

# Час теперішній

Ніна Анісімова

УДК 82 – 1:821.161.2

## “Я НАПИСАВ КНИГУ ЗНЕВІРИ...” : ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ЗБІРКИ “ПАПОРОТЬ” ЯК ВИРАЖЕННЯ ТВОРЧОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ’ЮКА

У статті розглядаються основні складові естетичної еволюції “пізнього” В. Герасим’юка. Об’єктом аналізу слугують нові вірші, що склали основу циклу “Суха різьба”. Предметом наукового дискурсу є міфологічний, біблійно-містичний, метафорично-музичний, національно-історіософський плани ліричного відтворення світу. Проводиться зіставлення з ранньою лірикою. Визначається художня своєрідність поезії.

*Ключові слова:* лірика, мотив, еволюція, образ, міф, деміфологізація, метафора.

*Nina Anisimova. “I wrote the book of despair...”: aesthetic concept of the “Fern” book of poems expressing creative growth of Vasyl Herasymyuk*

The paper deals with the main components of aesthetic evolution of the ‘late’ V. Herasymyuk. The new poems from the series “Dry Thread” have been examined. The researcher focuses on demonological, biblical, metaphoric and musical, national and historiosophical plans of representing reality in lyrics, comparing analyzed poems with early lyrics by Herasymyuk. The artistic peculiarity of the poetry has been defined.

*Key words:* lyrics, motive, evolution, image, myth, destruction of myth, metaphor.

Василя Герасим’юка, визнаного лідера покоління 1980-х років, важко назвати малодослідженим поетом. Упродовж останніх двох десятиліть з’явилися статті Я. Голобородька, І. Дзюби, Ю. Ковалева, Т. Кременя тощо, дисертації І. Борисюк, В. Копиці, присвячені визначальним мотивам, образам і стильовим особливостям його творчості. Утім лірика початку ХХІ ст., презентована збіркою “Папороть” (2006), поки що лишається на маргінесі дослідницьких студій. Пояснюється це не лише незначним хронологічним відтинком із часу виходу книжки, але й помітною її неподібністю до попередніх. “Папороть” засвідчила виразну світоглядно-естетичну еволюцію автора: поетизація образу Гуцульщини, а також підкреслена апологетика у змалюванні автохтонних міфів карпатського краю, якими просякнуті книжки 1980–1990-х рр. (“Смереки”, “Потоки”, “Космацький узір”, “Діти трепети”, “Серпень за старим стилем”), поступаються місцем мотивам зневіри, розпачу, тривоги, песимізму, переоцінці колишніх ідеалів.

Сьогодні слушні спостереження щодо еволюції поетичного мислення поета висловили Н. Лебединцева, К. Москалець, В. Неборак, О. Хоменко [9; 11; 12; 19], однак їхні розвідки не розкривають усієї глибини означеної проблеми. У запропонованій статті естетична концепція “Папороті” оприявнюється через зіставлення наскрізних мотивів та образів книжки з ранньою лірикою. Об’єктом дослідницького нарративу слугують нові поезії, що не ввійшли до попередніх збірок і склали осердя циклу “Суха різьба”.

Попри різнотематичне спрямування віршів, у книжці виразно простежуються *міфопоетично-демонологічний, біблійно-містичний та музично-*

метафоричний плани ліричного відтворення світу, які в сукупності розкривають основні складові творчої еволюції поета. Кожен із цих планів, започаткований ще в попередніх збірках, рухається в “Папороті” концентричними колами, сходячись і розходячись у різних віршованих текстах, проте вивершуючись у цілісну авторську концепцію.

Міфопоетично-демонологічний ракурс ліричного зображення пов’язаний із концептуальними образами папороті та першостихій, які в зіставленні з ранньою поезією набувають іншого смислового забарвлення та стильового вирішення. Назва збірки актуалізує фольклорно-міфологічне підґрунтя одного з найзагадковіших ботаноморфних символів, згідно з яким емоційно-змістова тональність віршів набуває метафоричного змісту: на рубежі тисячоліть у сучасному глобалізованому світі українська людина рокована перебувати в ролі постійного шукача “квіту папороті”, періодично втрачаючи надію в можливість її віднайдення і знову прагнучи до чергового реваншу. У віршах збірки марне шукати відповіді на питання про шляхи віднайдення заповітного талісману, позаяк головним для ліричного суб’єкта стає цілющий процес пошуків, упродовж якого він набуває здібність чути голос землі, поклик близьких по крові людей, коли навіть мертві предки спонукають розвивати в собі магічну силу слуху: “В цю пізню годину, в цей пізній час / я стрибав крізь вогонь, що давно погас, / і сказали мертві: “Бери від нас / до папороті не зір, а слух” (*“Про твій цвіт у роду свого...”*) [5, 5]. “Почути” папороть для ліричного суб’єкта В. Герасим’юка – наблизитися до таємничого коду свого етносу, ввібрати в себе загадки народної душі, її сильні та слабкі риси, накреслити шляхи виходу із заплутаних лабіринтів національних помилок, падінь і злетів, побачити промінь світла в темряві гріховності.

Попри виразну красномовність назви збірки, її метафорично-образна символіка не видається однозначною. Закоріненість В. Герасим’юка в чуттєво-генетичні виміри гуцульської міфопоетики всупереч волі автора набуває ознак деміфологізації: поезія просякнута відгомонам давніх міфів, які, проте, вже позбавлені сакрального змісту, постаючи зовнішнім тлом ліричного зображення. Поет своєрідним чином розвінчує гуцульські міфи, апологетом яких він виступив у ранній ліриці. У *“Комуналці на Франка”* “карпатські демони”, “тіні карпатських оленів” в однойменному вірші вириваються якимось зненацька, недоречно, постаючи нібито музейним тлом минувшини: “Лиш твій погляд, погляд лиш твій відділяє мене / від схилу, де оленів тіні падають на сніг. / Як трубили тут олені! Вони ще затрублять чи не / затрублять, а тільки промчать по схилу зі всіх / ніг! – вогнем по схилу! – із іскор шерсти, із тріщин небес – рогів! / ті – в хмарах, ті – понад хмарами, а найближчі – під” (*“Карпатські олені”*) [5, 23; 26]. Парадоксальне поєднання міфопоетичного й експресіоністського стилів слугує відтворенню шаленого лету і тривожно-грізного крику “небесних оленів”, що є метафорою карколомних змін та деформацій у суспільній свідомості на рубежі тисячоліть. За українською міфологією, “олень вважався предком, який допомагає людині та вміє творити чудеса”. Поетизуючи гірську тварину, яка “у найдавніших колядках порівнюється із Сонцем” [3, 530], В. Герасим’юк прагне вказати українській людині ймовірний напрям поступу на складних роздоріжжях новітньої історії, віднаходячи його у вічних християнських цінностях та поверненні до етногенетичних засад.

Сам поет свідомий того, що міфи, ревним поборником яких він виступив у творчості 1980–1990-х рр., на рубежі тисячоліть уже не виконують своїх сакральних функцій, позбуваються вони і драматичного наповнення, перетворюючись на архаїчний атрибут “шароварницького” лицедійства: “Навіть не фарсом трагедія стала – жартом / над нами, яких позбулися наші міти. /

Не творить на світі Бог жодних див (за Декартом), / щоби – за Декартом – свободу не ущемити” [5, 15]. Мислитель Декарт близький поетові схильністю до сумнівів, постійним прагненням до пошуку складної істини. У віршах збірки образ “мудрого старого”, поширений у ліриці 1980–1990-х рр. років, трансформується в постать розважливого і відстороненого філософа, який рефлексує над своїм часом, критично оцінюючи прояви падіння національного духу. Особливо ж не сприймає поет прагматизації народної традиції, що спричинює деструктивні тенденції: гуцульські міфи “відсторонюються” від гріховно-меркантильної людини (нас “позбулися наші міфи!”). Утім поетова думка позначена парадоксальністю: попри всі руйнівницькі мотиви, у віршах циклу утверджується вічність міфологічного світовідчуття верховинського етносу, що ґрунтується на збереженні християнської віри: “Плоть / не погасає – вічний лет, / коли Спаситель є поет, / а слово є Господь” (“*Ars Poetica*”) [5, 109].

Естетична концепція книжки виражена в циклі “Суха різьба”, що за первісним задумом автора мав дати назву цій збірці. Кожен вірш циклу просякнутий гострим конфліктом, що має прихований, внутрішній зміст. На перший план виступає патріотичний пафос, пов’язаний із художнім вираженням архетипу Великої Матері Гуцульщини, яка наснажує індивіда силою й енергетикою етносу: “Ти дала мені стільки свободи, / що вистачить для сухої різьби, / хоч ніхто із твоїх / не навчив мене різьбити. / Ну хіба я можу обійтись / без твоїх барв, / адже достойна різьба / обходиться без інкрустації” [5, 17]. Утім архетипний образ землі-матері виразно амбівалентний: автор називає її то “Молодою”, тобто сповненою життєтворчих потенцій жінкою, то акцентує приреченість ліричного суб’єкта нести ярмо “вічного блудного сина”, який після тривалих життєвих поневірянь у лабіринтах велелюдних мегаполісів повертається до рідної домівки попри всі перипетії долі та диктат прагматичного часу. Цю думку автор передає низкою асоціативних метафор та контекстуальних дієслівних синонімів: “Не вирвати мене з гуцульської кахлі, / не видерти, не зішкребти. / Не вирватись мені з гуцульської кахлі. / Просто не вирвусь” (“*Прощання з гуцульською кахлею*”) [5, 18]. У ранній ліриці мала батьківщина – це природний стан існування індивіда, його внутрішній самовияв, натомість у “Папороті” ліричний суб’єкт мусить виборювати право на любов до неї: “І здригнеться у цім листопаді всесвітня земля, / Всю обнімеш повіками, бо не відступить від серця. / Хай воно не здригнеться! Жорстоке і сліпе – / не здригнеться! / Тіні отчої хай не сахнеться й проклять короля” [5, 37]. Повтор стверджувальної і заперечної форм дієслова слугує засобом вираження експресивних почуттів ліричного героя.

У поезії 1980-1990-х років “земля” для горянина є прародителькою і матір’ю-годувальницею, заступницею, тобто вміщує материнський архетип. Натомість у “Сухій різьбі” “земля” постає хворою і німою, чужою й надто віддаленою, тому вгадується лише за серпанком диму та мовчазної імлі: “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 всує? / Мовчу. Дніпро тече. / І хто спростує?” (“*Немовби кадри – в тьму...*”) [5, 39]. Доречне вживання риторичних запитань у єдності з неповними реченнями передає схвильований стан ліричного суб’єкта й увиразнює апокаліптичний ракурс зображення. Водночас із архетипом землі-матері поет пов’язує екзистенційну проблему постійного вибору, випробування, становлення Самості індивіда в “межових ситуаціях”, увиразнюючи її сакралізованим образом Космача – “нервом нашої мужності”, “спаленою і недовідбудованою хатою” Т. Мельничука (“*Пам’яті Тараса Мельничука*”) [5, 63]. Лише за умови тісного зв’язку із первозданим світом міфу та різним етносом людина убезпечить себе від потрапляння в екзистенційну пустку.

Деміфологізації зазнає й образ юродивих. У ранній ліриці він позначений архаїчним змістом: прокажені уособлюють близькість до надлюдських сил, недоторканість, відстороненість від гріховної унормованої маси, що перетворює знедолених страждальців на обраних людей, покликаних своїми муками нести особливу місію і благодать (*“Балада”, “Влітку, наприкінці 80-х”, “Ідуть прокажені...”*). Натомість у *“Сухій різьбі”* “прокажені” символізують маргінальних, переслідуваних владою митців, які опиняються в літературному андеґраунді: “вижити просто не можна, хоч більше не пробирає / нічого вже на цій тверді аж так, щоби до кісток, / хіба в Космачі на храмі юродивий заспіває / й відразу втеча забродить, за неї доточать строк” (*“Зміни є. Несуттєві”*) [5, 91]. Спів “прокажених” на храмовому святі стає метафорою “голосу в пустелі” українського митця, який рокований нести тяжку ношу “проклятого поета”, оспіваного у творчості П. Верлена, Є. Маланюка, О. Ольжича, Оксани Забужко. У ліриці В. Герасим’юка поет, що виступає в ролі прокаженого, “стоїть посередині – між Богом і народом. Його викинуто, викинуто в це Між, між Богами і людьми” [4, 260]. Втрата зв’язку з мертвими предками, а також із духовною традицією – минулим, пам’яттю, родом, – неминуче призводить до занпащення змарнованого життя. І тоді поет перетворюється на жебрака, він зависає в повітрі, у якому зникає дзвін, і здатен лише голосити за померлим – утраченим минулим: “Не сядуть леправі до столу, бо столу нема. / Вони до землі припадають, що хвора й німа. / І навіть жебрак чи поет України-Руси / підняти їх може лиш голосом. Поголоси”. Сама назва вірша *“Ідуть прокажені. Інакша їх нинішня путь...”* актуалізує інакшість, неподібність “леправих” сьогодення до сакралізованих “прокажених” минулого [5, 40]. У віршах циклу прозирає постать зневіреного та втомленого Поета, який у нових суспільних умовах порубіжної доби усвідомлює безповоротну втрату етнічного “коду” співвітчизників, розмивання його під натиском прагматичного світу. Розчарування і зневіру українського митця на перетині ХХ і ХХІ віків автор трактує крізь призму біблійної притчі про блудного сина: герой має пройти тяжкими дорогами сумнівів та розпачу, здолати заплутані шляхи лабіринтів, щоб нарешті дістатися омріяного рідного краю.

Художня концепція циклу *“Суха різьба”* не лежить на поверхні, вона прихована в підтекстових полях. Перший ключ до їх розкодування криється в самій назві. Дмитро Стус, слушно відзначаючи “нову поетичну мову” автора, наголосив: “Бо насправді суха різьба – такий тип обробки деревини в гуцульській техніці, коли сухе необроблене лаком дерево прикрашали різними елементами, і це потребувало неабиякого смаку. Тобто не можна було “сховатися” за технологією, а треба було тільки з природних матеріалів створити шедевр. Щось подібне робить поет. У його віршах – жорстка чоловіча мова” [14, 52].

Руйнування сакрального змісту автохтонних міфів змушує поета віднаходити “несподівану матрицю для своєї поезії – гуцульську кахлю” [12], якою він своєрідним чином захищається від фальші, лицемірства та облуди сучасного глобалізованого світу. Книжку можна тлумачити не лише як ностальгійне прощання з народною традицією і міфологією, але і як насильницьке виривання індивіда з автентичного простору. Називаючи малюнки на давніх гуцульських кахлях, а також згадуючи їх визнаного майстра – Опанаса Бахматюка, автор, з одного боку, виражає сам дух верховинців, а з другого – із сумом констатує, що простір його функціонування звузився до мікросвіту кахлі: “Чомусь було соромно зізнатися, / що найсокровенніші таємниці / виповіли мені твої барани / із чудернацько закрученими рогами. / А все інше доводила до тям великанська голова у бричці, / більша від брички і коней, / не кажучи вже про

візницю. / А твої музики! / А твоя Молода!”. Ліричний суб’єкт потерпає від усвідомлення втрати національних первнів, без яких не можливе становлення його Самості. Для вираження цієї думки поет удається до алегоричної мови, називаючи образи на гуцульській кахлі: “Куди подіти твоїх шандариків і / рекрутів, Твоїх баранів і всіх твоїх? / І, зрештою, чи комусь вони нині треба? / Навіть мені? / Хоч хто я такий без них?” (“*Прощання з гуцульською кахлею*”) [5, 17]. Низка риторичних запитань слугує засобом психологізації ліричного сюжету, увиразнює його публіцистичну намагніченість та експресивне звучання. Елементи орнаментів сухої різьби на давніх кахлях (“жовнірик із більшим від себе пістолетом”, “барани із чудернацькими закрученими рогами”, “великанська голова у бричці”) не лише слугують засобом відтворення естетичних уподобань верховинців, розпорошених у сучасну споживацьку добу, а й указують на тяжіння В. Герасим’юка до сюрреалістичної поетики.

“Жорстка чоловіча мова” естетизується міфологізованим зображенням давньої гуцульської кахлі. В одному з інтерв’ю поет пояснив, що ідейний задум книжки виношувався чимало часу – у процесі внутрішнього змужніння та становлення світогляду: “Різьба – це космогонічні формули [...]. У них прописані і ритмомелодика Карпат, і кодекс честі, і навіть зрада – все там є – тільки зумій увібрати, вмістити у свій світоряд” [2]. “Жорсткість” письма автора виявляється завдяки зміні смислових реєстрів у художньому вираженні провідних мотивів. У ранній ліриці домінує естетично довершений образ міфологічного дерева з різними його модифікаціями – “світове дерево”, “дерево життя”, “дерево роду”, “дерево сходження”, “небесне дерево” тощо (“*Мешканець: сонет*”, “*Я в дереві жив*”, “*Незрима тінь*”, “*Ранкова пастораль*”, “*Світло*”). Усі ці мікрообрази втілюють язичницьку концепцію походження людини “від дерева”. У жорсткому наративі “Сухої різьби” міфологема світового дерева позбавляється не лише поганського змісту, але й утрачає естетичну вишуканість. Найпоширеніший образ ранньої лірики – зрубана смерека – символізує втрату духовності, національної тожсамості (“*Дидактичний етюд*”). У “Папороті” він так само означає забуття традицій, нівелювання поняття малої батьківщини, проте позбавлений віталістичної віри в можливість відродження та реінкарнації.

Використовуючи алюзії на власні тексти 1980–1990-х років, поет зображує тотальну деградацію сакрального колись верховинського краю через загибель-знищення персоніфікованої смереки: “Вони кричали: Клей-гов!!! / стискаючи в руках сокири і цапіни, / видихаючи шум і гул, / і смерека падала аж при дорозі, / і дрібніша – аж на зарінку, / де пізніше підхопить її вода, / випущена із загат”. Означуючи лісорубів займенниковою формою “вони”, поет створює узагальнений образ сучасних геростратів, які безжально винищують природу. Устелені зрубаними смереками гірські потоки автор із гіркою іронією називає “ризми”, очевидно, маючи на увазі втрату сакральної величі цих дерев. Не випадково долею смереки переймається “Діва, зодягнута в сонце”: один із найулюбленіших етнічних символів верховинців Діва Марія постає невід’ємною складовою священного ритуального дійства, зневаженого загребущою рукою людини (“*Ризи*”) [5, 43–44]. У віршах циклу зображено цілий каскад глобальних руйнівничих процесів – нищення мови та національної традиції, вирубування лісів: “Замок наш був не наш / і мова не наша – / не для скрипок, а на валу для труб, / доки стоять містечка позавчорашні / й наші роки, жінки і ліси – на зруб” (“*Дивні були роки...*”) [5, 102]. Отже, подібні рядки засвідчують не самоповтори в ліриці (саме за них дорікають авторіві окремі критики), а трансформування певного образу, що проходить еволюцію крізь усю творчість поета.

Провідний мотив лірики початку ХХІ ст. – втрата етнічної батьківщини – виражений у програмному вірші “*Де гуцули*”. Ліричний суб’єкт прагне відшукати батьківські

джерела відомих митців – Тараса Мельничука, Опанаса Бахматюка, проте з жахом усвідомлює, що рідний гуцульський світ десакралізований попсою, прагматизмом, заробітками: “бо гуцулів нема, / ніби забрав потоп чи сніговий обвал, / а їхні столиці є і їх все більше: / Косів, Верховина, Яремче, Криворівня, Рахів, Космач, / а останні навіть із особливим означенням: / Криворівня – українські Атени, / Рахів – гуцульський Париж, / Космач – бандерівська столиця, / а гуцули – далі” [6, 4]. Цикл “Суха різьба” – це ненастанні пошуки шляху до втраченої батьківщини, це прагнення автора наблизити її первозданий світ до сучасного українця. Мотив десакралізування увиразнюється пошуками “своєї” Гуцулії, які, попри нотки есхатологічної приреченості, все ж не позбавлені віталізму: “І нарешті все зрозуміло: / це тільки привал. / Витирайте піт з лица, / сідайте на вічні, надійні камені, / дихайте до запаморочення – аж доки / не забудете, / де, як і хто скурвився – / доки не забудете того, / хто сидить тепер на цім камінні, / у цьому розрідженому повітрі, / без усієї мрази, в якій бовтався внизу, – / тільки із мерзенною своєю правдою про себе, / яка не визволяє, а добиває” [6, 4]. Образ автентичного гуцула-горянина, що в ранній ліриці постає в іпостасях месника-опришка, мудрого старого горянина, волонтариста-упівця, змінює жорстокий і прагматичний споживач, що безжально нищить природу. У підтексті вірша йдеться про моральну і духовну приреченість індивіда з агресивно-власницькою психологією, зображення якого суголосне естетичній концепції збірки “Ярмінок” П. Мідянки.

У “Сухій різьбі” деміфологізації зазнають і архетипові образи першостихій – води, вогню, повітря. У ранній ліриці міфологема повітря означає безмежжя простору, його сакральну наповненість, порив ліричного суб’єкта д’гори – до вершин духу, священне місце зустрічі людини з Богом (“*І ти на греготі потанцював...*”, “*Сигла*”). Натомість тексти “Сухої різьби” просякнуті мотивами застигlosti, безруховості, гріховності, на небесний простір тиснуть демонічні сили зла: “Повітря вона жує (жива? Нежива?) – / нам, бачите, знать не дано – пророк не прорік”. Для поета важливо, щоб повітря не заповнив дух несвободи, рабського смирення і страху: “Вона казала: “Все – тільки не лжа”. Казала вона: / “Все – лиш не брехня”. А потім пам’ять настала, / тобто чужа, й свободу ми відмінили третього дня” [5, 12]. Уживаючи займенникові форми, поет має на увазі етнічну батьківщину – Гуцулію, для мешканців якої свобода віддавна була основною засадою буття. Невипадково поет використовує за епіграф слова Ф. Ніцше “Чернь – брехлива”, піддаючи осудженню “лжу” і “брехню”. Виразна десакралізація міфологеми гори, неба поглиблюється асоціативною метафорою: “Розсипеться швидше гора, / ніж ангел, який не вмирає” [5, 60]. Образи клекоту, леготу, “небесного тану” вживаються поруч із “криками шуліки” [5, 103]. Гріховність небесного простору увиразнюється сюрреалістичними візіями, підсиленими засобами евфонії й ритмомелодики: “Палаючий шипшини куц / нервує небеса, як тлуц / у хащах хижака. / З кометохаш кометокуц / вилуцує яристу тлуц / несе її ріка” (“*Ars poetica*”) [5, 109]. На відміну від ранньої поезії, ліричний суб’єкт “Сухої різьби” втрачає гармонійні засади існування серед сакральних карпатських топосів, відчуваючи постійну загрозу нападу, небезпеки з небесного простору: “Чи волю нападу з мли, / що проціджена остро? / Погляд – ніби ствол з-під поли – / постріл помсти – у простір” (“*Над Говерлою два орли...*”) [5, 104].

Попри гріховність та застиглість неба, індивід усе ж поривається до вершин духу, матеріалізуючись у поетичний образ стрижив: “І полетить, звиваючись, із нею, / зливаючись під стелею з землею, / звільняючись від мене – від іржі. / Допоки свиснуть вершники засвітні, / є птахи у природі – сплять в повітрі. / Ці птахи називаються стриживі” (“*Вишнева хмара вигнула столицю...*”) [5, 35–36].

Як відомо, стриж вирізняється з-поміж інших птахів стрімкою швидкістю горизонтального польоту і жагучим прагненням свободи. У поета виникають асоціативні зіставлення: “вершники засвітні” своїм героїчним, сповненим випробувань, життям нагадують гордих і нескорених стрижів із їх нестримним прагненням руху.

Художнього трансформування зазнають і елементи давніх демонологічних вірувань, нерозривно пов’язаних з уявленнями горян про надприродні сили. У ранній ліриці ставлення до улюблених істот “нижчого” світу – аридика, чугайстра, щезника, відьми, мавки-лісної, полонинських духів – зазвичай шанобливо-обережне: вони у злагоді співіснують із людиною, не шкодячи їй, а то й допомагаючи та підтримуючи у скрутну хвилину (*“Найлегше згадую жабу”, “Ахіллесова п’ята”, “Малим я Сокільського лісу боявся”*). Простежити еволюцію в зображенні мешканців потойбіччя доречно на прикладі образу лісної-мавки, яка володіє здатністю перевтілюватися у Пречисту Марію: “Я знаю: ти – лісна, / тебе ніхто не бачив зі спиною, / бо в тебе її немає, / але ти можеш мати лице Марії, як тепер маєш її голос...”. Якщо в ранній ліриці лісна-мавка, згідно з гуцульськими віруваннями, втілює риси Матері Божої (*“Знову сонячна пінка...”*), то в “Папороті” постає в іпостасі діви-блудниці, вбираючи гріховність нації: “Ти не Марія – я знаю – / мимоволі знову і знову шепочеш ти, / аж допоки все на світі стихає / і можна перехреститися і йти додому” [5, 76]. Через трансформований гуцульський ритуал ворожіння “на нутроцах тварин” автор утілює ідею складних пошуків “природною” людиною свого місця у “знебоженому” просторі цивілізації: “І можна бачити, / як здригаються нутрощі, / як із жил виривається серце, як шумить, / і можна його стримати, стиснути, / затулити, погладити, / і мимоволі розтулюються губи / вимовити ім’я, / і тоді / вона кричить” (*“Лісна опівдні”*) [5, 76; 77]. Моторошний крик мавки символізує апокаліптичні пророцтва та тривожні передчуття хресної путі української нації на рубежі тисячоліть. У рядках вірша вгадуються не властиві для ранньої лірики алюзії на лиховісні образи антихриста та Великої Розпусниці, яка ототожнюється з гріховним Вавилоном [18, 147]. У текстах “Сухой різьби” карпатські демони покидають гріховних людей і опиняються у світі смертоносних сил. Невипадково поряд із “демонами” постають “автоматники”, які своєю лиховісною присутністю нагадують про смерть, що повсякчас чатує на людину: “Цей вірш закінчується під осіннім осоком, / верхівка якого заглядає в моє вікно, / і на ній вільно розміщуються / всі мої карпатські демони...” (*“Комуналка на Франка”*) [5, 23].

Певну гармонію в надломлений космос поета-горянина вносить образ “безсмертного янгола”, який мирно вживається в домі, “де “на гадові гад””. Якщо в ранній ліриці демонічні істоти не заважали індивідові, навіть підтримували його у скрутні хвилини, то ліричний суб’єкт “Папороті” як герой-деміург має здолати їх у відчайдушному герці: “Не знамено хитнулося над юркою, / а гада він узяв на копіє, / і гада він підняв над головою” (*“Диптих”*) [5, 60–61, 62]. У збірці “Поет у повітрі” йому доводиться обирати функцію крука, борця з грізними хтонічними істотами, який захищає сакральний повітряний простір. У поезії “Папороті” цей мотив поглиблюється: місія Поета – витати в повітрі, очищати його від “скверни” й утверджувати слово Боже, відновлюючи звучання мелодії церковних дзвонів: “Плоть / не погасає – вічний лет, / коли Спаситель є поет, / а слово є Господь” (*“Ars Poetica”*) [5, 109]. Водночас у “Сухій різьбі” ключовим постає орнітоморфний символ, що уособлює світлі сили: “Жайвір – він застигає, бо він – живий. / Може, я – відбиток його, може, мій – / це одне, моя мила, намисто: / ось він перевернувся в небесній золі, / ось я перевертаюсь в земному склі – / нерухомо. Срібно, золотисто” (*“Переплутані вулиці, якими*

йдем...”) [5, 96]. Поет трансформує давню українську легенду, за якою жайворонок “виймав колючі терни із вінка розп’ятого Христа”. Застигання жайвора актуалізує ще один сюжет легенди: “Бог підкинув високу грудочку землі, із якої і стала ця сіра, як земля, пташка” [3, 404]. У поезії жайвір виступає символом “чистого Божого птаха”, уособленням янгольських сил, сповнених потужної енергетики у протистоянні злу та насильству.

Шукаючи відповіді на складні питання екзистенції української людини, поет закономірно звертається до Біблії, деміфологізуючи її мотиви та образи. *Біблійно-містичний* план ліричного зображення вгадується здебільшого на рівні підтексту, окремих виразних алюзій, художньо трансформованих образів і мотивів Святого Письма. З-поміж них виокремлюється новозавітний сюжет ходіння по воді, що в контексті вірша набуває семантики випробування, покладеного Богом на плечі українського Поета: “Коли я йшов до тебе по воді, / ти вірила, і хвилі під ногами / були тверді, а ми легкі і молоді. / І я тепер піду, і я пройду так само. / Звели мені піти до тебе по воді. / Господь дорожню карту не дає, / бо кожному своє, щокроку хвилі м’якші” [5, 105]. Згадка про “дорожню карту” звучить гіркою гримасою та іронією, створюючи дисонанс між сакральним змістом Святого Письма і реаліями гріховного мегаполісного світу, у просторі якого блукання манівцями перетворюється на сізифову працю. Господь не дає “дорожню карту”, тобто не вказує шлях виходу з темного та звивистого лабіринту. Ліричний суб’єкт “Папороті” проходить пішки по воді, долаючи темряву гріховності та розпачу: “Ти ще постій, ще трішки посвіти / мені із темноти, і я розгорну хвилі / на всі світи, як трав покошених пласти, / як всі мої сіна, сіна мої змершілі. / Звели до тебе по воді прийти” (“Фреска”) [5, 106]. Біблійний сюжет ходіння по воді слугує поясненням таємниці Хреста: Божий Син через свою Смерть увійшов до слави Воскресіння і став Спасителем усіх людей, пройшовши зловісними водами, які не зашкодили Йому. У поезії прозирає також і постать Апостола Петра: він уособлює тих людей, які знаходяться поруч із Христом і, маючи велику віру, можуть безпечно пройти крізь страшне зло. Варто зауважити, що мотив ходіння по воді поширений у збірці “Обличчя пустелі” Т. Федюка. Поет трансформує відомий євангельський сюжет як складний шлях пошуків дороги до Бога, до істинної віри: “а все одно ми будемо завжди / гойдаються євангельські сади / ягнятко у руках мов білий дим / і німб як пес вгорнувся в узголів’ю / на водах ходять рибами сліди / це ми коли по водах йшли сюди...” [17, 31]. Утім якщо у В. Герасим’юка ліричний суб’єкт отримує “наказ” вищих сил рухатися по воді, то федюківський герой обирає цей шлях за покликом душі – спонтанно.

В окремих віршах “Папороті” вчувається своєрідна полеміка автора із собою – колишнім: на рівні підтексту, через перегук старозавітних і новозавітних мотивів поет розвінчує романтичні ілюзії молодості. Як відомо, “ранній” В. Герасим’юк був ревним поборником “поетичного двовір’я”, що становить естетичний “код” його лірики 1980–1990-х рр. У “Сухій різьбі” починає звучати сумнів у можливості його осягнення сучасним індивідом: “Хай приїжджають допитливі постхристияни, / хай розпробують язичницьке християнство – / хай покуштують гарячий лід” (“Космач”) [5, 112]. Оксиморонний образ “гарячого льоду” прочитується як метафора “опору матеріалу” – нездатність і небажання сучасника пізнати складні основи поганської віри, синтезованої з православною. У художньому просторі “Папороті” визначальним є християнський аспект, причому сам автор у підзаголовку до кожної частини поезії вказує на те, яка частина Святого Письма надихнула його: (старозавітний) “Звуться синами, й наладувавши човни, / й навіть стрибаючи з криком із верхніх палуб. / Сказано так: з каміння будуть сини. / Навіть коли не буде, що врятували б.



/ (новозавітний) Як зіставляти будуть з кимось когось? / Хто більше вкрав? Закатрупив? Чуже чи інакше? Буде лиш так, тільки так: ти і Христос. / А як інакше?" [5, 82]. Ліричний суб'єкт залишається сам на сам із Сином Людським, що актуалізує мотив Страшного Суду, коли доводиться тримати іспит на стійкість духу: "Хто зі Спасителем, той народився звиш, / навіть полігши за Україну в битві" [5, 47]. Мотив розплати за гріховність художньо втілюється в філософські розмисли про єдність матеріального та духовного: "Я знав, безперечно, що доведеться платити за все, / і знав, безперечно, якою ціною. Собою. Тобою" ("*Прийшла пора – як написано...*") [5, 94].

Полеміка із собою вгадується в зображенні ключової постаті Нового Завіту Сина Божого. У ліриці 1980–1990-х років Спаситель постає в іпостасях міфологізованих захисників рідного краю – месників-опришків, вояків-упівців. Натомість у текстах "Сухої різьби" образ Месії своєрідним чином десакралізується через доповнення мотивами богопокинутості, зцілення душі, гіркої чаші, що надає віршам іронічного забарвлення: "Добре знаєш: ти не один / питаєш, як Божий Син. / Сліпорожденний, зцілив кого, / першим побачив Його. / Світлом стане небо нічне. / Чаша не обмине" ("*Добре знаєш: ти не один*") [5, 81]. Іронія вчувається і у трансформованні відомої євангельської екзегези – "не сотвори собі кумирів", забарвленої гуцульським колоритом: "Повторюєм щоразу: не роби / собі різьби й подоби, але воїн / ні разу не відкріся від різьби / і неживим не підмінив живої" [5, 62].

Образ Сина Божого набуває конкретного вираження: для автора Месією є і поет-дисидент Тарас Мельничук, який "несе твій хрест / через усю Коломию, / і поніс би до Утороп, / і поніс би далі – до Жаб'я і минув би Жаб'є, / і виніс на Чорногору, / і поставив там, / де починається ріка" [5, 67]. Алюзія біблійного хреста символізує вічність саможертвовного чину Поета: "Стоїть твій хрест / у твоїх Уторопах / біля твоєї хати, / на твоїй могилі, / на самому твоєму початку, / де починаються українські Карпати..." ("*Пам'яті Тараса Мельничука*") [5, 68]. В. Герасим'юк "осучаснює" сакральний сюжет Святого Письма: його ліричний герой через причетність до таємниці Христової офіри проходить складний шлях самоідентифікації, переживаючи й усвідомлюючи свою "внутрішню" катастрофу, що може бути потрактована як сумніви та хитання на шляху до істинної віри. Мотив вірша "*Рембранд*" перегукується з поезією "Поетові у повітрі" з однойменної збірки: перебуваючи під впливом трансцендентних сил, індивід усвідомлює, що він далекий від християнського благочестя, тому й повною мірою не розуміє Божого Промислу: "Найбільше вдячний Творцеві, / що Промисел не збагну" [7, 136]. У збірці "Папороть" цей мотив увиразнюється інфернальним сюжетом скидання із себе шкіри, а також "благословенням" відомим нідерландським художником Рембрандом, який писав картини з біблійними сюжетами. Поет готовий перебувати "у цій безкінечній брехні, / в цій безкінечній шахрайстві, / в цій безкінечній мразі", аби наблизитися до Божого Промислу ("*Рембрант*") [5, 58] і подолати профанний світ повсякдення: "Я ледве прожив буденне, / а ти – про виклик небес..." ("*Поетові у повітрі*") [7, 136].

Десакралізація біблійної міфології виразно виявляється і в зображенні давніх гуцульських обрядів та ритуалів, які дисонують із автентичним карпатським трибом життя. В. Герасим'юк удається до майже натуралістичних описів процесу виготовлення г'лег'у, "без якого не буде бринзи, / яка все дорожчає". Виразна євангельська алюзія постає підґрунтям для роздумів про добро і зло, жорстокість та милосердя. Сакралізовані ритуальні дієства, поширені в ранній ліриці, у "Папороті" виражають жорстокість та божевілля індивіда, який прагне спокутувати найтяжчі гріхи через занурення рук у жертвовну кров:

“Не продається кров Агнця, / якою ми викуплені...”; “І лагідно, як Спаситель, / притискаючи до серця, / тримаєш телятко на руках, / цілуєчи латку білу на лобі / перед тим, як перерізати горло” [5, 107; 108]. Новозавітне “не убий!” у “Сухій різьбі” піддається реміфологізації: коли над етносом нависає загроза знищення, поет утверджує богоборчу ідею помсти, кривавої відплати, заперечуючи “непротивлення злу насильством”.

У ранній ліриці християнський образ душі символізує протиборство гріха та віри: поет, попри всі випробування, надає індивідові шанс на духовне прозріння (“Тільки й заняття мого, що шукати сліди...”, “Він має повернутися. В хатину...”). У “Сухій різьбі” починає звучати не властивий для поезії 1980–1990-х рр. мотив “останньої душі”, яка через тяжку гріховність опиняється сам на сам в апокаліптичному світі. Душа ліричного суб’єкта самотня й розчакнута, її всуціль заповнюють зневіра та розпач – найтяжчі гріхи за Святим Письмом: “В країні демонів старих і хворих / від розпачу рятує – не від ран / останню душу у сліпих узорах / солярних шрамів, родових оман” (“Повторюєм щоразу...”) [5, 62]. Поет уважає страх каменем спотикання, який віддаляє людину від Бога, позаяк позбавляє її віри та готовності до праведного життя: “За таїнство ще до гріхопадіння – / тебе зустріти на життя земне, / за дар благий позбавлення мене / знання душі своєї й розуміння, / за владу слів, що твердша від каміння, / і зради слів одіння гамівне, / за страх, що день і ніч утробу тне, / й моєї плоті тління і томління” (“Сонет смирення”) [5, 46]. Апокаліптичне світовідчуття як наскрізне в поезії спонукає до аналогій її з “Бермудським трикутником” І. Римарука.

Трансформуючи біблійні мотиви та образи, Герасим’юк прагне знайти відповідь на одвічне запитання – що протиставити гріховності, у чому шукати опертя? Вірш “Заклинання” є своєрідною поетичною сповіддю та одкровенням індивіда, який у постійній боротьбі з прагматичним часом долає самого себе. Вічна моральна категорія – Любов – спонукає ліричного суб’єкта до своєрідного причастя напередодні ритуальної зустрічі із прокаженими та своєю смертю: “Нехай перебує тут. Нехай перебує скрізь. / де вже не буде сліз, ні совісті, ні сили. / Любов не може спати, як Бог, як смерть, як ліс, – / хто б не прийшов, як я, непрошений і сивий”. Кожна з шести строф поезії завершується своєрідним заклинанням (“Нехай не спить любов!”) – утвердженням переваги вічного над буденним, зорі, “зірки горньої” над смертю та “кільцями зміїними” [5, 8–9]. Як відомо, “гуцульські майстри оздоблювали свої вироби плоскою різьбою (писанням), інкрустацією різноколірним деревом, металом, бісером і перламутром (викладанкою) та набиванням кольорової бляхи (завиванням)” [15, 135]. Такою “різьбою” для поета є вічність любові, якою ліричний суб’єкт прагне захиститися від злоторення навколишнього світу: “Любов нехай не спить! Як ліс, любов не спить, / як Бог не спить, як смерть у сонячній промінні” (“Заклинання”) [5, 9].

Якщо в есхатологічному просторі “Бермудського трикутника” Римарука порятунок убачається в щирій молитві, то Герасим’юк у “Сонеті смирення” та “Сонеті прощення” удається до красномовної алегорії: через трансформування відомих біблійних мотивів автор зображує зневірену українську людину, яка на рубежі ХХ і ХХІ віків опинилася на роздоріжжі, вкотре вибираючи між вірою та безбожністю: “Бог обернувся у лебедя роздоріж. / Де роздоріжжя, Господи, в цій гонитві? / І не безбожність нині страшна, не витвір / її, а страшний Твій образ у кожній з ніш” (“Сонет прощення”) [5, 47]. Мотив перетворення Бога у “святого птаха”-лебедя [3, 408] указує на те, що для співця месників-опришків та вояків-упівців неприйнятними є покірність і смирення, відтак цілком умотивовано постає поетизація метафоричних образів грози та блискавок. Ці грізні стихії,

попри свою руйніницьку сутність, у “знебоженому” світі символізують надію на відродження й очищення: “...нехай гроза періщить, / а блискавки із розчерком зловіщим / сонет смирення умліюка знищить, / як демона, скидаючи в скалу” (“Сонет смирення”) [5, 46]. У процитованих рядках угадуються публіцистичні інтонації: як і у циклі “Веснянки” І. Франка, “гроза” за принципом художнього паралелізму символізує духовне пробудження нації.

Удаючись до інтертекстуального перегуку з романом “Додому нема вороття” Р. Андріяшика, автор створює образ “загубленого покоління”, становлення якого припало на рубіж тисячоліть: “Додому нема вороття. / Немає дороги назад. / Візьми це веселе життя / і ним доточи снігопад. / Мене замети і мій дім, / і мертвого янгола в нім, / який повернувся, проте / крило проламав золоте” (“Диптих”) [5, 60]. Бінарна опозиція “веселе життя” / “мертвий янгол” указує на складність існування індивіда в апокаліптичному світі, позаяк гріховність, спокуси полюють на людську душу щодня і щогодини. Есхатологічна перспектива національної смерті перетворюється на надію – можливість спокутувати провини: “Світлом стало небо нічне. / Чаша не обмине” (“Добре знаєш – ти не один...”) [5, 81]. Гостроконфліктність і лапідарність як визначальні риси віршів збірки увиразнюються бінарною опозицією “світло – темрява”, що символізує християнську дихотомічну пару “віра – гріховність”: “Багато моєї тьми / забрав ти з собою. / Але світла мало. / Мало” (“Пам’яті Юрія Приходька”) [5, 89]. Поет актуалізує протистояння “передсвітнього марева” і “світла горніх гілок” [5, 95], що в контексті поезії розширюється до символічного протиборства автентичного простору Карпат і цивілізаційного світу міста, який вимушено приймає ліричний суб’єкт.

Яскравою бінарною опозицією циклу є контрастні образи: Білий лебідь як символ Божественного начала, Сонця і Добра, краси та вірного кохання – і диявольські сили, що прагнуть посіяти в душі людини гріховність, повернути її до злотворчих дій. Українська нація на зламі тисячоліть, доведена до межі, опинившись сам на сам із духовною смертю, має вибороти собі життя завдяки колективній енергетиці, що напрочуд потужно заявляє про себе в час молитви: “Ти не простиш. Бо сам один не простиш / те, що прощається тільки в спільній молитві” (“Сонет прощення”) [5, 47]. Усі старі “демони” – страхи, розпач, зневіра – мають бути подолані: пройшовши тяжкі випробування на хитких роздоріжжях, українська людина, попри всі перепони, знайде загублену дорогу до рідного етносу.

Поет переосмислює біблійний образ саду-Едему, у якому людина повинна знайти втрачені в “кінцесвітню” добу порубіжжя міфи і свободу: “Яблука райського саду зариті в кагати / на небі, де не страшні свобода й міти. / Щоби той сад обірвати, не треба літати. / Щоби не долетіти, треба летіти” [5, 15]. Образ неба та міфологема польоту прикметні в ліричному просторі збірки: “Тоді сади цвіли едемської надії, / і стиль іще не біль, / і зрада – ще не стиль, / і знову сад цвіте, як цвів, а я сивію, / знов гублячи тебе й себе і все між хвиль” (“Лубок”) [5, 97]. Попри зовнішню подібність до усталеного трактування “Царства Божого”, “світу ідеального, метафорично тотожного з “духовним” Едемським садом і Обіцямим Краєм” [18, 117], поет окремими штрихами вносить дисгармонію та протиріччя: у “його” Едемі замість загального благоденства панують “біль” і “зрада”, а ліричний суб’єкт сивіє від горя, гублячи зв’язки з рідним етносом. Трансформований автором образ Едемського саду, за Н. Фраєм, “нагадує про втрачений людиною світ і спонукає його повернути. Уповні повернути його не вдасться, аж доки людина не пізнає доглибно, що таке пекло [...]” [18, 123]. Герасим’юківська людина має зануритися в пекло, щоб заслужити омріяний Едем. Утім цей рай “насправді не є раєм, тому що

він позбавлений основного едемського атрибуту: тривалості” [13, 216]. Щоб пом'якшити це протиріччя, автор обіграє зміст карпатської легенди про рай як сад, дістатися якого можуть лише “птахи перелітні” – люди, які подолали в собі гріховність і пройшли цілющий шлях прозріння та очищення. Трансформований біблійний образ актуалізує відновлення сакрального хронотопу: згідно з міфом про вічне повернення, загибель світу стає початком, переходом до нової якості, а для ліричного суб'єкта “Сухої різьби” набуває сенсу духовної ініціації: “бо кожна смерть від кохання і за свободу / тут не зникла безслідно” (“Космач”) [5, 111].

Сам Поет усвідомлює зміну емоційно-семантичних реєстрів своєї поезії початку XXI ст., тому й карається від неможливості писати інакше: “Я написав книгу зневіри. Вимовив / тільки ім'я – немов ступив на карниз. / Далі – Еклезіаст: час і випадок / понад усе – я не дивився вниз. / І над проваллям не співав, як на крилосі. / В жито не знати чиє не відповз назад. / Наостанку Осія: не жертви, а милости. / Тільки ім'я і відривання п'ят” [5, 113]. Образ старозавітного Осії близький поетові месіанською поставою: попри всю стихійну віроломність народу, пророк знаходить-таки для нього слова втіхи, обіцяючи кращі часи. У підтексті йдеться про те, що в сучасному гріховному суспільстві актуальною лишається місія Осії – боротися з відступництвом і великим занепадом народних звичаїв, повернути утрачений код етносу. Образ пророка хвилював багатьох представників поетичної генерації 1980-х рр., оскільки в його віщуваннях та передбаченнях можна було знайти пояснення причин апокаліптичного розвитку суспільства. Нації не обійтися без пророків, позаяк на кожному кроці її чатують спокуси Демона, гріховність: “Демон із вістря голки грає на бритві. / Хто винуватцям простив, крім Одного лиш? / Карб Святослава глибший і більший, ніж / все, що цей край досяг у вітру ловитві” [5, 47].

Трансформуючи біблійний мотив збирання каміння, поет протиставляє рабську покору, смирення (останні уособлені в образах “берега сновидінь”, “мертвого безгоміння”) активній життєвій позиції, основаній на національних засадах: “Нині небезпечна з насолод / навіть не в збиранні й не в камінні – / в дозі часу, що настав, і ти / радий тільки цій біблійній миті, / щоб, як уві сні, не пропливти / цим століттям, як у тім столітті”. Метафоричний образ “світ, як дзвін” актуалізує необхідність духовного очищення та прозріння: “Справа не в збиранні й не в камінні – / час прозрінь потоплено, як дзвін” (“Потоплений час”) [5, 24; 25]. У збірці “Поет у повітрі” автор пише про зникнення з повітря сучасного гріховного світу церковних дзвонів, що символізує занепад духовності. У “Папороті” цей мотив набуває апокаліптичного виміру – дзвін не лише зникає, а й “потоплюється”.

Важливим для розкриття художньої концепції циклу є *музично-метафоричний* план ліричного зображення. Поезія В. Герасим'юка засвідчує зміни у ставленні до животворчої мелодії музики. У ранній ліриці вона постає еквівалентом народної душі, прадавньої гуцульської традиції (“Досвітні душі”); у збірці “Поет у повітрі” символізує хитання між “божеським” та “диявольським”: “Під шкірою в нього вже ткалі божисті не тчуть. / То звідки ж ця музика, Господи? / Також пропаща? Диявол думки не читає” [7, 138]. Натомість образна система “Сухої різьби” будується на контрастах та бінарних опозиціях. На одному полюсі – символи, пов'язані зі світом народного мелосу: архетип рідної землі-матері увиразнюється низкою близьких гуцулові образів (цимбори, цимбали, скрипка, флюяра, дримби, бубни, трембіти тощо), на другому – атрибути чужого набутого світу, ворожого природній людині. Саме через сакральний світ музики поетові вдається пом'якшити публіцистичну намагніченість віршів: мелодія гуцульського мелосу стає тим живильним порятунком, який дає сили

ліричному суб'єктові вистояти у протиборстві з диявольськими спокусами і зберегти гармонію у розчахнутій душі.

У віршах збірки (*“Пам'яті Тараса Мельничука”, “Старовинний диптих”*) вгадується музична аналогія. Іоанн Скот Еріген, доводячи, що Бог творив не лише “подібне” собі (як-от вічність, безсмертя і т.п.), але й “неподібне” (тимчасове, смертне, мінливе), наголосив: “мелодія музичного інструменту” (*organicum melos*), у якій “різні якості і кількості звуку” з'єднуються в “природну красу”, подібна до “гармонії світу” (*universitatis concordia*), у котрій поєднано “подібне” і “неподібне” [10, 93]. Таку функцію виконує гуцульська музика і в поетичному світі “Сухої різьби”: вона спонукає індивіда відірватися від профанного земного простору і поринути у світ небесний, гармонійний, де панують янголи та літають жайвори: “і я не чув стільки безсмертної музики...”. Ліричний суб'єкт звертається “до всіх тих трембіт і цимбал, / скрипок і дрибл, / бубнів і флюяр – / до всієї тієї неймовірної музики...”, прагнучи захиститися нею від гріховності [5, 64; 65]. Музика стає аналогом автентичного існування, самої душі людини, відданості етнічній традиції. Персоніфікований образ музики поет майстерно вплітає в пейзажно-психологічні замальовки, просякнуті язичницькою міфологією: “Той липневий, той літеплий дощ прочинити, як двері, / молодими цимбалами – сплеск води, іскра бартки і віск. / Зацвіла голова її в давній весільній убері, / павутинка поганського зойку із вигаслих іскр” [5, 85]. В окремих текстах віршований ритм уподібнюється до звучання народної пісні, при цьому тропіка фольклорного походження починає пульсувати і вигравати новими смисловими та звуковими акцентами: “На твоїх сполотнілих долонях / дрібен дощик іде, буйна зелень липнева гуде! / Так буває тоді, коли дзвонять, голосять, хоронять” (*“Старовинний диптих”*) [5, 87]. Як і у вірші Р. М. Рільке “Музика” поет утверджує єдність людської душі і мелодії музики.

Через музику В. Герасим'юк переосмислює ставлення індивіда до кінцевого. У ліриці 1980–1990-х років образ смерті нерозривно пов'язаний із язичницькими віруваннями гуцулів – постає як наслідок боротьби Космосу і Хаосу, порушення гармонійних засад світобудови, символізуючи ритуальний, природний, циклічний перехід в інший буттєвий вимір. У віршах “Папороті” смерть набуває апокаліптичного відтінку – стає остаточною і незворотною, відтак навіть у заметеному снігом домі поета вражає “мертвий ангел” (*“Диптих”*) [5, 60]. Утім варто подискутувати з Н. Лебединцевою, яка зауважила, що “у “Папороті” смерть стає свідченням (і свідком) поразки, крапкою в кінці шляху” [9, 60]. Попри зневіру та відчай, вірші циклу позбавлені будь-якого натяку на поразку чи завершення земної екзистенції людини. Вічність життя утверджується мотивом містичної смерті, яка втрачає християнське наповнення, набуваючи натомість образно-художнього втілення у народній музиці: “Не під небом смертні, не на землі, / не в постелі, не в труні, / не в землі з червами, не в золі, / смертні в музиці, яка – ні” [5, 10]. Для ліричного героя “Сухої різьби” незворотність смерті стає потужною спонукою до відчайдушного спротиву і майбутнього національного відродження. Утверджуючи смертність людини, автор наголошує на безсмерті етносу в музиці: попри всі жорстокі випробування, нація мусить жити (“Ми замикаєм трепет зір, / який переймаєм, як звір, як Бог. / І смерть переймаєм, як Бог, як звір...”) (*“Смертні в музиці”*) [5, 10; 11]. Сам поет неодноразово акцентував засадничу роль народної музики: в одному з інтерв'ю В. Герасим'юк наголосив: “Божественність у творчості проявляється найчастіше у музиці, в полотнах Майстрів” [1].

У циклі “Суха різьба” “музика слова – це небесна, космічна гармонія, котра ніби ззовні зійшла у словесний твір і облаштувала його [...]” [10, 48]. Музика є метафорою справжнього, автентичного буття, яке протистоїть зімітованому і сфальшованому. Як завважив В. Неборак, “музика тут мислиться не як субстанція, в яку вливаються окремі існування, здобуваючи безсмертя (як це бачимо у вірші П. Тичини “Не Зевс, не Пан...”), а як те, що дає проявитися окремим звучанням-існуванням і з необхідністю вгамовує їх” [12]. Саме такою постає мелодія скрипки у “*Старовинному диптиху*”. Поезія з образом гуцульської скрипки “прагне поєднати протилежні ідеї в певній одночасовості, котра є недосяжною для слова, однак легко здійсненна в поліфонічній музиці [...]” [10, 103]. В інтерпретації поета весільна музика стає своєрідною ланкою зв'язку різних епох, а також єднання горянина з космосом: “Дочекайтеся скрипки, панове! Ще хвилю, ще трохи. / І не видихнеш більше ніколи цю вранішню млість. / І стоїш, переплутавши долі, країни, епохи. / Ще цимбали і – скрипка, що виповість і заповість” [5, 85]. Поезія “Сухої різьби” ілюструє к'єркеґорівську ідею драматичної парадоксальності музики – як мови одночасно і більш досконалої, ніж звичайна мова, і “недоступної” [...] [8, 44–45], позаяк вона пов'язана з вібраціями почуттів людської душі: “...і п'ємо соки цієї землі – / нашої всеплодющої матері...” [5, 23]. Гармонійний світ музики доповнюється експресією народного танцю: “Тільки скрипка, панове! Цимбал і флюяри – немає! / І виходить вона на підлогу й поводить плечем. / У стрімких блискавках вона блідне. Вона обнімає. / Під короткою чергою грому й навскісним дощем” (“*Той липневий, той літеплий дощ прочинити...*”) [5, 86]. Музично-метафоричний ракурс “Сухої різьби” суголосний ліриці Т. Федюка: у його збірці “Транснїстрія” музика постає важливою складовою світотворення, пізнання індивідом Космосу: “на дудочці хлопчина грає / і сила музики така – / щурі виходять із сараїв: / мережка довга і тонка” [16, 33]. На відміну від В. Герасим'юка, Т. Федюк умонтовує музичні образні асоціації в каскад іронічно забарвлених метафор та порівнянь: “де сірі хвилі як вандалі / сліди руйнують на піску / на рівні моря – рівень вилиць / в очах тоска немов луска... /... не бачить що щурі спинили – / ця сила музики така” [16, 33]. В обох поетів розгортається справжня “філософія музики”, що полягає у прагненні наблизити високий та елітарний світ божественних звуків до повсякдення.

У збірці “Папороть” означилися риси експресіоністичного стилю поета, в основі якого – акцентована деміфологізація архаїки, національних прапервнів, трансформування архетипної образності, надання нового смислового змісту мотивам і образам Святого Письма, почуттєво-емоційна вичерпність у розв'язання гострих проблем сучасності, містична наповненість образів. Метафоричні знахідки поета здебільшого ускладнені підтекстом, інакомовленням, що розкривається через декодування містичного і міфопоетичного ракурсів.

Цикл “Суха різьба” засвідчив естетичну еволюцію В. Герасим'юка, що простежується шляхом зіставлення із поезією 1980–1990-х. На зміну яскраво вираженій міфопоетиці книжок 1980–1990-х років приходять мотив руйнування міфу, образно-символічним утіленням якого постає давня гуцульська кахля. Основним у книжці є прийом дискусії – із собою колишнім – на різних рівнях: проблемно-тематичному, формально-версифікаційному. Лірика поета початку ХХІ століття засвідчує деміфологізування автохтонних міфів Гуцульщини, поширених у ранній творчості. Концепцію циклу розкривають мотиви втрати, занепаду, розчарування, гіркоти від не реалізованих можливостей нації, що особливо гостро проявилися на рубежі тисячоліть. Еволюція світоглядних засад доповнюється змінами стильового почерку поета: в уповільнено-важкуватому

пліні верлібру автор веде жорсткий, без прикрас та інкрустацій, діалог зі своїм часом, уникаючи будь-яких евфемізмів. Художньо реалізуючи міфопоетично-демонологічний, біблійно-містичний і музично-метафоричний плани ліричного відтворення світу, поет шукає шляхи виходу з того глухого кута, в якому опинилася українська нація на рубежі двох тисячоліть.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Василь Герасим'юк* : “Повітря стало порожнім”. – [Електронний ресурс] : Інтерв'ю з Миколою Скибою : Режим доступу // <http://www.day.kiev.ua/76251>.
2. *Василь Герасим'юк* : “Не люблю своє покоління...”. – [Електронний ресурс] : Інтерв'ю з Оленою Шварговською. – Режим доступу // <http://litakcent.com/2009/04/01/vasyl-herasymjuk-ne-ljublju-svoje-pokolinnja/>
3. *Войтович В.* Українська міфологія. – Київ: Либідь, 2002. – 664 с.
4. *Гайдеггер М.* Гельдерлін і сутність поезії // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М. Зубрицької; 2-е вид, доповн.]. – Львів: Літопис, 2001. – С. 250-263.
5. *Герасим'юк В.* Папороть : [поезії]; [післямова, упоряд. і комент. К. Москальця]. – Київ: ВЦ “Просвіта”, 2006. – 328 с.
6. *Герасим'юк В.* Де гуцули // *Буковинський журнал*. – 2008. – № 4. – С. 4-5.
7. *Герасим'юк В.* Поет у повітрі : [вірші і поеми]. – Львів: Кальварія. – 144 с.
8. *Квєркегор С.* Страх и трепет. – Москва: Республика, 1993. – 383 с.
9. *Лебединцева Н.* Міф як пам'ять про вічне повернення у поетичній концепції Василя Герасим'юка // *Наукові праці*. – 2010. – Вип. 128. – Т. 141. – С. 57-61.
10. *Махов А.* Musica Literaria : Идея словесной музыки в европейской поэтике. – Москва : Intrada, 2005. – 224 с.
11. *Москалець К.* “Я недовго буду тут...” // *Критика*. – 2008. – № 10–11. – С. 39.
12. *Неборак В.* Поет “останніх речей” : Василь Герасим'юк і кінець міфології. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/09/02/поет-ostannih-rechej-vasyl-herasymjuk-i-kines-ifolohiji/>.
13. *Рішар Ж.-П.* Смерть та її іпостасі // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М. Зубрицької; вид. 2-е, доповн.]. – Львів: Літопис, 2002. – С. 209-226.
14. *Стус Д.* Поезія. Імперія. Різьба // *Київська Русь*. – 2011. – № 5. – С. 51-52.
15. *Українська етнологія* : навч. посібник [за ред. В. Борисенко]. – Київ: Либідь, 2007. – 400 с.
16. *Федюк Т.* Трансністрія : [збірка поезій]. – Київ: Факт, 2007. – 108 с.
17. *Федюк Т.* Обличчя пустелі : [вірші]. – Київ: Факт, 2005. – 142 с.
18. *Фрай Н.* Великий код : Біблія і література / [пер. з англ. І. Старовойт]. – Львів: Літопис, 2010. – 360 с.
19. *Хоменко О.* Десять років довкола озера. Огляд українського літпроцесу в 1993–2003 рр. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dyskurs.narod.ru/Homenko.htm>.

Отримано 30 вересня 2014 року

м. Бердянськ