". Святий вершник Юрій-змієборець у народних язичницьких віруваннях постає переможцем зла, у християнській традиції теж перемагає змія-люцифера. Він разом зі своїми собаками (вовками) пробуджує природу зі сну, він є вовчим пастухом, який наказує їм, чи мають вони право пожирати людську худобу, чи ні. У єдиному альманасі, виданому вже згаданим літературним колом з однойменною назвою ("Пси Святого Юра. Літературний альманах. – Просвіта, 1997) Юрій Покальчук пояснює образ собаки: "Пес – друг, пес – вірність, пес – відданість, більша за власну безпеку, відданість Людині, а отож це і гуманність, незлобна віра в перемогу доброго начала в Людині, прагнення підняти її від незнання і незрячості до прозріння" [139, с. 15]. Образ "псів", на думку Володимира Моренця, – це "майже старозавітний образ голодного і гнаного народу (ця алюзія майже відчутна), що голим-голим утікає зі своїх плаїв і долин на захмарні вершини, потулений страхом і безсиллям..." [123, с. 429]

Вірш "Пес", можна припустити, побудований на перетині двох апокрифів. Перший – про те, що Сатана, щоб наглумитися над творінням Божим – Адамом, обмастив першолюдину брудом. Коли побачив Господь заплаканого Адама, він змішав той бруд зі сльозами, сотворивши помічника людини – собаку, яка, коли прийшов вдруге Диявол до Адама, відлякала нечистого [77, с. 2]. У іншому апокрифі йдеться про те, що собака був створений самим Сатаною. Коли Бог творив людину з глини, тіста, жінку з ребра, собака руйнував творіння і гриз кістку, щоб перешкодити Божому планові [77, с. 3].

Герасим'юків собака якраз і сторожить цей світ (згадаймо Симаргла – сторожа Дерева Життя). Він існує ще до людини: займає позицію між раєм і пеклом (згадаймо Цербера – сторожа царства Аїда). Джек Тресіддер вказує на зв'язок собаки із позаземним життям – як сторожа іншого світу й провідника померлих [169, с. 344]. Не дивно, що він виконує свої функції

вночі, адже посередник між світами може здійснити свою функцію у лімінальних станах).

Собаку також часто асоціювали з поетом – як медіума між світами, слугу Бога і водночас Сатани (в юдаїзмі, ісламі й інших релігіях пси разом зі свинями – це найбрудніші створіння), захисника і ворога людини. Василь Герасим'юк надягає на свого ліричного суб'єкта (який, без сумніву, втілює універсальний образ поета), ще й маску пса. Він проходить крізь воду ("Я випірнув з вод / і по тверді побіг") і є хтонічним персонажем, який долає хтонічні води та є їхнім знаком. За Євзліним, як психологічний варіант первісних вод, що з них виділяється організований світ, можна розглядати колективне несвідоме. Опис первинних вод є проекцією психологічних процесів, які призводять до самоусвідомлення [65, с. 344]. Виринувши з води, пес (поет) усвідомив свою "собачість", і така сутність є дуже небезпечною: намагаючись усім прислужитися, він опинився "в рові за парканом", втративши господаря / тожсамість (мандрівний сюжет бродячого собаки, актуалізований у поезії початку ХХ століття – наприклад, в А. Ахматової, К. Бальмонта, С. Єсеніна, В. Маяковського, Ф. Сологуба).

Як бачимо, "сова" переслідує "Я" і водночас є його другою сутністю; "пес" та "крук" ототожнюються з "поетом"; "змія" – загроза для "я", водночас його друга сутність.

У "Фінальній імпровізації" поеми "Поет у повітрі" розуміємо, що всі ці маски були випробуванням для поета його власною амбівалентною природою. Кожна з іпостасей водночас є уособленням первісної стихії: крук – вогню, сова – повітря, змія – землі, собака – води. Поет коментує: "Зі мною лиш сам на сам, / як тільки прохопить знову / якесь невимовне слово — / до сліз горлових, до спазм. // Голе, як сіно, плече / в сутині світанковій / сіяло у тому слові./ Скажи, чого тобі ще? // Я знаю, що я — не ти. / Аби не бути тобою, / був круком, псом і совою. / І навіть гадом.

Прости. // Єдині, кого любив, / мене давно не чекають. / Тебе вони пригадають, / а то вже не мій мотив. // Четвірка твоїх стихій / настільки ж була твоєю, / як та, що дихав я нею. / Не видихну, Боже мій." ("Фінальна імпровізація").

Чи пройшов ці випробування "поет" – не знає ніхто, бо в повітрі, яким він дихав, "зник дзвін" і "задиhaється Бог", але попри це народжується "п'ята стихія" – слово поета, – позначена відчуттям абсолютної свободи й нескінченності.

Це вертикальний рух: від низького, тваринного – до небесного, космічного, а тому алюзія на Христа тут теж відчутна ("Царство Моє – не від світу цього [Ін, 18:36]).

Синкретичним гуцульським віруванням (християнство і язичництво) відповідає описана Мелетинським "циклічна ритуально-міфологічна повторюваність". Василь Герасим'юк вдається до повторів деяких конструкцій (постійне звернення – "ти поет", "ти крук"), поетичного жесту (у вірші "Сова" суб'єкт лірики рухається за схемою виходу з лісу, переповненого небезпекою: він кидається в різні боки, ховається, а потім молиться, тобто це набір ритуальних поз, дій, які мають сакральний зміст). Так, на думку Людмили Кісельової, "Крук, для якого повітря є природним середовищем існування, стає для Поета символом цієї стихії – першої серед "четвірки" тих, з якими він має поріднитися, аби відчути "первинність" буття. Поет прагне цього, тому що стихійним "передіснуванням" йому уявляється Музика, з якої виникло Слово, що створило світ. Ця Музика відлунує в його душі; пам'ять про неї стає і розрадою, і мукою, бо несла її від- творити. "Аби забути ці нути", Поет, як Бог, надає стихіям тварної подоби й ототожнює себе з ними. Тепер вони стають його словом – непрозорим і багатозначним" [81, с. 76 – 77].

Основні бінарні опозиції в розглянутих текстах проявляються в парах "верх – низ" (літати – їсти падло, Господь – Диявол, небо – земля) і

"ліс – густо наповнений простір". Ліс – це первень ірраціональний, хаотичний. У вірші "Сова" суб'єкт хоче вибігти з лісу. Він приміряє маски свійських тварин – вівці й собаки, маркерів простору людського, упорядкованого, відомого, безпечного. Він також апелює до Бога – космосу, упорядкованості. Ліс – простір, де мешкають хтонічні істоти, демони, де панують хаос і темрява.

Згаданий нами символ сови представляє тип поета-медіума, який повинен передати народів голос Господа і "слово": "Я ледве прожив буденне, / а ти – про виклик небес, // чи виклик небові (!), чи / кров Єзавелі на конях... / Я втримав ледве в долонях / дві свічки: собі й... Мовчи".

Поет не сподівається вийти за межу "чотирьох стихій", він їх "не видихне", а тому доводиться змінювати іпостасі. Єдиний Поет, який може жити у повітрі, – сам Бог, але і той "задиhaється ополудні".

"Оновлення" й "утвердження" попередньо означеного центрального для "карпатського тексту" концепту "землі" станеться через онтологізацію слова, видобутого з її глибин, зі "склепу" історії. Це "слово прорветься в повітря", возз'єднає минуле та сьогодення й торуватиме шляхи прийдешнього – за посередництвом "поета".

3.2.3. "Музика". У більшості міфологічних систем всесвіт створюється зі звуку, тобто музика передує слову, і бере участь у творенні світу. У випадку, коли слово втрачає свою світотворчу потугу, воно повертається до музики. "Музика" є одним з основних концептів у поетичному корпусі Василя Герасим'юка. Саме через те, що поет творить свій "карпатський текст" за законами міфу, музика стає знаком "першооснови" – ґрунтом, на якому може постати текст такого типу.

Музика постає означником упорядкованості, тобто тим, що вносить у хаос системність, співвідносячи мікрокосм з макрокосмом. Алексей Лосев

наголошує на тому, що "буття, яке відкривається в музиці, позбавлене логічних визначень" [102]. Музичний захват, який не може мати раціонального потрактування, апелює до міфологічної гносеології та онтології дологістичного Буття, позбавленого "ознак існування чи неіснування" [102]. У Гегеля цей діалектичний шлях доходить до Абсолютної Ідеї. Це – Буття, яке може бути означеним тільки самим собою. Єлезар Мелетинський наводить приклад Вагнера, який за допомогою музичної драми намагався дійти до розуміння поетики міфу, ототожнити його з опредмеченим словом: "Він вважав, що народ саме через міф стає творцем мистецтва, що міф – поезія глибоких життєвих поглядів, які мають загальний характер. З міфу, на його думку, виросла грецька трагедія, яка, як відомо, залишилася прикладом для сучасної бездоганної драми, бо синтезує музику і слово, у чому він бачив своє головне завдання" [117].

Трагедія, як основний і найвищий жанр античного світу, для В'ячеслава Іванова [71] унаочнює свою закоріненість у міфіві, а якщо бути точнішим – в ритуальних діях на честь Діоніса. У Давній Греції трагедія була чином сакральним, на якому мав бути присутнім кожен громадянин, а в епоху середньовіччя генетично споріднена з трагедією містерія (близька до орфічних містерій, звідки, за В'яч. Івановим, бере початок і трагедія) була ритуальною подією. Ніцше [132], розмежовуючи аполлонічний і діонісійський первні культури та наголошуючи на гармонічності й прозорості першого та хаотичності, химерності другого, надавав перевагу діонісійському: музика саме в діонісійстві є "справжньою", адже вона суголосна сутності всіх речей, репрезентуючи себе через трагічне і пасійне. В'ячеслав Іванов уточнює цю думку: "Діонісова релігія долучає до свого змісту одночасно пафос і катарсис, і в цьому її різниця від релігії суто хтонічної [71, с. 254] (Аполлонової [М.Л.])". Ніна Брагінська [27], будуючи свої аргументи

на основі праць В'ячеслава Іванова, наполягає на тому, що діонісійство вбирає у себе все, в тому числі аполлонізм. Діоніс – бог "роз'єданого світосприйняття" ("розчленованого"), причому саме в акті ритуалу: він – модель божества, яке страждає. Історія музичних інструментів постає як історія боротьби богів і героїв. Якщо розглядати міф про агон Аполлона і Марсія, то тут арфа і флейта постають міфологічною опозицією, а музика мислиться як захист від хаосу, як інструмент відновлення космічної структури. Інструмент Аполлона – кіфара, яка дозволяє одночасно грати й співати, натомість у Марсія (діонісійського типу) – флейта. Марсій вигравав, допоки Аполлон не змінив правила, вимагаючи в одному акті поєднати музику і слово. За таких умов Марсій зазнав поразки: його інструмент позначав первісну форму вираження. Отож "марсієва флейта" – це чиста музика, музика ритуалу, коли слово ще не з'явилося. А тому діонісійський світ – це світ хаосу, з якого має народитися космос; це стан "передбуття світу", до якого звертає Герасим'юк свою творчість.

У першому вірші з циклу "Суха різьба" ліричному суб'єкту, який вирушає на пошуки цвіту папороті, "мертві" кажуть: "Бери від нас / до папороті не зір, а слух". Тут важлива аналогія із міфом про Орфея, у якому герой вирушає у безпросвітне царство Аїда, де потрібен слух, тобто музика і можливість чути звуки. Баченню предметного світу передуює "музика сфер", у якій потенційно присутні майбутні ейдоси. Взаємовисвітлення літератури й музики відбиває їхню онтологічну послідовність; Аполлон чи Орфей були персонажами, які уособлювали музику й поезію одночасно.

Світ, зображений у текстах Василя Герасим'юка, як уже було сказано, – це передапокаліптичний світ, цілісність якого є хіба симулякром. Тому виходом для поета стає ретроспективний рух у первісну поезію, ще не позначену розривом з музикою.

Для Василя Герасим'юка музика – це так само єдина константа, яка залишається однаково важливою в усіх можливих онтологічних вимірах і може долати межі матеріального і нематеріального світів. Поет пише: "...Не під небом смертні, не на землі, / не в постелі своїй, не в труні, / не в землі з червами, не в золі, / смертні в музиці, яка – ні" ("Смертні в музиці"); при цьому музика постає мистецтвом, вищим за словесне, – адже вона, в принципі, стоїть над мистецтвом як таким, постає субстанцією, що породжує і знищує світ: "Нею днина почнеться нова. / В ній листя впаде восени. / Дослухай її. А мої слова / забудь, як погані сни".

Саме тому, зображуючи карпатські обряди, які супроводжують людське життя, Василь Герасим'юк так часто апелює до музики як важливої складової ритуального дійства. Так, найчастіше маркери музики згадані в контексті весільних обрядів – танці, пісні, музичні інструменти: "Повзуть до поверхні – на скрипку, бо Молода / Прибуде на конику. Доки наспіє орда, / Востанне волоських музик проси на Волоську. // "Прощальний танець пані Молодої!" Віват! / За рученьку білу твій наймолодший брат" ("Київська повість"). Описуючи, наприклад, ритуали "плетіння вінка" і "розламування колача", поет дає точні назви музичних інструментів, необхідних у цьому ритуалі, назви пісень, їхніх виконавців "Вінок тобі плетуть. І ти підходиш тричі. / Ти – Молода. Ти тричі підійдеш. / Заквітчаний твій кінь. Тебе троїста кличе. / Мовчать цимбали – плаче срібна креш.// Ти – Молода. Іди. Заграли барвінкову. / І заспівали сиві газдині./ Розламаного калача підкову / у тіні диму подаруй мені" ("Вінок тобі плетуть. І ти підходиш тричі...").

Отож, "музика" постає концептом, який дозволяє Герасим'юкові означити "передбуття" свого "карпатського тексту", – адже вона наділена світотворчими потугами. Водночас це і маркер ритуального дійства та звязків поета з первісною, дологічною "поезією" стихій.

3.2.4. "Молода". "Молода" у Василя Герасим'юка постає тим концептом, який означає переродження світу (її весілля символізує початок нового буття), а тому тісно пов'язаний із концептами "музика" й "земля".

Василь Герасим'юк у багатьох віршах, як було зазначено, дуже точно відтворює конкретні етнографічні деталі: зокрема, описує одяг, розклад і ритуальну поведінку "молодої", цитує весільні пісні; особливо чітко це демонструє диптих "Заручини", де описаний весь весільний обряд – від заручин до "розплетення коси". Проте найбільше уваги з усього циклу весільних обрядів поет віддає ритуалу "цілування Молодою (sic! – з великої літери [М.Л.]) всіх".

Наприклад, містерія "Єзавель", яка починається і закінчується розмислом про початок століття (невідомо якого, адже принцип лінійності хронології тут остаточно порушено), обрамлюється образом Молодої яка буде цілувати всіх (нагадаємо, що книжка "Була така земля" теж починається і завершується образами Молодої).

До початку минулого століття на Гуцульщині був поширений звичай, що наречена ("Молода"), яка запрошувала гостей на весілля, обходячи кожну хату, повинна була цілувати кожного. Цей звичай зник, як і дзвін у повітрі з іншої Герасим'юкової поеми (бо, за словами матері поета, з далекої церкви перестали чути дзвони після того, як вирубили праліси). Поцілунок від Молодої мислиться поетом як остання жива можливість бути прив'язаним до роду і до землі. У містерії також розповідається історія про народження людини "на іншому кінці світу, на річці, на лісосплаві, на бистрому і страшному Єнісеї". Тут, у Зеленому Кліні – ще одному місці виселення українців, – жінка сідає на пліт і пливе до лікарні, щоб народити дитину. Проте момент народження відбувається посеред річки, де вона сама у себе приймає пологи й назад вже вертається з

дитиною. "У-у-у, западенка! – звучатиме, як осанна", – пише поет, адже ці люди, відірвані від свого дому, змогли облаштуватися по-своєму, перенісши власну ідентичність у чужий простір. Зелений Клин вирізнявся тим, що у місцях заселення українців біля чепурних хат обов'язково був сад – атрибут роду. Місце народження теж символічне, адже заняттям гуцулів було сплавлення колод по річках до промислових центрів.

Далі у поемі бачимо уподібнення жінки (Молодої) до Богородиці, причому відбувається сакралізація символічного "низу". Святою може бути не тільки та, яка народила людину без гріха, зачату Святим Духом, але й ті, які, пройшовши колами пекла, зберегли свою тожсамість: "Що ти сказав цим жінкам, Господи? / Може, тільки одній, / але що це змінює?". Кость Москалець дає цьому явищу таку формулу: "смертне може бути священним, безсмертне може бути безсилим" [128, с. 374]: вище було писано про "Бога, який задихається ополудні".

У такому контексті важливими є постаті безіменних жінок, які перед Великоднем прибирають у церкві: "знімають з ікон рушники", пам'ятаючи, "хто який вишив"; а коли їх "прополіскують у потоках, / крізь гірську воду хрестин, вінчань, похоронів / видивляють і н ш і у з о р и, / не земне вишиття, Господи". Тут архаїчна аналогія: людина – нитка, доля – голка: узорі постають космічним відбиттям земних ритуальних дійств, мотив вишивання – це відповідник мотиву світотворення.

Інша група жіночих образів пов'язана з інтимними подробицями, які стосуються вже особистого досвіду поета, його кохання.

Тут є розповідь про "дочку ущелини і бука", молоду дівчину, яка "у найбільшій на світі сорочці" приходить вперше на вечорниці й робить "ватяними ноги" загартованих і досвідчених вівчарів, які щойно спустилися з полонин. Рефреном звучать поетові слова "як я хотів, щоб тебе не помітили!". Ця дівчина також з'являється у церкві й не помічає поета. Він – "турист у забрьоханій спортивній одежі", а вона – "принишкла

у кутку у святкових запасках". Трагедія полягає в тому, що поет повертається на рідну землю вже туристом, чужим їй, а тому не має права на цю світлу дівчину, дочку Природи. Тут запрошується міфологічна аналогія, коли "спустився Орфей до Еврідіки: для нього Еврідіка – це скрайня межа, якої може сягнути мистецтво" [24;160].

Як уже зазначалося, розтерзана в Біблії язичницька цариця Єзавель переосмислюється таким чином, що вона перестає бути кривавою царицею, а є тільки оборонницею своєї ідентичності. До речі, розтерзування Єзавелі звірами може бути також вказівкою на з'яву у містерії неназваного героя Орфея, якого розтерзали менади. Іншими знаками його присутності є рефренне "Як я хотів, щоб тебе не помітили!", яке вимовляє той, хто прийшов у карпатську церкву і спостерігає ідеалізований образ жінки. Він має ознаки "чужого", котрий уривається у цей інший світ (як Орфей, котрий приходить в Аїд): "Ти не помічаєш мене, / як туриста, що в забрюханій спортивній одежі / переступає поріг церкви, / де в кутку ти припишкля у святкових запасках". У цій фразі майже цитується міфологічним мотив виходу Еврідіки з царства мертвих: за домовленістю з Персефоною, Орфей, який ішов попереду, не мав права повертатися, але він захотів перевірити, чи справді Еврідіка слідує за ним, і озирнувся.

Сюжет Єзавелі – міфологічний і пророчий. У містерії поет втрачає свою землю, а отже – Молоду. Це мотив Орфея й Еврідіки, митця і жінки, "поета" і "землі", заради якої його мистецтво і твориться, де Орфей втрачає Еврідіку, спускається до царства мертвих, повторно втрачає жінку, "задиhaється" і розчленовується на чотири стихії.

Саме тому в творчості Герасим'юка така велика увага до "Молодої" і весілля, адже це для нього концепт, який означає "переображений" світ, ідеалізовану, "чисту", перероджену "землю".

Найвищим жанром Срібного століття мала стати містерія – як відповідь на потребу "життєтворчості", коли творчість є відповідником життя поета і навпаки. Герасим'юків текст "Єзавель" за жанром визначений як містерія, що генетично пов'язана з ритуалом, а історично – з релігійною драмою. У поета це ще й означає, що старозавітна царівна "виходить" зі свого канонізованого контексту розуміння не лише наново переосмислюючись, а й набуваючи рис інших персонажів. Щодо "посвяченості" читача у текст (викликаної специфікою жанру: у містерії могли брати участь лише обрані), то тут зустріч з реципієнтом відбувається і на рівні телеології тексту (поезія – не для кожного), і на рівні стилістики, образної системи (утруднення метафорики, герметичний принцип побудови змісту, відносна закритість кодів).

У містерії "Єзавель", де біблійна цариця, яку так само розтерзують, контамінується з карпатською "Молодою", – натяк на типову ритуальну практику, коли у кульмінації ритуалу тіло жертви розривають, убивають, знищують задля нового народження світу. Як і Єзавель, котра боролася за свою ідентичність, "чужі" розтерзують поетову "землю", що для поета означає не хаос, а нове міфо- і світотворення. Концепт "Молода", створений на основі контамінації образів язичницької цариці, Богородиці, карпатських жінок, які пережили найстрашніші часи історії. "Молода" існує у позачасі й співвідноситься з концептом "земля" – це знак "переображеного" світу.

3.2.5. "Гуцули" і "танець". Як уже зазначалося, простір "карпатського тексту" у Василя Герасим'юка наповнюються та увиразнюється через діяльність спільноти людей, які там мешкають. Тому важливими концептами тут є "гуцули" і "танець".

Поет мислить себе одним із "своїх": "гуцульським стилем навіть днина моя погана, в мене вткана" ("Зміни є. Несуттєві. Зима стала

задовга"). Концепт "гуцули" – осмислюється через символ солі (біблійний евфемізм "сіль землі" – найкращі люди). Саме через сіль Гуцульщина стала відома у княжі часи. З цим промислом Герасим'юк пов'язує "гуцулів": "Чули крик з груня. / На Покрову кричав чоловік, / переходячи з груня на грунь:/ — Люди-и! Завтра — по соровицю! / Мусили чути. // Мусили знати прадіда. / Мусили вдосвіта бігти в Текучу, / мусили ночами варити сіль, / мусили з першим снігом спускатись на доли, / мусили крадьки, бо за це — кримінал, / вимінювати сіль на збіжжя, / аби до полонинської весни дожити, / коли знову на кожному ґруні / кричатиме чоловік: / — Люди-и! Завтра — на Мончели!" ("Прадід"). Тут згадуються топоніми, звичаї й побут. Сольовий промисел екстраполюється на "сіль землі" – гуцулів.

У своїх творах Герасим'юк використовує алюзії на відомі легенди про гуцулів, як от легенду про те, що їхніми пращурами були велетні ("кажи коли / спливуть велетні / із розплющеними очима" ("Другий вірш")). Так само Герасим'юк послідовно виписує образ Довбуша як "короля Карпат", тобто того, який має найбільше впливу і творить найбільші блага для карпатців задля слави цієї землі.

Поет виділяє унікальні риси гуцульського побуту – наприклад, розповідаючи про "самотню стару гуцулку на камінному Ґреготі", яка "у заметілі / виживе без корови і кози, / але не без коня" ("Поет у повітрі. Перший вірш"). Вірш "Ахіллесова п'ята" найповніше розкриває образ гуцула. З одного боку, цей "гуцул" вірить у забобони: " Був такий день, / коли не можна нічого тягти з лісу, / бо прилізе гадина додому", але особливість цих забобонів у тім, що всі вони справджуються. Гуцул – це той, хто здійснює ритуали і може боротися із загрозами: " Були такі слова, / які вимовляти умів сліпий, / викликаючи гадину з-під хати, – / убити її". Герасим'юк об'єднує низку гуцульських переказів із давньогрецьким міфом, прирівнюючи свого героя до Ахілла: "Був такий легінь, / який мав силу богатирську, / але боявся своєї п'яти, / бо в ній залишилася глибока

діра, / звідки око лиховісне блимало". Потім поет доєднує мотиви билин (зокрема, згадуючи про Іллю Муромця, який тридцять років лежав на печі): "Була така ніч, / коли зліз отой легінь з печі, / бо ноги самі понесли його в ліс". При цьому "цариця змій", яка несе небезпеку "легіню", водночас є берегинею лісу: вона "обплітає", "стискає цю землю", забезпечує її цілісність. "Легінь" не вступає у бій із "змією", він не отримує свою травму у бою, як Ахілл: "Була така година вдосвіта, / коли змія зігрілася на литці легіня, / який спав на печі, / і вжалила його у п'яту, / коли придавив її у сні". Тобто "гуцули" не борються з "природою", шукають примирення з нею.

Життя "гуцулів" регламентоване, вони обов'язково здійснюють необхідні ритуали й обряди: "прадіди у днину поминання / помоляться й танцюють на гробах" ("Серпень за старим стилем"). Важливі й мовленнєві характеристики – Герасим'юк іноді використовує гуцульські діалектні лексеми й граматичні форми: " Ти став мнекий, желісливий, як кажуть в твоїм краю" ("Себе залишаєш на осінь у сенсі зрушення зла...") чи " Заграй ми', цигане, заграй — / ще м' не загнувси./ На Гидзі гогодзи збирай, / запеклий джусе" ("Серпнева імпровізація на два лади").

Навіть побутові речі – наприклад, торги – для "гуцулів" перетворюються на обряд; кожна профанна дія стає сакральною, а тому виникає простір для міфотворчості, як у вірші "Щороку...": " Щороку / сивими осінніми досвітками / ми з'їжджалися у Косів / на торги. // На другу Богородицю / ми сходили з полонин, / а в неділю сіддали коней/ і сивим осіннім досвітком / їхали на торги. / Ми викохали маржину на продаж. // Ми брали із собою своїх жінок, / щоб вони вкрили всю торговицю / килимами і веретами, / ліжниками і всім на світі —/ хай весела барва очі зриває! / Хай ми не бачимо,/ хто цеї осені не прийшов... // Хто із полонинських сміхованців / упав зо сміху і вже не встане?/ Хто вже поклав на землю / всі свої ліси? / Кому із косарів-курварів уже доста?". І тут побут

переходить у ритуал: з'являється музика, яка формує коло спільноти, що починає танцювати ритуальний танець: "Щороку / ми наймали музик / і щороку / ставало все вужчим наше коло... // Тому щороку / все дорожчими були наші музики / і все більше сивих дівчат / танцювали з нами гуцулку". Настрій вірша пронизаний відчуттям "звуження кола", тобто "гуцулів" стає все менше. Концепт "танець" позначає єдність цього кола, ритуальний "аркан" чи "гуцулка" об'єднують спільноту задля здійснення ритуалу і символізації цієї єдності.

Час для гуцулів – циклічний, тому кількісні часові показники не мають для них значення, вони умовні; ця особливість у поета накладається на символіку танцю як кола: "Я збагнув це одної осені сто років тому, / бо в той день, коли вони зішли з полонин, / були перші вечорниці з музиками й танцями"; чи: " І хіба тут будеш хоч би проклятим поетом, / коли їм абсолютно байдуже, / з якого я краю і з якого сторіччя" ("Єзавель"). Аркан стає символом єдності колективу – так само, як частина обряду колядування: " Під буком / стали музики, / а всі – навколо – / обнялися — як для аркана – / танцем буде коляда! / Аж доки музики під буком не задубіють...// Гляну вгору – / бачу лису Вівчу, / бачу танець навколо бука" ("Остання коляда – букові"). При цьому поет дає пряму вказівку на магічну функцію танцю: "А ми танцюємо навколо нього! – / так наші предки / тільки танцюючи / викопували закладе зілля матриган" ("Він і нині скрипаль...")

Про засвідчення через танець міцності спільноти йдеться у вірші "Чоловічий танець", де кожен з колективу "мусить танцювати аркан / хоч раз". Цей танець був одним з етапів чоловічої ініціації, коли відбувалося випробування на міцність: танець був швидкий, і майбутній воїн, який не витримував і розривав коло, не міг стати повноправним членом такої спільноти. Танець для Герасим'юка здебільшого не має розважальної функції – це жорсткий ритуал, який може закінчитися смертю: "Не бійся, /

тільки не ріж до кінця, / бо тоді не минути смертельного танцю" ("Дидактичний етюд II").

Отже, концепти "гуцули" і "танець" в "карпатському тексті" Василя Герасим'юка є визначальними для символічного образу карпатської спільноти, кола "своїх". "Ядерні структури" цих концептів пов'язані міфологічними легендами про гуцулів (першопредків, легендарних "велетів") та космологічними й ритуальними конотаціями "танцю". При цьому до "гуцульського міфу" долучаються мотиви давньогрецьких міфів та билин Київського циклу. Гуцульський аркан дорівнюється до божественного світотворчого "танцю" (одне з ключових міфологічних значень цієї дії). Згідно з архаїчними уявленнями, "танець" може бути як рятівним, так і згубним, символізуючи циклічність життя і смерті (Шива, що танцює).

3.2.6. "Суха різьба" і "кахлі". Концепти "суха різьба" і "кахлі" пов'язані з двома провідними видами карпатського мистецтва, так само є позначниками поетичних стратегій Василя Герасим'юка, своєрідних "етапів осягнення" світу [182], за словами самого письменника.

Перший період Герасим'юкової поетики варто називати "періодом кахлі", а в другому поетика набуває рис "сухої різьби" (причому поет стверджує, що це лише прагнення до переходу, тобто відбулося лише наближення, але не засвоєння – адже далі за "суху різьбу" піти неможливо: "Різьба – це космогонічні формули, ще далі нічого ми не придумали, та й не тільки ми" [182]). Тобто "суха різьба" і "кахлі" стають основними поетологічними концептами в поезії Герасим'юка: техніка власного письма усвідомлюється ним через осягнення народного карпатського мистецтва, у якому поєдналися унікальна автентика та загальнолюдська космогонічна символіка.

"Кахлі" стосується періоду молодості, пошуків, періоду творення, "суха різьба" – часу зрілості, висновків, інтегрального світосприйняття: "Кераміка, кахлі – то молодість. У молодості все бачиш деформовано – щось у більшій пропорції, щось у меншій, і тому ота деформація, яку дозволили собі такі хлопці, як Бахметюк, дуже пасує до неї. Цей автор кахлів, очевидно, найбільший художник цього напрямку. Він собі дозволяв таке, що в нього голова на бричці була більше і від кучера, і від коней, і від усього іншого. Ці його пістолі, жовніри, ця деформація – вони наснажені енергією життя, молодістю, там динаміка і кольори дивовижні. Це найближче було до молодості" [182]. Тобто сам Герасим'юк у першому етапі творчості вдається до цих "деформацій", експериментів з пропорціями образів та ідей.

У вірші "Прощання з гуцульською кахлею" автор мислить перший період як обов'язковий етап, без якого обійтися неможливо, тобто це – мистецька "ініціація". Тут на перший план виходять матричні символічні структури світосприйняття, відбиті у семіотиці кольору, орнаменту, звуку, архетипному значенні мотивів: "Ну хіба я міг обійтися без тебе! / Ще півстоліття тому / я загубився би в кольорах, / якби ти не явила барви своєї. // Я загубився б у сюжетах, / які завалили мене за півстоліття, / якби ти не розказала, що й до чого, / не показала, як і куди".

Вказані структури дають людині орієнтир – як рухатися вперед. Проблема тільки в тому, що Герасим'юк усвідомлює світ на його есхатологічній межі, адже людина відмовилася від визначеного шляху, а тому покарана дезорієнтацією: їй нібито все дозволено, проте будь-який непродуманий вчинок стає фатальним.

Що стосується "кольорів", про які говорить поет, то канонічні кольори гуцульської кахлі – зелений (символ життя, рослинності), коричневий (символ землі, зв'язку з ґрунтом) і жовтий (символ сонця, людської гідності й величі).

У кінці вірша "Прощання..." автор засвідчує тісний зв'язок свого письма із гуцульським мистецтвом і карпатським життям: "Не вирвати мене з гуцульської кахлі, / не видерти, не зішкребти. / Не вирватись мені з гуцульської кахлі. / Просто не вирвусь". Тут же автор наголошує, що гуцульська парадигма світосприйняття – це лише форма, за якою ховається глибокий надособистісний зміст, який стосується загальної людської природи, того, що відрізняє людину від інших істот. Тому герой не може і не має права відрікатися від етнічної приналежності: "Просто я виріс у цих горах, / де в середині двадцятого століття / замордували найдостойніших, / а ці залишилися на кахлях / і мені допомогли. / Просто допомогли".

Що стосується "сухої різьби", то Герасим'юк каже, що "вона, звичайно, в молодості не дається. Замолоду ти просто її помітив, відчув її строгість, непроминальність, але вона ще далеко. А вже потім, з роками приходить різьба, і всі ці космогонічні формули: формули життя, краси, стійкості. У них прописані й ритмомелодика Карпат, і кодекс честі, і навіть зрада – все там є – тільки зумій увібрати, вмістити у свій світоряд" [182]. Тому від 1990-х років поет пише цикл "Суха різьба", по-різному представляючи його у своїх збірках.

У вірші "Карпатські олені" ми вже бачимо екфрастичне відтворення орнаментів сухої різьби. Ритуальність є тематичним компонентом орнаментальності. Орнамент поєднує в собі дискретність і континуальність, від перетину яких утворюється ритм. Розпочинаючи вірш словами "Лиш твій погляд, погляд лиш твій / відділяє мене / від схилу", Герасим'юк використовує інверсію, яка покликана актуалізувати концепти "твій" і "погляд". Відбувається увиразнення світоглядної опозиції "Бог-творець" / "людина-творець"). Коли поет говорить: "Дивись на мене, / бо хто крім тебе мене відділив / від гори, де в снігах олені мчать, - роги на спинах – / де мій схил, скит", – ми бачимо формальний прийом паронімічної атракції (зумисна гра смислами шляхом зіставлення двох

близьких за звучанням слів): схил / скит. Скит – відокремлена обитель для ченців-затворників (схимників). Схил тут постає сакралізованим місцем, де відбуваються ритуальне дійство єднання людського мікрокосму з універсальним макрокосмом. Семіотичний ланцюжок смислів доповнюється новою ланкою – "слід", котрий поглиблює увагу на зображенні орнаментів "сухої різьби": "Слід від копит – узір стрімкий / на зіркій сітківці снігів – / накладається на узір доріг/моїх на схилі моїм і чужих".

"Дивись на мене, / бо хто крім тебе мене відділив / від тих, що наосліп у хмарах мчать", – ці рядки повторюються у тексті двічі. Очевидно, що автор акцентує на цьому з метою звернути увагу на ще одного суб'єкта цієї поезії. Швидше за все, тут ідеться про Бога, тим більше, що він згадується поряд із концептом "погляд" (Бог – "всевидяще око", очі – дзеркало душі). Таке припущення підтверджують наступні слова: "я мав, але не зберіг / мій храм, гріх" – Бог бачить людські гріхи, за які чекає кара: у випадку з ліричним героєм – його скинули з гори, відділили від сфери сакрального, позбавили магічних здібностей за те, що він "не зберіг свій храм" - проявив слабкість духу).

Герасим'юк згадує також "храм Чорногорки в снігах", де Чорногорка (зменшено-пестливе від "Чорногора") – священна гора для гуцулів; сюди щороку піднімалися мольфари (маги, чарівники) для єднання з вищими силами, для "посвячення" у магію; це місце вважається сакральним локусом у віруваннях горян. Недарма автор поєднує це слово зі словом "храм" – священне місце). Вживання цього слова у множині вказує на розпорошення сакральних місць у людській свідомості, що призводить до нівеляції святості як такої. У вірші знову ж використовується анаграмування хмар // храм, гріх // брам – слова мають по 4 літери (число 4 – знак стійкого міфопростору). Слово брама може означати ворота храму, пекла, раю. У цьому вірші фокалізовано план снігу, план неба, у поєднанні

з рухом оленів, "орнаментом" їхніх слідів; відтак символічно відбито план людської сутності, яка переходить туди, "куди не домчати. Не дійти. Не доповзти" , – на найвищий рівень досягнення космосу, який ми можемо змодельовати в орнаменті "сухої різьби".

Коли у вірші "Пісень весняних темного багатства..." поет говорить про "суху різьбу суворих темних лиць", то має на увазі "тіні забутих предків". Він порівнює ці обличчя із пліснявою на "бринзі з бербениць": бринза є продуктом, який не має бути свіжим – він може вистояватися у бербеницях (спеціальних невеличких бочках) кілька років, від цього бринза стає "гострою".

Період "сухої різьби" пов'язаний також із відбиттям найтемніших закутків людської природи та історії. У вірші "Він і нині скрипаль..." Герасим'юк розповідає про такий ритуал, коли "наші предки тільки танцюючи викопували заляте зілля матриган", тобто мандрагору (див. докладніше у підрозділі "Ритуально-міфологічні структури"). У танці основне – це ритм; удари ритму, як і "узір стрімкий" оленячих слідів, є магічним "орнаментом" ритуальної дії. Якщо до цього додається музика, в дію вступають стихійні сили. У згаданому вірші подається образ такої людини, яка має доступ до потойбічного, – це музикант, який уміє поводитися зі зміями,: "Він і нині скрипаль, / хоч висихає мозок у кістках, / коли стрічає писану, пожеристу, / особливо березневу, яка жалить кожного, / бо найперша прокинулася і виповзла з нори, / а до тої ночі, коли зацвіте папороть, / ще далеко". Ця його ознака пов'язана із природою музики, яка у Герасим'юка є виразником найнезбагненнішого. У "сухій різьбі" неодноразово про неї говориться. У сонеті про геніального музиканта ("Могур") читаємо: "Кров і тьма – / тому, що скрипка Могура німа. / Ні! – лиш тому, що Могурова скрипка / німа, ще світ стоїть". Тобто у музиці є щось набагато страшніше, ніж всі біди світу.

Герасим'юків поет (чи музикант) постає сам на сам із цією темрявою. Герасим'юкове заявлене "згортання" поезії до формальності сухої різьби відбувається у цьому напрямку, який узагалі передбачає виключення читача із цього кола, бо "не буде Петренка, Іванова, не буде – хто більше вкрав. Дуже просто. Тільки ти і Він. Якщо глибоко збагнути цю істину, то все інше відпадає" [76, с. 38 – 39].

Авторські концепти "кахлі" і "сухої різьби" представляють різні форми осягнення просторів фізичного й метафізичного. Рух Герасим'юка від "кахлі" до "сухої різьби" представляє рух від поетичного пошуку, формальних експериментів до осягнення космологічних структур, "музики сфер".

3.2.7. "Серпень за старим стилем". "Серпень за старим стилем" постає одним з центральних індивідуальних концептів Василя Герасим'юка, який поєднує його особисту історію, історію його друзів та його землі. На цій основі постає Герасим'юків міф поета.

Центральним мотивом, який окреслює контексти розуміння концепту "серпень за старим стилем", є "холодні космацькі отави", – мотив, що виникає з перших книжок Василь Герасим'юка і розробляється до найостанніших наразі. "Серпень за старим стилем", за словами Герасим'юка, – це "серпень всередині серпня", тобто час, коли літо вже відбулося, все вже трапилося. Водночас слово "отава" увиразнює такий стан: адже це сіно з другої трави, яка виросла після скошеної.

Серпень постає одним з порталів, через які ще еманує Космач, тобто "земля" – справжня і не спровокована; та, що була до середини ХХ століття, коли карпатці жили у певній локальній ізоляції на своїй території, зі своєю "живою" міфологією. Решта порталів у наш – за Герасим'юком, передкінцесвітній – час, закриті. Серпень – це місяць, у якому народився сам поет. Так само в серпні помер Довбуш. Крім цього, у цьому місяці

закінчується проект "поетичного кіно" – зі смертю його лідера Івана Миколайчука. Як згадаємо, саме на "поетичне кіно" Герасим'юк мав великі надії щодо певного відродження національного мистецтва. Тобто збіг своєрідної позачасової точки народження поета і смерті ватажка опришків, "Короля Карпат", мотиви кінця культури й переапокаліптичного часу – замикаються у певний символічний конструкт.

На ці "серпні" Василь Герасим'юк завжди точно і часто вказує в ряді своїх творів. Про серпень свого народження говорить: "Найтоншу свічку від стихії / в сорок / на Стрітєння я вперше посвятив – / до Спасу, до моїх серпневих днів" ("Серпень за старим стилем"). А в поезії "Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав..." описує перебування в цій атмосфері як вічне тривання: "ми в серпні живем" – натякаючи на тих осіб, які стали для нього втіленням справжності в світі симулякрів: "У повітрі, де кожен згорав / Тут багато від кожного. Тільки під ранок не досить... / Втім, це, може, тому, що душа на світанку попросить... / І такої попросить – з холодних космацьких отав". Серпень – вічний спогад про справжнє і неспрофановане.

Про час смерті Миколайчука згадує: "А серпень – останній. А проба серпнева – одна", а у центральній у вірші "Серпень за старим стилем", узагальнюючи тему трагедій своєї землі, пише: "Немов стікає не з небес, а з ран / удосвіта – крізь вовну – голосами, / що в серпні задихаються над нами".

Про час смерті Довбуша згадується у поемі "1745 – Петрівка": "попроситься Довбуш на топирці / вже у серпні...", "Скоро серпень, Олексю, – як сойчин мах". У іншому тексті ця подія стає відомою через ворожіння: "А хто вломився в ті криваві двері – / всі як один – / прочитані тобою в тому серпні / по нутрощах тварин" ("На тисовії налягає Довбуш").

У серпні, як уже було зазначено, скошують другу траву – отаву. Кость Москалець пише, що "Другій траві, отавам, притаманний особливий

родовий і етнічний холод, позаяк вона виростає вже після – після скошених кулями, після повішених на буках [...]. Цей родовий і етнічний холод, свідомо дистанційованість є запорукою того, що трава тримається – адже холод у Карпатах дисциплінує душу трави, примушує бути собою" [125, с. 306].

"Холодні космацькі отави" є голосами землі, яка "має пам'ять": "В порожнім повітрі зірветься одне тільки слово – / не з губ, а з землі – із холодних космацьких отав". Повітря – порожнє, воно отруєне сучасністю, у ньому винищені сенси. Саме тут знаходиться заряд сил, які спрямовуються на боротьбу за втрачений світ: "Із холодних космацьких отав / нічка встала — настала розплата" ("Третій вірш").

Сам Герасим'юк прямо говорить про походження своєї творчості: "Ти вибрав із усіх мелодій / мотив отав у Космачі" ("Досвітні душі"). Отави як знак пам'яті й спогад про "землю", а також ключові миті життя: "Все найкраще – звідти: / А тебе я, кохана, впізнав, / хоч не пахла, як злива, / із холодних космацьких отав / твоя посмішка сива" ("Я промчався тунелем тих літ").

"Старий стиль" і "жовті отави" поєднуються на основі мотиву пам'яті, символічно означають незнищенність минулого, його перехід у вічність. Адже "восковії плити" Космача – це, за переказом, сліди безлічі заупокійних свічок – "це з жовтих отав. / Бог не велів їх косити" ("Що таке, мамо, Космач?"). "Космацькі отави", таким чином, стають означниками усього "карпатського тексту" Василя Герасим'юка. А слова "Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав" засвідчують і кровний зв'язок поета з цим "материнським" текстом, і його покликання осягнути зникомий світ рідної землі, "переобразити" й увічнити його у слові. Тому концепти Герасим'юка "організують емоційний простір поета" [114, с. 31–32] та простір створюваного ним тексту, формуючи єдине поле значень (семіосферу "карпатського тексту").

Отож, "серпень за старим стилем" – поетичний концепт, який можна вважати центральним у формуванні естетичної й етичної парадигми творчості Василя Герасим'юка.

Висновки до Розділу 3

Базові концепти творчості Василя Герасим'юк вбирають у себе весь його культурний досвід і представляють авторське бачення світу, стаючи основою концептосфери "карпатського тексту". Основні теми творчості поета, який змінює попередні уявлення про речі та ідеї задля нового авторського міфотворення, співвідносяться з цими концептуальними константами.

Одним з центральних концептів є "земля", окресленню хронотопних меж якої Василь Герасим'юк присвячує велику частину віршів. "Земля" як просторовий вимір карпатського простору осмислюється насамперед через її значення для спільноти. Назва вибраного "Була така земля" вказує на те, що у "сучасності" поетової "землі" не існує, адже "земля" – це не тільки географічний вимір, це так само сукупність культурних практик її мешканців, аксіологія, утверджена поколіннями карпатських родів. У середині XX століття, коли Карпатську цілісність руйнує "чужий", "земля" перестає існувати у попередніх координатах. "Сучасність" пам'ятає про землю через певні "спалахи" спогадів; окремі деталі та фрагменти свідчать про "вже-відсутність" землі як цілісності.

У "відсутній географії" в межах Герасим'юкового міфу змінюються географічні й метафізичні межі "землі": її матеріальність стає неважливою ("це не земля ... це ідея"); далі – поет порівнює її з димом, а вкінці – переносить у повітря. Здійснюючи сучасну подорож у пошуку автентичної "карпатськості", на центральному сакральному локусі горі Грегит поет каже, що "гуцули" (мешканці "землі") – далі, тобто в повітрі. Про це свідчить і хронологія поетових книжок: прописуючи "земні"

координати карпатського простору перших книжках "Смереки" (1982), "Потоки" (1986), "Космацький узір" (1989), "Діти трепети" (1992), Герасим'юк переносить цей світ у минуле книжкою вибраного "Була така земля" (2003); а в збірці з новими віршами за рік до того вказує на новий простір – "Поет у повітрі" (2002). "Земля" Василя Герасим'юка, виходячи за межі географії й темпоральності, починає осмислюватися через стихію повітря; це так само вказує на те, що після часу хаосу має відбутися нова космогонія, але для світотворення необхідне "слово", яке належить "поетові".

Концепт "поет" у Василя Герасим'юка представлений в іпостасній єдності чотирьох інших концептів: "крука", "сови", "пса" і "змії", які є символами чотирьох стихій. До попередніх контекстів розуміння доєднуються значення стихій як випробувань, які повинен пройти "поет" задля ініціації; а також символіка тварин, які стають символічними іпостасями поетової сутності. Так, вірші "Змія", "Сова", "Пес" і "Крук" входять до книжки "Поет у повітрі" й розміщені рівновіддалено, утворюючи своєрідний квадрат, а центральний образ "поета в повітрі" обрамлює книжку, що створює враження певного кола і наштовхує на аналогію з ритуалом налагодження космосистеми (тобто сама структура книжки відтворює ритуальне дійство). Поет проходить випробування стихіями; усі "маски" тварин розкривають амбівалентну природу автора. "Слово" ж постає новою стихією, яка керує всіма попередніми. Що ж до концепту "землі", яка перемістилася в "повітря", то вона стає "твердою"; мотив "твердого повітря" спровокований з'явою поета, який "словом" створив цей новий простір.

Незважаючи на це, важливішим за "слово" у Герасим'юка є "музика". Це пов'язано з тим, що, коли слово втрачає свою потугу до світотворчості, воно повертається до музики: більшість міфологічних систем визначають початок світотворення зі звуку, а це означає, що

музика передує слову. "Музика" постає провідником між світами матеріальним і метафізичним. Міфологічність творчості Василя Герасим'юка провокує цю увагу до музики; "карпатський текст", що є основою його поетичного світу, має за першооснову музику. Амбівалентні значення цього концепту (космогонічне й есхатологічне, прекрасне і страшне, рятівне та згубне) у Герасим'юка поширюється на образ "музиканта".

Тісно пов'язаним з "музикою" та "землею" є концепт "Молода". Деталі весільного обряду є найчастотнішими з усього циклу обрядових карпатських практик у творчості Василя Герасим'юка. Одним з найяскравіших тут є опис ритуалу, коли "Молода цілує всіх": наречена, яка ходить від хати до хати й цілує кожного члена спільноти, позначає цим підготовку до переродження світу (її весілля – це знак початку нового життя). Містерія "Єзавель" обрамлена образом Молодої, яка контамінується з кількома іншими образами, серед них – постаті Богородиці та простих карпатських жінок (які виконують свою місію, не зважаючи на складність життя), а також суперечливий образ старозавітної цариці Єзавелі. Розтерзана біблійна Єзавель перестає бути кривавою царицею, а стає оборонницею своєї ідентичності (що проектується на мотив Орфея, пошматованого менадами: як Орфей спускається в підземне царство Аїда за Еврідікою, так і поет у Герасим'юковій містерії бачить у карпатській церкві дівчину, яка є знаком "переображення" світу). Поет мав би її вивести, але втрачає "молоду", а сам розривається означеними раніше чотирма стихіями. Що ж до смерті Єзавелі, то це, ймовірно, натяк на ритуальну практику, коли в кульмінації ритуалу відбувається розривання тіла жертви задля нового народження світу.

Концепти "гуцули" й "танець" для Василя Герасим'юка важливі насамперед тому, що саме через них і формується коло "своїх", тобто тієї спільноти, яка населяє "землю". Для поета, який сказав: "гуцульським

стилем навіть днина моя погана в мене вткана", – цей концепт передбачає насамперед осмислення себе в контексті власного роду та спільноти. Описуючи побут гуцулів і здійснювані ними ритуали, переповідаючи легенди й факти, Герасим'юк мислить "гуцулів" як основу для формування ідеальної спільноти. У вірші "Ахіллесова п'ята" він розповідає про таємні знання гуцула ("забобони", які неодмінно справджуються), його гармонійне співжиття з природою; порівнює карпатського легіня з грецьким героєм Ахіллом, універсалізуючи міф про свою спільноту, яка стає прообразом того народу, що постане в оновленому світі. Концепт "танець" передає циклічне розуміння часу гуцулами та засвідчує міцність колективу: кожен "мусить танцювати аркан / хоч раз" ("Чоловічний танець") – адже тільки так перевіряється, чи достойна людина бути в спільноті, чи не "розірве" вона цей танець (що особливо важливо, бо переривання ритуалу може призвести до руйнування космосистеми). Водночас "танець" у Василя Герасим'юка зберігає найархаїчніші міфологічні значення божественної дії – як світотворчої, так і руйнівної (Шива, що танцює).

Поезія постає засобом нової світо- і міфотворчості. Основоположними концептами, які стосуються поетичних стратегій Василя Герасим'юка, стають "суха різьба" і "кахлі"; вони є відповідниками двох провідних видів карпатського мистецтва та, на рівні асоціацій, двох рівнів осягнення світу. "Кахлі" – це такий спосіб творчості, який передбачає свободу поетичних експериментів, деформацію предметного світу, що притаманно ранній Герасим'юковій поезії. Тоді як "суха різьба" – це вже період зрілості, відтинання зайвого й осмислення світу через "космогонічні формули" (як вказує сам автор); цей рух від "кахлі" до "сухої різьби" означає динаміку поетичного світотворення, виразне прямування від поетичного пошуку до осягнення структур космосу.

"Серпень за старим стилем" – це концепт, у якому сфокусовані особиста історія Василя Герасим'юка, означене коло його друзів і текстів – усе те, з чого постає міф поета. Увиразнений центральним мотивом "холодні космацькі отави", "серпень за старим стилем" набуває значення певного порталу, через який можна дістатися до справжньої і не спрофанізованої "землі". "Серпень за старим стилем" поєднує в собі багато точкових моментів поетового світу: це місяць, у якому народжується сам поет, так само в серпні вмирає Довбуш і закінчується проект "поетичного кіно" з відходом його символу – Івана Миколайчука. Мотив "Пам'яті" пов'язує між собою "старий стиль" і "жовті отави", символічно переносячи у вічність незнищене минуле. "Карпатські отави" стають одним з головних означників "карпатського тексту", засвідчуючи кровний зв'язок поета з "текстом": на основі цього формується єдине поле значень.

Окремо треба зауважити, що концепт "поет" виразно корелює з образом «князя», вічного "нареченого" (сьомий вірш з циклу "Доки?"), захисника й рятівника рідної землі. Водночас контамінація образів князя Святослава і сотенного Святослава (в поемі "Сон у метро") дозволяє доєднати до концепту "Молода" образ "княгині" (цей образ так само символічно поєдніє "карпатський текст" з "київським", бо бо давньоруська княгиня крізь віки мандрує Карпатами, ведучи "чорних хлопців" до "Чорного лісу").

Отже, концептосфера Василя Герасим'юка є основою семіосфери "карпатського тексту". Вона твориться на перетині таких ключових його концептів як "земля", "повітря", "вода", "вогонь", "поет", "слово", "музика", "Молода", "гуцули", "танець", "кахлі", "суха різьба" і "серпень за старим стилем".

ВИСНОВКИ

Василь Герасим'юк, як провідний представник покоління "вісімдесятників", змінив парадигму літератури 80-х років. Усупереч соцреалістичному дискурсу, з'являється новий тип поета, який починає осмислювати дійсність через приватну до неї причетність – у тому числі, через досвід свого роду; давати оцінку спотвореним офіційною пропагандою фактам; висловлювати тільки ті судження, що пов'язані з особистим вибором. Такий жест спонукає по-новому осмислити питання авторської особистої та національної ідентичності (і, звісно, ролі в цьому аспекті ідеології). Саме це й дозволило літературі вийти з-під влади тоталітарного диктату, стати відповідною "духові часу", тобто зосередитися на актуальних етичних і естетичних викликах людства; бути здатною до формування національної тожсамості і насамперед повноцінно виражати світ поета. (Важливо зазначити, що схожий підхід до осмислення себе й своєї землі – потреба приватного, непідконтрольного ідеологічному тиску Слову, закоріненого в культурній пам'яті та питомому "локальному тексті", – збігається в часі з аналогічними підходами в найактуальнішій світовій літературі: до прикладу, з романами "Опівнічні діти" британського письменника індійського походження Салмана Рушді (1981) чи "Церемонія" американської авторки індіанського походження Леслі Мармон Сілко (1977)). Герасим'юків підхід до літератури суголосний також тезі Юлії Крістєвої про те, що "семіотичний механізм тексту" надає поетичній мові, з властивою їй "потенційною безкінечністю", революційного характеру, виявляючи інтенцію до руйнування панівного ідеологічного дискурсу. Поезія Василя Герасим'юка (а також інших "вісімдесятників" – серед яких найперше Ігор Римарук, Іван Малкович, "бубабісти")

справді перевертає ідеологічний дискурс – підважуючи його чи то гротеском та іронією, чи то крайньою відвертістю і безкомпромісністю у судженнях та висловленнях неспростовної правди. Критики наголошували на особистості поета Герасим'юка, незвичності його поетики (доходило до того, що його верлібри називали невдалою прозою); водночас ця поезія вражала сучасників сміливістю й оригінальністю, чому значною мірою сприяла тематика, зосереджена передусім на Карпатах, а повстанські мотиви зробили творчість Герасим'юка безпрецедентним явищем того часу. Однак одразу ж, за старою парадигмою, виникала спокуса трактувати поезію Василя Герасим'юка через призму етнографізму й екзотичності. Проте це погано вдавалося: адже поет дуже рідко послуговується, наприклад, діалектизмами; відсутні також риси романтичного замилювання й ідеалізаторства – його творчість стверджує щось абсолютно протилежне.

Зрозуміти справжній масштаб творчості Герасим'юка та ключові особливості авторської поетики допоміг здійснений у цій роботі аналіз його "карпатського тексту", який формувався ще в перших поетичних збірках, розростався впродовж десятиліть і зрештою перетворився на цілісну семіотичну систему. "Карпатський текст" у Василя Герасим'юка постає, за І. Дзюбою, виразником його естетичних та етичних настанов усьому людству, а також стає моделлю для розгортання "всеукраїнського тексту". Карпати для поета – аксіологічна вісь і "центр світу" (схоже до Йокнапатофи важливого для Герасим'юка автора Вільяма Фолкнера); на цій основі побудована художня модель для відтворення відчуттів і прагнень людини, змушеної стверджувати й відвойовувати своє право на ідентичність. Віссю світоустрою в "карпатському тексті" стає рід Василя Герасим'юка, який пройшов бандерівські криївки й нари НКВС у Косові та бараки депортованих у Караганді.

Василь Герасим'юк остаточно пориває з будь-яким етнографізмом та рустикальністю, спрощеністю, екзотизацією. Хоча поет деталізує карпатський побут, звертається до найтонших аспектів господарювання і гастрономії, описує й відтворює найрізноманітніші ритуальні практики, – та все це служить символічному "розпросторенню" карпатського тексту, бо реальні речі й ситуації осмислюються в історичній та міфопоетичній перспективах. "Населену просторовість" свого тексту поет розробляє на основі перших трьох книжок, підтвердженням чого є "координатні" назви – "Смереки", "Потоки", "Космацький узір" ("вертикаль" і "горизонталь" міфосвіту стають водночас уособленням тяглості та мінливості часу, а "узир" означає орнаментальну поетику тексту).

Рослинний і тваринний коди Василя Герасим'юка демонструють ключову особливість його художнього мислення: природна достовірність, побутові реалії, особистісне переживання дійсно побаченого завжди стають основою складних символів, які й формують системи кодів. Такі символи поєднують міфологічні універсалиї з архаїчними уявленнями, що побутують саме в карпатському регіоні; водночас фольклорні та літературні інтексти зазнають впливу реміфологізуючої рефлексії (наприклад, символіка весільної підлоги чи жіночої коси). Ключового значення набувають авторські символи розквітлої черешні, буків, карпатських оленів. Онтологічність "карпатського тексту" забезпечується розгалуженою символікою "смерек" і "потоків", яка поєднує значення часовічності, породжувальної сили та постійної загрози з боку хаосу. Означниками самого процесу творення "карпатського тексту" стають "ткання" та "теслярство" – архаїчні символи божественної творчості (поетові "крокви і кросна" узгоджуються також з християнською символікою "домобудівництва"). Аксіологічні константи "карпатського тексту" – Любов, Пам'ять, Гідність, Тожсамість.

Після Герасим'юка в українській літературі писати в естетиці екзотичного замилювання "локальним текстом" стає несприйнятним. Поет найперше звертається до міфу, трактуючи й інтерпретуючи його, в тому числі, через факти власної біографії, наслідком чого є так само цілісність і щільність поезії. Наповнюючи текст міфологемами та ритуалами, Герасим'юк повертає йому роль "міфоініціації". Відтак розкривається телеологічний аспект "карпатського тексту".

У роботі доведено, що "карпатський текст" Василя Герасим'юка є поліфонічною системою; будь-який фрагментарний інтекст апелює до "семіотичного цілого", а "діалогічність" передбачає "метамовний аналіз" (авторська установка на створення таких конструкцій як "текст у тексті" чи "текст про текст" пов'язана саме з діалогічністю). Повторюваність тем і мотивів у творчості Герасим'юка, їхня наскрізність, повсюдна апеляція до попередніх текстів і анонсування наступних, "програмовість" творчості – чи не найяскравіше явище поетичної цілісності в сучасній українській літературі. Через взаємодію гетерогенних "зовнішніх текстів" (зокрема, взаємне "перекодування" природи та культури) у творчості Василя Герасим'юка відбувається "динамічне збудження" та "саморозвиток" текстових структур. "Локальний текст" при цьому взаємодіє як з "Інфратекстом", так і з інваріантними структурами авторського тексту – в такий спосіб "карпатський текст", реалізуючи транстекстуальне "архітектонічне завдання", генерує нові смисли. (Така функція "локального тексту" сприяє збереженню центрувальної тенденції в українській літературі, незважаючи на сильні децентруючі впливи).

Помітною рисою творчості Герасим'юка є особлива поведінка з "чужим текстом", що служить тому ж центруванню навколо ідеї "карпатського тексту". Серед текстів, якими окреслюється "карпатський текст", є насамперед коло "своїх" ("Руська трійця", Іван Франко, Марко

Черемшина, Василь Стефаник, Тарас Мельничук, Ігор Римарук та інші). Найперше тут треба сказати про міфо-ритуальне значення такого окреслення. Багаторівневий розвиток опозиції "своє" / "чуже" стає одним із засобів ритуалізації "карпатського тексту": на відміну від "своїх", які утверджують та розпросторюють карпатський "міфосвіт", "чужими" постають вороги – ті, що загрожують "карпатськості" (українськості). Ще одним яскравим прикладом "центрування" "карпатського тексту" як "всеукраїнського" є те, що в інтертекстуальному плані ключова роль надається Тарасові Шевченку – творцеві національного історіософського міфу, куди Герасим'юк послідовно вписує "карпатські" елементи. Вірші Шевченка стають онтологічним маркером українського простору, тому творчість Герасим'юка наповнена прозорими алюзіями на поезію Кобзаря, а Шевченків життєтекст стає частиною автобіографічного міфу поета. Не менш важливими у цьому сенсі є алюзії на українське поетичне кіно, насамперед, "Тіні забутих предків" (з цим фільмом про Карпати пов'язаний антирадянський рух в особах Дзюби, Чорновола і Стуса, а також геній Миколайчука).

Основою семіосфери "карпатського тексту" стають його концепти. Прикметно, що деталі біографії Герасим'юка, історія близьких йому місць, друзів і текстів часто сфокусовуються у концепти. Наприклад, "серпень за старим стилем" стає точкою зіткнення трьох базових для автора подій "карпатського тексту": народження самого поета, загибель "короля Карпат" Олекси Довбуша, кончина Івана Миколайчука. "Карпатський текст" Василя Герасим'юка, конкретизований через реальні назви, імена, документи, факти, історичні події, – потребує зв'язкових ланок, які дозволяють осягнути цю потужну архітекτονіку. Таким "містком" є, наприклад, базовий концепт "земля" – він визначає ту землю, що означається не географічними, а метафізичними межами. Зі втратою своїх культурно-етичних основ поетова "земля" зникає, переноситься ним в

"повітря" (де, власне, перебуває і Поет). Це вказує на початок нової "космогонії": світ, як завжди, має початися зі "слова". Концепт "земля" у Герасим'юка корелює з концептом "слово". Оновлення й утвердження "землі" станеться через онтологізацію "слова", видобутого з її глибин, зі "склепу" історії (саме цього потребувало національне концептотворення 80-х – проблема, зрештою, не вирішена досі). Концептуального осмислення зазнають символи стихії; мотиви Музики, Слова, Танцю; провідна тема "гуцулів" і "Молодої"; художня техніка "кахель" та "сухої різьби", а також окремі топоніми.

Текстуальний аналіз доводить, що мотиви "Космача" й "Києва" у творах Герасим'юка взаємопов'язані, ці локуси постають певними центрами символічного смислоутворення. Так, Космач (а з ним і рідне поетове село Прокурава, присілок Космача) з горою Грегит – це символічний центр "карпатського світу". У Космачі відбувалися найголовніші бої опришків і упівців (з чим безпосередньо пов'язана історія роду поета); так само в одній з книжок Василя Герасим'юка "Космацький узір", а також у низці інших творів постійно варіюється мотив цього "узору", "втаного" в тіло землі, в душі та в слова й діла людей. Гора Грегит постає як сакральний локус і найвища аксіологічна точка космосистеми; тут відбуваються ритуальні дії, тут людина безпосередньо зустрічається із трансцендентним. Кажучи, що "Космач іноді видається мені / Древнішим від Києва...", поет вибудовує таку лінію "історіософського міфу", де Карпати постають своєрідною праосновою всеукраїнської міфології і концептосфери. Контакт Космача і Києва відбувається в поезії Герасим'юка на рівні націєтворення, вибудовування спільної географії, історії, міфології, тобто "національного історіософського міфу" (до того ж, Карпати завжди мали зв'язок із князем Галичем, спадкоємцем Києва, про що поет теж каже). Символічні наскрізні мотиви "Князя" та "Княгині",

симетрія образів Святослава Хороброго та "сотенного Святослава", постійна взаємодія "західного" та "східного" векторів українського часопростору (Батурин – Космач – Київ) – виводять "карпатський текст" на всеукраїнські обшири. Простіше кажучи, Космач (гора Грегит) для Герасим'юка є вертикаллю космосистеми, а Київ (річка Дніпро) – горизонталлю.

Так само історія роду Герасим'юка стає віддзеркаленням історії України. Історична вісь "карпатського тексту" будується на одночасному поєднанні "реальних" історичних подій з легендами та міфами; з іншого боку, Герасим'юк вибирає зі світової історії тільки ті події, які стосуються історії його роду та його землі; схематизує їх та контамінує; частково заміщує історією роду світову й біблійну історію. "Карпатський текст" Василя Герасим'юка стає підґрунтям для постання нового націєтворчого історіософського міфу і засобом формування української ідентичності.

Унікальність Герасим'юкового "карпатського тексту" полягає у відкритості його багат шарової динамічної структури (на відміну від "замкненої" структури міфу). Водночас онтологія, аксіологія, телеологія цього тексту засвідчують його художню цілісність та органічність. Це зумовлено насамперед тим, що поет сам є носієм карпатського етосу, втіленням "гуцульського стилю" буття. Водночас, він наділений здатністю фокусувати різні культурно-історичні, фольклорно-етнографічні "образки" цього краю, об'єднуючи та перетворюючи їх у своєму "карпатському тексті". Карпати стають для поета глибинною "Книгою", яку він постійно дешифрує та дописує, зчитуючи минуле з довкілля – з букових лісів, де вішали повстанців, з покинутих гражд, зі стаєнь, де замордовано "найкращих". Разом з тим, поет розмикає свій "текст" у майбутнє, стає перетворювачем слова і діла цієї землі.

Загадкова багатозначність "карпатського тексту" Герасим'юка та зумисні смислові лакуни зумовлюють його притягальну силу: в українській літературі спостерігаємо актуалізацію мотивів автентичності / неавтентичності карпатських реалій та гуцульської ідентичності. Серед перспектив подальшого дослідження – осмислення творчості Василя Герасим'юка в світовому контексті, а також новітні репрезентації "карпатського тексту" інших авторів, спричинені творчістю Василя Герасим'юка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашев В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. 404 с.
2. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. К.: Дух і літера, 2004. 640 с.
3. Аверинцев С., Андреев М., Гаспаров М., Гринцер П., Михайлов А. Категории поэтики в смене литературных эпох. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
4. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
5. Алефиренко Н. Проблемы вербализации концепта. Волгоград: Перемена, 2003. 96 с.
6. Андерсон Б. Уявлені спільноти: Міркування щодо походження й поширення націоналізму. К.: Критика 2001. 271 с.
7. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.
8. Анісімова Н. Художнє трансформування архетипу землі-матері в поезії Петра Мідянки. *Українська мова і література в школі*. 2010. № 1. С. 58–64.
9. Антонич Б. І. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2012. 872 с.
10. Аристотель. Сочинения: В 4-х томах. Т. 4. М.: Мысль, 1983. 830 с.
11. Ассман А. Пам'ять міста. *Питання літературознавства*. 2015. № 92. С. 7–25.
12. Ассман А. Простори спогадів. Форми та трансформації культурної пам'яті. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с.

13. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
14. Бабенко Л., Казарин Ю. Лингвистический анализ художественного текста. М.: Флинта; Наука, 2008. 496 с.
15. Барт Р. От произведения к тексту. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423
16. Барт Р. Смерть автора. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.
17. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
18. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
19. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. С. 281–307.
20. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. *Собрание сочинений семи томах*. Т. 6. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300.
21. Белый А. Ритм как диалектика и "Медный всадник". М.: Федерация, 1929. 280 с.
22. Бергсон А. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1. М.: Московский клуб, 1992. 336 с.
23. Библер В. От наукоучения – к логике культуры. М.: Издательство политической литературы, 1991. 413 с.
24. Бланшо М. Простір літератури. *Погляд Орфея*. Львів: Кальварія, 2007. С. 160–166.

25. Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний. *О литературе*. М.: Художественная література, 1989. С. 48–75.
26. Борисюк І. Міфологізм української поезії вісімдесятників. К.: Київський ун-т ім. Бориса Грінченка, 2012. 212 с.
27. Брагинская Н. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М.: Наука, 1988. С. 294–329.
28. Бройтман С. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 320 с.
29. Брудный А. Психологическая герменевтика. М.: Лабиринт, 1998. 336 с.
30. Булкина И. "Киевский текст" в новой украинской литературе. *Київ і слов'янські літератури*. К., Београд: Темпора-SlovoSlavia, 2013. С. 409–416.
31. Бютор М. Город как текст. *Роман как исследование*. М., 2000. С. 157–164.
32. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2009. С. 393–410.
33. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999. 780 с.
34. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. 410с.
35. Вісімдесятники. Антологія нової української поезії. Едмонтон: Видавництво Канадського інституту українських студій, 1990. 205 с.
36. Войтович В. Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. 664 с.
37. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів, 1996. С. 198–207.

38. Галицько-Волинський літопис. – Ізборник [електронний ресурс] URL: <http://litopys.org.ua/links/galvol.htm> (дата звернення: 10.01.2018).
39. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 140 с.
40. Герасим'юк В. Кров і легіт. Чернівці : Букрек, 2014. 319 с.
41. Герасим'юк В. Була така земля: Вибране. К.: Факт, 2003. 391 с.
42. Герасим'юк В. Діти трепети. К.: Молодь. 1991. 126 с.
43. Герасим'юк В. Космацький узір. К.: Молодь, 1988. 135 с.
44. Герасим'юк В. Папороть. К.: Просвіта, 2006. 328 с.
45. Герасим'юк В. Поет у повітрі. Львів: Кальварія, 2002. 144 с.
46. Герасим'юк В. Потоки. К.: Молодь, 1986. 119 с.
47. Герасим'юк В. Серпень за старим стилем. Львів: Кальварія, 2000. 32 с.
48. Герасим'юк В. Смереки. К.: Молодь, 1982. 68 с.
49. Герасим'юк В. Смертні в музиці. К.: Логос Україна, 2007. 192 с.
50. Герасим'юк В. Анпо афини. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. 320 с.
51. Герасим'юк В. Осінні пси Карпат: із лірики вісімдесятих. К.: Факт, 1999. 112с.
52. Гиршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2002. 560 с.
53. Гиршман М. Ритм художественной прозы. М., 1982. 368 с.
54. Голобородько Я. "Поет у повітрі" : парадигматика концептів і концепцій: Образна сенсорика Василя Герасим'юка. *Сучасність*. 2005. № 11. С. 122–133.
55. Грабовецький В. Гуцульщина XIII–XIX століть. Історичний нарис. Львів: Вища школа, 1982. 152 с.

56. Грабович Г. Мітологізації Львова: відлуння присутності та відсутності. *Тексти і маски*. К.: Критика, 2005. С. 155–181.
57. Гундорова Т. У колисці міфу, або Топос Києва в літературі українського модернізму. *Київська старовина*. 2002. № 6. С. 74–82.
58. Гура А. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик Год, 1997. 912 с.
59. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. К.: Наукова думка, 1987. 472 с.
60. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Том 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. К.: Юніверс, 2000. 464 с.
61. Дарвин Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово: КемГУ, 1983. 104 с.
62. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
63. Дзюба І. ...І є такий поет. *Герасим'юк В. Була така земля*. К.: Факт, 2003. С. 7–20.
64. Дністровий А. Археологія етнічної пам'яті. *Критика*. Червень, 2000. С. 21–23.
65. Евзлин М. Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993. 337 с.
66. Еко У. Надінтерпретація текстів. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 548–663.
67. Елизаренкова Т. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки. *Литература и культура древней и средневековой Индии*. М.: Наука, 1979. С. 36–88.
68. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. К.: Основи, 2001. 592 с.

69. Женетт Ж. Литература и пространство. *Фигуры. Т. 1*. М. 1998. С. 279–280.
70. Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности: Инварианты–Тема–Приёмы–Текст. М.: Прогресс, 1996. 344 с.
71. Иванов Вяч. Возникновение трагедии. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М.: Наука, 1988. С. 222–237.
72. Иванов Вяч., Топоров В. Инвариант и трансформации в мифопоэтических и фольклорных текстах. *Типологические исследования по фольклору*. М.: Наука, 1975. С. 44–76.
73. Ильенко С. Русистика: Избранные труды. Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. 674 с.
74. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. 570 с.
75. Ільницький М. Ангели косять траву, або міфологеми щоденності. *Буковинський журнал*. 2016. № 1. С. 154–165.
76. Інший формат: Василь Герасим'юк [упоряд. Т. Прохасько]. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2004. 60 с.
77. Кабакова Г. Адам и Ева в легендах восточных славян. *Живая старина*. 1999. № 2. С. 2–4.
78. Кайндль Р. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці: Молодий буковинець, 2000. 208 с.
79. Карп'юк В. Інтерв'ю з В. Герасим'юком: "З Гуцульщини: Василь Герасим'юк" [електронний ресурс] URL: <https://zbruc.eu/node/8635> (дата звернення: 10.01.2018).
80. Кісельова Л. Виправдання слова. Статті про українську літературу: від Шевченка до сьогодення. К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2014. 236 с.
81. Кісельова Л. Поетика та ідеологія міфу Василя Герасим'юка. К.: НаУКМА, 2016. 106 с.
82. Кльонович С. Ф. Роксоланія. К. : Дніпро, 1987. 93 с.

83. Ковалів Ю. Поетичний космос В. Герасим'юка. *Літературна Україна*. 6 лютого 2003. С. 3.
84. Копиця В. Міфопоетична модель світу в поезії Василя Герасим'юка: дис... канд. філол. наук: 10.01.01. К.: Національний авіаційний ун-т., 2006. 227 с.
85. Красиков М. Поэтика художественной целосности литературного произведения ("Война и мир" Л.Н.Толстого): дис...канд.филол.наук. Донецк, 1994. 246 с.
86. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
87. Кристева Ю. К семиологии параграмм. Избранные труды. Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 194–224.
88. Лаюк М. "Земля" як базовий концепт "карпатського тексту" Василя Герасим'юка. *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2016. Вип. 4. С. 87–98.
89. Лаюк М. Боротьба повстанців проти радянських окупантів у Карпатах у творчості Василя Герасим'юка. *Література та ідеологія. Колективна монографія*. К.: НАУКМА, 2017. С.450–460.
90. Лаюк М. Гуцульські зооморфні етнофразеологізми. *Перевал. Літературно-художній і громадсько-політичний журнал*. Івано-Франківськ, 2010. № 1. С. 120–129.
91. Лаюк М. Земля і повітря Василя Герасим'юка. *Герасим'юк В. ANNO АФИНИ*. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. С. 299–313.
92. Лаюк М. Локуси символічного смислоутворення у творчості Василя Герасим'юка. *Spheres of Culture*. Lublin, 2016. Vol. XV. P. 267–274.
93. Лаюк М. Людина – природа – побут: взаємодія художніх структур у «карпатському тексті» В. Герасим'юка. *Наукові записки*

НаУКМА. Філологічні науки (Літературознавство). К.: НаУКМА, 2013. Т. 195. С. 40–47.

94. Лаюк М. Модель історії в «карпатському тексті» В. Герасим'юка: історія роду як вісь світоустрою. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. К.: НаУКМА, 2017. Вип. 69. С. 24–28.

95. Лаюк М. Назви свійських тварин у гуцульській зооетнофразеології. *Україністика: нові імена в науці*. Горлівка: Донбаський державний педагогічний університет, 2009. С. 158–160.

96. Лаюк М. Поетика цілісності поетичної книжки «Поет у повітрі» Василя Герасим'юка. (Ритуально-міфологічні структури у віршах «Крук», «Сова», «Змія» і «Пес»). *Буковинський журнал*. Чернівці, 2011. № 4. С. 173–179.

97. Лаюк М. Смерть у музиці. *Соты*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. № 1. С. 19–27.

98. Лаюк М. Художні концепти Тараса Мельничука. *TERTIUM NON DATUR (Проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.)*. Збірник наукових студій. К.: НаУКМА, 2014. С. 220–257.

99. Леві-Строс К. Первісне мислення. К.: Український центр духовної культури, 2000. 324 с.

100. Леві-Строс К. Структурна антропологія. К.: Основи, 1997. 387 с.

101. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка [електронний ресурс] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/koncept.php (дата звернення: 10.01.2018).

102. Лосев А. Очерк о музыке [електронний ресурс] URL: http://krotov.info/libr_min/12_1/os/ev_1.html (дата звернення: 10.01.2018).

103. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.

104. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
105. Лотман Ю. Заметки о художественном пространстве. *Избранные статьи. Т.1.* Таллин: Александра, 1993. С. 448–463.
106. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 272 с.
107. Лотман Ю. О двух моделях коммуникации в системе культуры. *Труды по знаковым системам.* Тарту, 1973. Вып. 6. С. 227–243.
108. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
109. Лотман Ю. Структура художественного текста [электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php (дата звернення: 10.01.2018).
110. Лотман Ю. Текст в тексте. *Статьи по семиотике культуры и искусства.* Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С. 58–78.
111. Лотман Ю., Минц З., Мелетинский Е. Литература и мифы / Ю. Лотман, З. Минц, Е. Мелетинский [электронный ресурс] URL: <http://philologos.narod.ru/myth/litmyth.htm> (дата звернення: 10.01.2018).
112. Лотман Ю., Успенский Б. Миф–имя–культура [электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/mif_im.php (дата звернення: 10.01.2018).
113. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Плерома, З. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 287 с.
114. Маслова В. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. М.: Флинта; Наука, 2004. 256 с.
115. Матіяш Дз. Вибір і відповідальність (до аксіології Василя Герасим'юка). *Магістеріум.* 1999. Вип. 2. С. 66–70.
116. Мейлах Б. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.* Ленинград, 1974. С. 3–10.

117. Мелетинский Е. Поэтика мифа [електронний ресурс] URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=38411> (дата звернення: 10.01.2018).
118. Мельник Я. Пахнуть сіном кийівські дахи. *Сила вогню і слова*. К., 1991. С. 5–20.
119. Мельничук Т. Жертовний вогонь. *Сучасність*. 1992. №10. С. 11–12.
120. Мельничук Т. Твори в трьох томах. Коломия: Вік, 2003.
121. Миколайчук "приніс іншу свідомість"... Діалог: Василь Герасим'юк–Андрій Яремчук ч. 2. 2012. Відео.
122. Мифы народов мира. Т.2. М.: Сов. энциклопедия, 1991. 671 с.
123. Моренець В. Оксиморон. Літературознавчі статті, дослідження, есеї. К.: Аграр Медіа Груп, 2010. 528 с.
124. Моренець В. Сучасна українська лірика (особливості розвитку і логіка саморуху) : дис...д-ра філол. наук: 10.01.02. К.: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. 1994. 442 с.
125. Москалець К. "Папороть": етика і поетика. *Герасим'юк В. Папороть*. К.: Просвіта 2006. С. 294–322.
126. Москалець К. Гуцулія, осінній архіпелаг. *Критика*. Жовтень, 2000. С. 13–16.
127. Москалець К. Навіщо поет у повітрі? *Гра триває: Літературна критика та есеїстика*. К.: Факт, 2006. С. 54–74.
128. Москалець К. Про містерію "Єзавель". *Герасим'юк В. Була така земля. Вибране*. К.: Факт, 2003. С. 368–375.
129. Неборак В. Поет "останніх речей". Василь Герасим'юк і кінець міфології [електронний ресурс] URL: <http://litakcent.com/2011/09/02/poet-ostannih-rechej-vasyl-herasymjuk-i-kines-mifolohiji/> (дата звернення: 10.01.2018).
130. Неретина С. Концептуалізм Абеяра. М.: Гнозис, 1994. 216 с.
131. Неретина С. Тропы и концепты. М.: ИФ РАН, 1999. 277 с.

132. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм *Сочинения в 2 т.* Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 47–156.
133. Новиков А. *Семантика текста и ее формализация*. М.: Наука, 1983. 216 с.
134. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. К.: Кліо, 2014. 272 с.
135. Оляндер Л. Волинський текст в українській та польській літературах (XIX–XX). Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2008. 236 с.
136. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*. К.: Основи, 1994. С. 238–272.
137. Петрухин В. Антропологические мифы. *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. М.: Международные отношения, 2002. С. 24–26.
138. Плужник Є. Рівновага. Авсбург: Друкарня Антона Білоуса, 1948. 62 с.
139. Покальчук Ю. Вершник летить над світом. *Пси Святого Юра. Літературний альманах*. Львів: Просвіта. С. 9–16.
140. Попова З., Стернин И. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж: Истоки, 2001. 191 с.
141. Портяк В. У снігах. К.: Факт, 2006. 120 с.
142. Пятигорский А. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала. *Избранные труды*. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 15–29.
143. Римарук І. Нічні голоси. К.: Радянський письменник, 1991. 94 с.
144. Римарук І. Сльоза Богородиці. К.: Дніпро, 2007. 398 с.
145. Роман Гривінський: Незнання чи саботаж?. *День*. 3 квітня, 2015 [електронний ресурс] URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/neznannya-chy-sabotazh> (дата звернення: 10.01.2018).
146. Росовецький С. Міф про народження і загибель Христа в Україні. *Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: Збірник наукових праць*. К.: ІЗМН, 1998. С. 10–18.

147. Русалка дн ѣ стровая. Будим: Корол. всеучилище Пештанське, 1837. 135 с.

148. Салій О. Вияви еросу в гуцульських текстах Ольги Кобилянської і Гната Хоткевича. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство*. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XVII. Ч.3. С. 272–284.

149. Салій О. Гуцульський текст у прозі Гната Хоткевича: ейдоси і топоси. *Волинь філологічна : текст і контекст. Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст*. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 11. С. 206–222.

150. Салій О. Іван Франко та Михайло Коцюбинський: дуалістична концепція світу. Дискурс містичного (за повістю «Тіні забутих предків» і оповіданнями «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Терен у нозі»). *Питання літературознавства*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. Вип. 82. С. 190–199.

151. Салій О. Призабута розвідка Леоніда Білецького (причинок до вивчення "Гуцульського тексту" в українській літературі). *Українське літературознавство*. 2011. Вип. 74. С. 271–311.

152. Салій О. Ще раз про поняття "гуцульський текст" в українській літературі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство*. Львів, 2015. Вип. 62. С. 237–246.

153. Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 330 с.

154. Скиба М. Інтерв'ю з В. Герасим'юком: "Повітря стало порожнім". *День*. 12 грудня 2002. С. 5.

155. Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы [электронный ресурс] URL: www.diction.chat.ru (дата звернення: 10.01.2018).
156. Собуцький М. Мовно-культурний простір західноєвропейського середньовіччя. К., 1997. – 314 с.
157. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада–ИНИОН, 1999. 319 с.
158. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике. М.: Прогресс, 1990. 280 с.
159. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
160. Степанов Ю. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М.: Языки славянских культур, 2007. 248 с.
161. Стефаник В. Повне зібрання творів: У 3 т. К.: Вид-во АН УРСР, 1949–1954.
162. Тарнишевська Л. Інтерв'ю з В. Герасим'юком: "Все мало би бути навпаки". *Літературна Україна*. 7 травня 1998. С. 6.
163. Топоров В. Модель мира (мифопоэтическая) [электронный ресурс] URL: <http://philologos.narod.ru/myth/modelmira.htm> (дата звернення: 10.01.2018).
164. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М.: Наука, 1988. С. 7–60.
165. Топоров В. Петербург и "Петербургский текст русской литературы" (Введение в тему). *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. М.: Издательская группа "Прогресс" – "Культура", 1995. С. 259–367.

166. Топоров В. Предисловие. *Евзлин М. Космогония и ритуал*. М.: Радикс, 1993. С. 7–30.
167. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
168. Тороп П. Проблема интекста. *Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета, вып. 567*. Тарту, 1981. С. 33–44.
169. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: Фаир-пресс, 1999. 448 с.
170. Тэрнер В. Символ и ритуал. Исследования по фольклору и мифологии Востока. М.: Наука, 1983. 277 с.
171. Тюпа В. Архитектоника эстетического дискурса. *Бахтинология*. Санкт-Петербург: Алетейя, 1995. С. 206–216.
172. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.
173. Фатеева Н. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003. 399 с.
174. Флоренский П. У водоразделов мысли. Т.2. М.: Правда, 1990. 447 с.
175. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
176. Хоменко О. Українське національне письменство як структурована єдність регіональних текстів: українознавчий аспект проблеми [електронний ресурс] URL: <http://archive.nndiuv.org.ua/fulltext.html?id=558> (дата звернення: 10.01.2018).
177. Цивьян Т. «Дом» в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок). *Труды по знаковым системам. Вып. 10*. Тарту: ТГУ, 1978. С. 65–85.
178. Цивьян Т. Движение и путь в балканской модели мира. М.: Индрик, 1999. 376 с.
179. Черемшина М. Твори: в 2 т. К.: Наукова думка, 1974.

180. Чопик Р. Менталітети. К.: УВСІМ. Б. Липи, 2014. 176 с.
181. Чорний О. Олекса Бахметюк. Художня кераміка: Альбом. Косів: Карпатська академія етнодизайну, 2014. 92 с.
182. Шарговська О. Інтерв'ю з В. Герасим'юком: "Не люблю своє покоління..." [електронний ресурс] URL: <http://litakcent.com/2009/04/01/vasyl-herasymjuk-ne-ljublju-svoje-rokolinnja/> (дата звернення: 10.01.2018).
183. Шевченко Т. Усі твори в одному томі. К.: Ірпінь: ВТФ Перун, 2006. 824 с.
184. Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. Верховина: Гуцульщина, 2007. 496 с.
185. Шмелева Т. Город как текст: Bydgoszcz / Быдгощ. *Dzieło literackie jako dzieło literackie*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, 2004. С. 493–507.
186. Штерн І. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енциклопедичний словник для фахівців з теоретичних гуманітарних дисциплін та гуманітарної інформатики. К.: АртЕк, 1998. 336 с.
187. Штонь Г. Тарас Мельничук: "Я зі світом хочу розмовляти на рівних...". *Сучасність*. 1992. № 10. С. 13–17.
188. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). М.: Наука, 1989. 248 с.
189. Шухевич В. Гуцульщина. П'ята частина. Верховина: Гуцульщина, 2000. 334 с.
190. Шухевич В. Гуцульщина. Третя частина. Верховина: Гуцульщина, 1999. 272 с.
191. Шухевич В. Гуцульщина. Четверта частина. Верховина: Гуцульщина, 1999. 304 с.
192. Щедровицкий Д. "Дождь ранний и дождь поздний" (Ритуал вызывания дождя в Библии и его аллегорическое осмысление на рубеже

античности и средневековья). *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. – М.: Наука, 1988. С. 201–220.

193. Эко У. От интернета к Гутенбергу. *Новое литературное обозрение*. 1998. №4. С. 5–14.

194. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 384 с.

195. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. 432 с.

196. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 464 с.

197. Assmann J. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*. 1995. No. 65. P. 125–133

198. Barrish, Ph. J. The Cambridge Introduction to American Literary Realism. New York: Cambridge Univ. Press, 2011. 225 p.

199. Bhabha H. Nation and Narration. New York: Routledge, 1990. 333 p.

200. Choroszy J. A. Huculszczyna w literaturze polskiej. Wrocław, 1991. 372 s.

201. Dressler, W.U., Beaugrande R. de. Introduction to Text Linguistics. London: Longman, 1981. 270 p.

202. Erll A. Cultural Memory Studies: An Introduction. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. P. 1–18.

203. Faryno J. Дешифровка. *Russian Literature XXVII*. Amsterdam, 1989. P. 1–68.

204. Foote St. The Cultural Work of American Regionalism. *A Companion to the Regional Literatures of America*. Blackwell Publishing Ltd, 2003. P. 25–41.

205. Frye N. The Great Code: The Bible and Literature. Toronto: Academic Press Canada, 1982. 261 p.

206. Ingarden R. Spór o istnienie świata. *Ontologia egzystencjalna*, t. I. Warszawa: PWN, 1987. 256 s.
207. Karpiński F. Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem. Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy, 1987. 294 s.
208. Kowalewski M. *Contemporary Regionalism. A Companion to the Regional Literatures of America*. Blackwell Publishing Ltd, 2003. P. 7–24.
209. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia Univ. Press, 1984. 271 p.
210. Laiuk M. The Insurgent Struggle Against the Soviet Occupiers in Vasyl Herasymiuk's Poetry. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. Kyiv: National University of Kyiv-Mohyla Academy, 2017. No 4. P. 123–138.
211. Landow, G. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997. 368 p.
212. Nora P. Between memory and history. *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. University of California Press, 1989. P. 7–24.
213. Rigney A. The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. P. 345–356.
214. Woldan A. Huculi w literaturze. *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, 1999. Z. 8–9. S. 208–217.

ДОДАТОК А

до дисертації Лаюка Мирослава Миколайовича на здобуття наукового
ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)

"КАРПАТСЬКИЙ ТЕКСТ"

У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лаюк М. "Земля" як базовий концепт "карпатського тексту" Василя Герасим'юка. *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2016. Вип. 4. С. 87–98.
2. Лаюк М. Людина – природа – побут: взаємодія художніх структур у «карпатському тексті» В. Герасим'юка. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки (Літературознавство)*. К.: НаУКМА, 2013. Т. 195. С. 40–47.
3. Лаюк М. Модель історії в «карпатському тексті» В. Герасим'юка: історія роду як вісь світоустрою. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. К.: НаУКМА, 2017. Вип. 69. С. 24–28.

Публікації в міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних наукометричних базах

4. Лаюк М. Локуси символічного смислоутворення у творчості Василя Герасим'юка. *Spheres of Culture*. Lublin, 2016. Vol. XV. P. 267–274.
5. Laiuk M. The Insurgent Struggle Against the Soviet Occupiers in Vasyl Herasymiuk's Poetry. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. Kyiv: National University of Kyiv-Mohyla Academy, 2017. No 4. P. 123–138.

Додаткові публікації

6. Лаюк М. Назви свійських тварин у гуцульській зооетнофразеології. *Україністика: нові імена в науці*. Горлівка: Донбаський державний педагогічний університет, 2009. С. 158–160.
7. Лаюк М. Гуцульські зооморфні етнофразеологізми. *Перевал. Літературно-художній і громадсько-політичний журнал*. Івано-Франківськ, 2010. № 1. С. 120–129.
8. Лаюк М. Поетика цілісності поетичної книжки «Поет у повітрі» Василя Герасим'юка. (Ритуально-міфологічні структури у віршах «Крук», «Сова», «Змія» і «Пес»). *Буковинський журнал*. Чернівці, 2011. № 4. С. 173–179.
9. Лаюк М. Смерть у музиці. *Соты*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. № 1. С. 19–27.
10. Лаюк М. Художні концепти Тараса Мельничука. *TERTIUM NON DATUR (Проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.)*. Збірник наукових студій. К.: НаУКМА, 2014. С. 220–257.
11. Лаюк М. Земля і повітря Василя Герасим'юка. *Герасим'юк В. ANNO АФИНИ*. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. С. 299–313.
12. Лаюк М. Боротьба повстанців проти радянських окупантів у Карпатах у творчості Василя Герасим'юка. *Література та ідеологія. Колективна монографія*. К.: НаУКМА, 2017. С. 450–460.

ДОДАТОК В

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні та всеукраїнські конференції

1. II Всеукраїнська науково-практична конференція студентів і молодих науковців "Україністика: нові імена в науці" (Горлівка, Донбаський державний педагогічний університет, 29 вересня 2009 р.). Заочна участь.
2. Міжнародна науково-практична конференція «Гуцульський феномен: мистецтво жити і творити» (Косів, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, 27 серпня 2011 р.). Очна участь.
3. Заключна конференція наукового проекту «Проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.» (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 21 листопада 2014 р.). Очна участь.
4. Щорічна літературознавча конференція у межах Днів науки НаУКМА (Київ, 2–3 лютого 2016 і 2017 рр.). Очна участь.
5. Щорічна літературознавча конференція у межах Днів науки НаУКМА (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2–3 лютого 2016 р.). Очна участь.
6. Щорічна літературознавча конференція у межах Днів науки НаУКМА (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2–3 лютого 2017 р.). Очна участь.
7. XIV Міжнародна конференція молодих учених (Київ, Інститут літератури ім. Т. Шевченка, 14–16 червня 2017 р.). Очна участь.