

Кісельова Л. О.

*Світлій пам'яті професора Володимира Моренця —
великого шанувальника творчості Василя Герасим'юка,
який заохочував своїх колег і студентів
до герменевтичного аналізу віршів цього поета
і називав наш час «епохою Герасим'юка»*

СЛОВЕСНА МАГІЯ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА

У статті стисло окреслено феномен «магії слова». Проаналізовано структуру «магічних перформативів» і засоби ритуалізації поетичного тексту на матеріалі творів Василя Герасим'юка. Виявлено функції і символічні значення «магічних помічників» ритуалу, їхній зв'язок з авторським міфом Поета та елементами створюваного Герасим'юком «гуцульського тексту». Також доведено, що ритуальні інтенції, наявні вже в перших збірках Герасим'юка, притаманні усьому корпусу його текстів. Заклинально-замовляльна магія поета спрямована на протистояння хаосу, «переображення» занепаłego світу і збереження питомого культурного простору бодай у слові.

Ключові слова: Василь Герасим'юк, словесна магія, ритуальність, міф Поета, «гуцульський текст».

Про словесну магію літературознавці здебільшого говорять метафорично, маючи на увазі майстерність автора і сугестивність створеного ним тексту — мотивів, образів, стилю. Але як тоді бути з експериментами символістів і футуристів, які наділяли звуки та букви магічними функціями, а художні тексти сприймали як знаряддя життєтворчості? Як інакше назвати кледономантику Хлебнікова?

На початку ХХ ст. філософ, учений-енциклопедист і священник Павел Флоренський неодноразово вживав словосполучення «словесна магія» у прямому сенсі, хоч і наражався на постійну критику з боку православних ортодоксів, — адже християнство заперечує магію та засуджує будь-які пов'язані з нею людські дії. Однак П. Флоренський доводив, що за самою сутністю, за природою своєю мова поєднана з магією — надприродною силою, здатною змінювати світ. За П. Флоренським, магія слова зумовлена існуванням синергійного зв'язку між «зовнішнім» (видимим) і «внутрішнім» (невидимим) просторами буття [20, с. 263]. Називаючи слово «живим організмом», що має зв'язок з обома цими просторами, філософ обстоював психофізіологічну «тілесність» слова, наявність у ньому потенційних енергій і здатність ставати провідником інших енергій [20, с. 258–259]. Людське слово, якщо воно є носієм усвідомленого смислу, стає конденсатором волі, конденсатором уваги, конденсатором усього душевного

життя. І воно несе в собі не лише енергію мовця, а й потужну енергію мови, якою той говорить. Усе це, пише П. Флоренський, «разом з вимовленим мною словом просувається і встромляється у простір» [20, с. 263]. Отже, магія слова синтезує в собі енергії людини та світу, що стає об'єктом замовляння.

Суголосне ідеям П. Флоренського розуміння словесної магії обстоював у своїх теоретичних працях А. Бєлий. Одну зі своїх програмових статей «Символізм» він завершив словами: «Слово, що стало плоттю, — і символ творчості, і справжня природа речей»; і сам художник — це «слово, що стало плоттю» [3, с. 338]. А у статті «Магія слів» писав: «...нове слово життя в епохи загального занепаду виношується саме в поезії» [3, с. 141], — і наділяв художній текст функціями життєтворчого ритуалу.

У сучасній лінгвістиці нерідко вирізняють окрему функцію мови — магічну, додаючи її до комунікативної і когнітивної [22, с. 127]. Однак П. Флоренський вважав, що «під словом слід розуміти будь-який самодіяльний вияв нашої істоти назовні», метою якого є смисл, що в такий спосіб входить до транс суб'єктивного світу [20, с. 289], — це мова жестів, знаків, музичних сигналів, яка є невід'ємною частиною будь-яких ритуалів. Дослідники народної словесної магії зазначають залежність магічних текстів від невербальних елементів ритуалу: замовляння перетворюється на «магічний перформатив» [22,

с. 128–129]. З іншого боку, не виголошені, а лише записані замовляння чи заклинання є потужним засобом захисту, тобто належать до апо-тропеїчної магії.

Науковці стверджують, що саме в архаїчному ритуалі варто шукати витoki поезії (і так званої «поетичної», за Р. Якобсоном, функції мови) [18, с. 48]. Усі поетичні «першотексти» зберегли властивий ритуалу зв'язок із космологічною проблематикою і топікою. Тут поезія як «діяння» (від грецького дієслова «роблю, творю») не лише віддзеркалює структуру та зміст ритуалу, а й демонструє його телеологію — спротив силами Хаосу та благодатне зростання світовірної сили [18, с. 36]. Автори поетичних «першотекстів» здійснювали те саме, що й жерці: «...контролювали цей світ; робили все, щоби, подолавши ентропійні тенденції, зберегти смисл світу (і мови як образу світу), розвинути й підсилити його» [18, с. 21]. (У новітніх дослідженнях з історичної поетики наголошується на зв'язку ритму, рими і засобів поетичного мовлення з ритуалом; зокрема, система епітетів формувалася завдяки традиційному оточуванню об'єкта замовляння якомога щільнішою «огорожею» з подібних за значенням і звучанням слів, що мало підсилити дієвість ритуалу [1, с. 10]. Ритмомелодика, композиція, синтаксис, графічне оформлення поетичного тексту закорінені в магичних перформативах ритуалу.)

Коли В. Топоров нарікає на недооцінку ритуалу, його сутності та функцій у людському житті [18, с. 8], то це стосується і ритуальних інтенцій поетичного тексту. Адже ритуал покликаний не лише актуалізувати глибинні сенси існування, а й забезпечити неперервність життя. Тому значення ритуалу завжди зростає у кризові моменти історії людства, «коли профанічна тяглість бездуховного і безблагодатного часу розривається» і виникає потреба «тотального космічного оновлення» [18, с. 14–15].

«Точніше було би говорити про ритуал не як про інструмент і засіб виживання, — пише В. Топоров, — а як про суб'єкта оновленого життя, який збігається з об'єктом... — із самим життям» [18, с. 47–48]. Саме таким є ритуал, що здійснюється поетом у межах художнього твору, тож варто звертати увагу на мету і засоби цієї вербальної (і невербальної) магії. Тут невичерпним матеріалом для дослідника можуть стати твори Василя Герасим'юка — усі його поетичні тексти.

Складність і масштабність подібного дослідження зумовлені тим, що Герасим'юк є поетом напрочуд органічного міфологічного мислення

(аналіз створених ним «міфу покоління», «міфу народу», «міфу України», «міфу Поета» та системи інваріантних мотивів, які забезпечують взаємозв'язок цих частин єдиного авторського міфу, див. у окремому виданні [11]). А з міфом нерозривно пов'язаний ритуал, причому їхні функції протилежні. Міфи — від космологічного до есхатологічного — пояснюють походження світу й оповідають про його кінець, коли світ, з усією системою бінарних опозицій міфу, зникає («небо згортається, як сувій»). Та якщо міф тяжіє до зведення опозицій, то ритуал має знову їх розвести, закріпити і зміцнити. «Співприродність» акту творіння визначає космологічну функцію ритуалу: він «протистоїть ентропії і встановлює порядок» [18, с. 15].

Апокаліпсичні мотиви міфу Герасим'юка — це вирізьблені часом «злі руни» [11, с. 81]; та поет здатний протиставити їм власну «різьбу»: «пора різьбити» [7, с. 85], «ти виживеш на різьбі» [7, с. 31], «Я вирізьбив цю твар» [7, с. 268]; «ні разу не відрікся від різьби / і неживим не підмінив живої» [7, с. 112]. «Поет від різі і черт / Пантрує кров і смерть <...> Від черт і різ він в засідці» [7, с. 32]. Така «різьба» по живому має магичну силу і шляхетне призначення: «В країні демонів старих і хворих / від розпаду рятує — не від ран / останню душу...» [7, с. 112]. (Усі цитати взято зі збірки «Кров і легіт» — книжки, що інтегрує ритуальні мотиви усіх попередніх збірок поета.)

Гуцульська «суха різьба» (старовинне ремесло різьби по дереву, «черти та різі» якої містять забуті символічні значення) стає у Герасим'юка метафорою «словесної магії». Для нього «суха різьба» по живому є процесом самостворення і взаємстворення себе та свого світу, багатоступеневою ініціацією в магію «гуцульського тексту», який є джерелом поетової сили й натхнення. Тому у творах Герасим'юка часто наявні елементи гуцульських шлюбних чи поховальних ритуалів, символічних жертвопринесень, музичної чи танцювальної магії (скрипка Могура; «аркан», у якому до кола танцівників долучається Сам Спаситель; танці при викопуванні «заклятого зілля матриган» тощо).

Найбільш відомі дослідники ритуалу (К. Леві-Строс, В. Тернер, В. Топоров) зазначають, що докорінною відмінністю ритуалу від міфу є його неперервність. За К. Леві-Стросом, дискретна людська думка порушує неперервність життя заради створення концепції буття, тоді як ритуал має відновити цю неперервність. Тому він «завжди апелює до загального, нерозчленовано глобального, до ідеального, цілісного» [18,

с. 60]. Таке визначення цілком узгоджується з ритуальними ознаками усього корпусу текстів Герасим'юка: його поетичні збірки стали частинами єдиного магічного тексту, у якому окремі компоненти виконують роль «магічних помічників» у здійсненні ритуального дійства. На це вказують, зокрема, однотипні назви віршів у збірці «Поет у повітрі» — всі у формі ритуального звертання: «**До трепети**», «**До папороті**», «**До смерека**». Вірші утворюють мікроцикл «Була така земля», назва якого імпліцитно означає мету ритуалу — відтворення питомого простору буття; а циклічна структура стає символом ритуального кола.

Троє закликаних «помічників» (чисто «3» є одним із сакральних маркерів ритуалу) — трепета (осика), папороть і смереки — якимось чином пов'язані між собою; їхній взаємозв'язок зумовлений спільними магічними функціями: вони є провідниками до межі видимого й невидимого світів. Закликання магічних помічників супроводжується певними символічними діями. У першому вірші, «До трепети», це характерні для заклинань і замовлянь повтори: «Я покликав тебе. / Я назвав / твої символи давні й недавні <...> Я тебе ще покличу. / Приходь. / Відірви від землі мою плоть, / бо побачу усе непомітне, / доки влівночі папороть квітне» [9, с. 90]. Щоправда, цвіт папороті, здатний робити видимим невидиме, залишається недосяжним, бо «диявола слуги пантрують його, / як око у голові», — тож, попри всі зусилля, головного магічного помічника не вдається залучити: «...я стрибав крізь вогонь, що давно погас... / Я шукав — наче мав життя про запас. / Але забагато слуг» [9, с. 91]. (У книжці «Кров і легіт» цей вірш подано окремо на початку дев'ятого розділу під назвою «Елегія до папороті». Тут закликанням магічного помічника означена саме та частина тексту, де вміщено — також як окремі вірші — компоненти ритуально-міфологічного «серпневого» циклу Герасим'юка, який буде предметом подальшого розгляду.)

Назви усіх трьох віршів апелюють до відповідних збірок: «Діти трепети», «Папороть», «Смереки», — тому ці книжки також стають магічними помічниками (в такий спосіб і здійснюється зазначене П. Флоренським поєднання енергій природного та суто людського світів): «Назвав **Була така земля** / ту з книг, що снилась. <...> А та, з отав, / йде — мов на крилос. / **Я Папороттю** ту назвав. / Їй — інша милість» [9, с. 113]. Цитований вірш узято зі збірки «Поет у повітрі», виданої 2002 р.; книжка «Була така земля» з'явиться у 2003, а «Папороть» —

у 2006 р. Та вони вже «йдуть» і мають імена, бо мусять долучитися до словесної магії поета. «Магічна еманация міфу здійснюється через такі канали, як ритуали та сни» [15, с. 176], — тож кожна з тих книжок, «що снились», наділена ритуальною символікою, закоріненою в міфі, і весь сукупний текст Герасим'юка постає як єдиний авторський міф.

У згаданому мікроциклі «Була така земля» останній вірш, «До смерека», вказує на першу збірку автора — «Смереки» (1982). В такий спосіб увиразнюється рух суб'єкта ритуалу вглиб, до першопочатків; а те, що початок стає кінцем, набуває значення ініціації, нового пробудження: «Падає глиця <...> / Солодко спиться. / Я їх любив, як умів лиш, як міг. / Я перед ними прийшов. / Я вже ліг. / Падає глиця» [9, с. 92].

Поет називав себе «мешканцем смереки», що є водночас і «деревом життя», і «деревом смерти»; до цього дерева він «сам себе прибав» — воно ж дарувало йому «хвойні слова»: «слова смерекові», і «роки смерекові», і «сни смерекові», і «сни смерти — смерековий запах санскрит» [7, с. 252–253].

Варто вказати на символічне значення назв «Смереки» і «Потоки» (друга поетична збірка, видана 1986 р.); це просторові координати міфосвіту в «гуцульському тексті» Герасим'юка: вертикаль — **смереки**, Arbor Mundi; горизонталь — **потоки**, первісні води Хаосу, початок світотвору. (Координатами міфопростору України в його поезії стають Гора і Ріка — Карпати і Дніпро [11, с. 60–65]).

Назви перших двох книжок пов'язані і з початком поетового життя, з материнськими ритуалами, які врятували дитину, що страждала від загадкової хвороби «тридухи». На цей «факт із найранішої біографії поета», описаний у завершальному вірші збірки «Потоки», вказує К. Москалець [17, с. 368]:

*Під вечір мама з хлопчиком тікала на верх,
сідала у смереках
повітря йому відколисувала...
А вдосвіта сходила на потоки,
носила його над водою — дихання йому наспівувала...*

«Потоки» і «смереки» однаково символізують початок і кінець, життя та смерть: «Ми вийшли з потоків і впали з потоками в праліс» [8, с. 94]; така міфологічна амбівалентність зумовлює їхню співучасть у ритуалах, пов'язаних із захисною магією (тому і «смерекова гілка, золотий горіх» із різдвяної гуцульської колядки мають сакральну символіку). А материнське колісання у смереках і наспівування над потоками

нагадують про ритмічний рух усесвіту, про споконвічну Музику, що «передусе Логосу» [13, с. 91], — це її «золотий гомін» чують поети.

Музика небесних сфер так само знаменує початок і кінець життя, бо ми «смертні в музиці, яка — ні» [7, с. 81]. (Саме книжка «Смертні в музиці» (2007) сягає метафізичних глибин Герасим'юкового міфу та містить найбільш загадкові ритуальні конотації.) У різних збірках мотив Музики поєднує космогонічний і есхатологічний сюжети, набуваючи значень порятунку та згуби, переплетених у неясному віщванні чарівних звуків [11, с. 24–27]. Магія «папороті», можливо, теж пов'язана з такою «музикою», тому що мерці дають шукачеві недоступного таємничого цвіту незрозумілу для живих пораду: «Бери від нас / до папороті не зір, а слух». (Мерці, втративши зір, отримують особливий «слух», що дасть їм змогу почути трубні голоси Страшного Суду, — цим слухом уловлюється і неземна «музика» папороті.)

Музика, що передувала Логосу, є синонімом Вічності, і для того, хто здатний розпізнати «**цї нути**» й відтворити ці ритми, вона може стати магічним помічником виняткової сили. (Про «нути» поза межної Музики як спонуку до космогонічного ритуалу йдеться у розмові з Богом в поемі «Поет у повітрі», про що скажемо далі.) Ця Музика має допомогти у перетворенні, переображенні світу.

У поезії Герасим'юка час магічних перетворень — серпень: місяць жнив, переддень церковного новоліття (1 вересня за старим стилем) і час одного з дванадцятих свят, Преображення Господнього, напередодні якого народився поет. («Преображення діждався / і Преображення настало»): «...сьогодні в мене свято. / А завтра — саяво на Фаворі» [7, с. 30]. Отже, серпень можна означити як перехідний час, лімінальну фазу, у якій хаотичні стихії набувають максимальної сили; космізувати їх, зупинити наступ хаосу покликакий ритуал.

Збірка «Серпень за старим стилем» (видана теж у перехідний час, 2000 року, на межі тисячоліть) містить властиві лише художньому тексту ознаки ритуалу. Це найменша за обсягом книжка з усіх виданих Герасим'юком (32 сторінки); вона складається з чотирьох віршів і має незвичну структуру. Три поезії — «1745 — Петрівка», «Серпень за старим стилем», «Верхами біжить» — утворюють однойменний із назвою збірки цикл (тож ця назва повторюється тричі!); а четвертий вірш, «Ідуть прокажені», є епіграфом до циклу, причому дві його перші строфи вміщено ще й на четвертій сторінці обкладинки.

«Серпневий» цикл постає як захисне ритуальне коло, оточене «прокаженими» (мотив духовної прокази в поезії Герасим'юка має складний розвиток і є наскрізним у книжці «Кров і легіт») [11, с. 34–38]. Зупинити загрозливу та самозгубну ходу новітніх «прокажених» має словесна магія «серпневого» циклу. Варто, знов-таки, зауважити ритуальне значення числа «3», а також магичну символіку четвірки: це ієрогліф стійкого міфологічного простору, символ універсальності світотвору; а у християнській традиції — долучення людини до Божественної Трійці задля втілення задуму Домобудівництва. (Це також чотири сторони світу, чотири пори року, чотири стихії, чотири євангелісти і чотири апокаліпсичні істоти; чотири райські річки, чотири літери в імені Бога та першої людини [14, с. 391]).

У триптиху «Серпень за старим стилем» магичну символіку мають і деякі людські імена, причому вони повторюються, щоразу розширюючи спектр значень (а магія імені, як відомо, відіграє ключову роль у ритуальних практиках: «Лише введення імені, саме його вимовляння робить текст, слово, ще й ритуалом, дією, тобто справжнім “живим” замовлянням у дії» [19, с. 100]).

Магічними помічниками ритуалу віддавна могли ставати рослини, тварини, стихії, фантастичні істоти та божества язичницького пантеону, а за християнських часів — Христос, Богородиця, святі угодники. Переплетення молитви й заклинання чи замовляння у текстах магичного фольклору засвідчує «релігійно-магічний синкретизм народного світогляду» [22, с. 129]. Священне ім'я магичного помічника мусить забезпечити успіх ритуального дійства.

У цьому сенсі найважливішу роль у «серпневому» циклі відіграє вірш «1745 — Петрівка». І дата, і ситуація, як зазначив автор, невігдані. Йдеться про останню зустріч Довбуша з найближчими опришками за столом у корчмі в селі Ясиня на Закарпатті. «Петрівка», тобто час петровського посту, завершується на свято Петра і Павла (кінець червня за старим стилем, 12 липня за новим), а Довбуш загине у серпні... «Скоро серпень, Олексю» — говорить до нього поет, «народжений за день до Спаса»; він сидить тут-таки, за корчемним столом, і знає: «не до мене на Спаса буде йому» (зазначимо позачасову перспективу оповіді). А крім Довбуша, за столом ще двоє опришків, Орфенюк та Баюрак, — «тріє царі гір», як волхви з відомої колядки, бо «трьох цих любили, і нікого отак, як цих!..». Вони ще названі «гуцульською трійцею»

і «трійцею руською» (це вже ніби нагадування про «Руську трійцю» М. Шашкевича, Я. Головацького й І. Вагилевича).

Часові пласти перетинаються: XVIII і XX століття на порозі XXI зустрічаються в сільській корчмі, і описана зустріч, на якій опришки вирішують «прокляті питання», переживається як «вічне теперішнє», літургійний час; як історія, що постійно повторюватиметься...

У цій сцені є дві символічні постаті. Одна, як засвідчує автор, історична — опришок Федір Вошук, що згадується у першому ж рядку вірша і фігурує як Федько — без прізвища, бо насправді він є персонажем позаісторичним: «Сіли в корчмі. А Федько — на під»; «...Федько як Федько — спати виліз на під / Там історію він і просипить». (Але ж має колись-то прокинутись?). Символічне значення цього профанічного персонажа розкривається в останній строфі вірша, коли сон, що тривав 200 років, уривається, — тобто з 1745 переносимось до 1945, до часів, коли в цих горах так само, як опришки, боролися й гинули упівці. Тому і з'являється тут поетів дід Василь зі своїм карабіном; згадується також другий дід — Іван, який «усе воскресє» в Чорному Лісі.

А друга символічна постать — святий Давид Псалмоспівець, який спостерігає все описане з погляду вічності. Його ім'я теж назване вже у першій строфі, проте належить воно корчмареві Давиду, який спершу наміряється вийти, аби не чути розмову опришків, але Довбуш каже: «Сиди». Тож тепер корчмар постає вже як свідок, самовидець історичної події, і його ім'я виявляє свої сакральні конотації: «Від проклятих питань гуде корма / і Давид робить те, що робить Давид», — спостерігає, переймається побаченим і почутим, передбачає подальші події (коли стратять Баюрака «й заплаче Давид!»). Далі «Давидом» стає сам автор вірша, бо і його «псалми» є Книгою хвалінь і гірких прозрінь, завдяки яким оживає минуле; і хоча змінити його вже неможливо, однак Пам'ять може стати суддею історії та творцем майбутнього:

Не допоможуть, Олексю, мої псалми,
ні найтяжче з прозрінь, чи то пак похміль,
бо гадде в цієї землі під грудьми —
опустив карабін мій дід Василь.

Знав Федько, чого вилазить на під —
він над ними проспить рівно двісті літ.
А вони сидітимуть — доки світ
і наразі це знає один Давид.

Ім'я «Давид» повторюється у вірші сім разів, а сімка, як відомо, є числом релігії і закону, священним символом поєднання божественного

першоначала («3») та світу («4»). Царепророк Давид, «тріє царі гір» і поет-ясновидець, що пише «псалми», об'єднуються цим ім'ям. А місце їхньої зустрічі (корчма, власника якої також звать Давидом), перетворюється на символічний «дім Давидів». Іменем «Давид», що в перекладі означає «возлюблений», сакралізується часопростір тексту — тож і у слові «Петрівка» розкривається відповідний підтекст, пов'язуючи Петрівку вже не з періодом посту, а саме з іменем апостола Петра — засновника Церкви, яку, за Євангелієм, і ворота пекельні не здолають, бо вона возз'єднала людей із Богом і мертвих із живими. У вірші «1745 — Петрівка» «дім Давидів» можна розуміти саме в такому сенсі, як соборне єднання мертвих і живих. Священну Історію вплетено у тканину «гуцульського тексту», щоби ті, хто «спить», не проспали власну історію... Довбуш знову приходитиме — заради того, щоби Спаситель прийшов у ці гори, знявши прокляття із «заклятої землі», і знову удостоїв раю лише «благорозумного розбійника»:

*Хлопці, в домі Давида суддя один.
Та приходить Довбуш — ніби не вмере.
Ніби прийде в ці гори Божий Син
Й знову тільки розбійника забере.*

«Хлопці», про яких тут ідеться, — це і опришки, і упівці; «чорні хлопці» зі згаданого в цьому ж вірші Чорного Лісу. (Ім Герасим'юк присвятив вірш, який має саме таку назву — «Чорні хлопці»; у ньому повстанці постають як небожителі, як птахи, що «у кривавім пірці» відлетіли «в юність небесну»: «там чорні хлопці були й цвіли!.. <...> понатирали столи і стволи, / й зникли, як згряя» [7, с. 118]. «Столи і стволи» асоціюються з тим корчемним столом, за яким сидять Довбуш і опришки й біля якого «опустив карабін» поетів дід Василь; та й сам дідів онук, що став «псалмоспівцем», волею й долею прикутий до того ж столу: «вже я всіх пересидів за тим столом / і холодних космацьких отав діждав». Це означає, що Пам'ять стає корелятом біографії поета, який пов'язав своє народження з власним серпневим міфом: «Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав» [7, с. 155].)

В іншому вірші Герасим'юка («Станичний, я, взискующий во плоті») символом утраченої землі стає карпатський ліс, який пов'язується з Царством Божим («домом Давидовим»), тому що цей ліс перетворився на святці: полегли тут герої віддали свої імена лісові, назвавшись його іменем, — як «станичний Остафійчук, псевдо Ліс»: «Це не земля, станичний, — це ідея. / Земля — це Остафійчук, псевдо Ліс. / Це тільки дим від

нього, що повис / над сорок п'ятим... Це над лісом — Ліс! Ні елліна за ним, ні іудея» [7, с. 259]. (Саме завершальна фраза, що апелює до євангельського тексту, означає імпліцитний мотив Царства Божого.)

На щойно зацитовані вірші посилатимемося в подальшому, щоби зрозуміти роль «Лісу» як магічного помічника та сакральну функцію імені в інших творах Герасим'юка, а наразі повернімося до збірки «Серпень за старим стилем». У вірші з тією ж назвою повторюються імена, вплетені в музику серпневих днів: «Музика терпка Стефаника і Миколайчука»... Василь Стефанік та Іван Миколайчук, подібно до Довбуша з побратимами, постають тут як «царі гір»; їх можна назвати співтворцями «гуцульського тексту», бо вони увічили в літературі та кіномистецтві «кров і легіт» рідного краю, стали його **музикою**.

*Триває птаство у моїх зіницях
аж до світанку. Музика терпка
Стефаника і Миколайчука
збережена, як бринза в бербеницях,
у цих серпневих днях.*

Як пам'ятаємо, ритуал покликаний забезпечити неперервність існування світу, оновити й утвердити його; та для цього має оновитися та перетворитися сам суб'єкт ритуалу. Таке магічне перетворення відбувається на початку тексту, коли око стає вже не органом чуття, а креативною інстанцією. Птахи мовчать уночі — їхній рух і щебет не порушують застиглої тиші; однак «аж до світанку» в поетових зіницях **«триває птаство»** (можливо, йдеться не так про пташиний спів, як про сакральну символіку птаства — адже псаломспівець назвав пташині гнізда «вітварями Господа» (Пс. 83:4); птах є також символом людської душі та Духа Святого).

Небесне й земне поєднуються у «музиці терпкій», що заповнює простір магічних перетворень. Ніч відступає, і тривання світу підтримують птахи, що мовби повилітали з віщих зіниць, бо й самі зазнають дивних метаморфоз: «перетривають у світанок / чи тільки слово, і воно — Стефанік, / а може, легіт лиш, і він — Іван».

«Музика», якою живиться поетове «птаство», не лише оживляє «пустку ночі», а й захищає від інших численних пасток:

*...і скинеться в зіницях птаством пустка,
і на світанку вирветься з зіниць,
і музику, як бринзу з бербениць,
до губ несу, мов після душоубства.*

Порівняння музики з бринзою в контексті поезії Герасим'юка прочитується як алюзія на

Христову жертву: у вірші «Не продається кров Агнця» ритуал виготовлення бринзи пов'язується із жертвопринесенням ягняти [7, с. 140]. Сакральний підтекст містить і самий мотив «зіниць», які уможливають тривання Музики як світовірної стихії: це викликає асоціацію із символічним зображенням Бога Отця як Усевидючого Ока, яким створено світ і утримується його буття. Цей мотив у Герасим'юка, можливо, пов'язаний також з одним із останніх віршів М. Вінграновського, сповненим відчаю і зневіри, — «Ненадійне ніщо, ні в дощах, ні в снігах...». Вірш завершується словами: «То стоять мої очі, мов зимові дими, / То, як дим, мій народ домерза на морозі» [2, с. 752]. Доконечна потреба ритуалу відчувається саме тоді, коли «ненадійне ніщо»; коли реальність вже ніби «здиміла» («Була така земля, / мій Боже правий. / Висока лиш в диму / сріберно-сивім, / і суть її саму / назвати б димом») [7, с. 98].

Магічний перформатив ритуалу «Серпня за старим стилем» надзвичайно складний і виразний. Текст вірша дуже динамічний, уривчастий, сповнений смислових лакун і жестів, зрозумілих лише суб'єкту дії: це і вихоплена з ватри голівешка, з якою він «із криком пастку ангелів оббіг»; і вирізьблена «холодна твар» загиблих, що приходять серпневими ночами (від чого холонуть лица живих); і тлумачення звуків та голосів, які долинають чи то з неба, чи то з-під землі; і навала стихій та спогадів... Посилання на звичай предків вивертати при священій свічі «шкуру обагрену» та на стрітенську громничну свічку, запалену вперше за 40 років, пов'язуються із загадковим наскрізним мотивом «першої вовни» — «нечистої», що її називають «міцкою» і яку слід заховати цієї серпневої ночі... А в темряві зачалися «пастки», сутність яких і пов'язані з ними загрози залишаються неясними. Що таке, до прикладу, «пастка мертвих і живих»? Незамолені гріхи «душоубства» і невинна кров, що волає до помсти? Спотворена пам'ять? А «пастка ангелів» — відчуження від світу й земної пам'яті? (Інший вірш Герасим'юка — «Ми вдихали сіно цього світу» — обрамлений образом «ангелів Старого Заповіту», які «горні трави косять» і «сиве сіно сушать по Іллі» [7, с. 260]. День святого пророка Іллі в народі сприймався як початок перехідного періоду, кінець літа (з чим пов'язана заборона купатися у водоймах «по Іллі»). Суворі «ангели Старого Заповіту» — це посланці Вічності, вісники Суду, який настане після «косовиці» земного проминального життя. Однак сам Ілля у

цьому тексті опікується земними «грозами», марне намагаючись відвести їх від людей: повстанці, які у скелі «замінувались так, що й ангел не поткнувсь», димом вибуху єднаються з травною рідною землею... І непроминальна Пам'ять цієї землі рятує від «пастки ангелів».)

А «пастка танцю» — хаотичне шаленство стихій, зачароване коло їхніх демонічних танців? Чи, може, «пімстливий ритм» чужих життів, що притлумлює відчуття власного ритму? (Міфологічна амбівалентність «танцю» визначає розвиток цього мотиву в поезії Герасим'юка. Так, у вірші «Танцює у вихорі кінь!» вихор танцю, у якому «серцю вільніше, ніж, Господи, в царстві Твоєм» [7, с. 48], розколює небо й розколює гірське каміння. Та за міфологічними уявленнями саме танець покликаний «залучити людину до кола божественної дійсності... Сам бог танцює людськими тілами» [21, с. 180]). Тому так важливо розпізнати природу **свого** танцю (захисного кола аркану?): «Це танець лиш, і він — Іван».

Містичні «пастки», від яких доводиться тікати (бо вони порушують основну вимогу ритуалу — неперервність), зрозумілі лише суб'єкту ритуальних дій. Лише він знає про їхнє існування, здатний їх передбачати та уникати задля успішного завершення ритуалу, коли чужий і ворожий простір стане «своїм»: «Найперший промінь... / ...з тьми вихопив... / цю музику терпку. І я підвівся, / немовби за наказом: до своїх!».

Серпневу «музику терпку» означено як «стан стихій» (не хаотичної, руйнівної, а світотвірної), що має **свій стиль**. Вона «вимивається» — «гейби у потоці килим» — «за стилем Стефаніка і Миколайчука». Це той «гуцульський стиль», за яким живе сам автор серпневого циклу: «гуцульським стилем / навіть днина моя погана в мене вткана» [6, с. 131].

Третій вірш циклу вже самою назвою своєю вказує на міфічну сутність, ім'я якої табуйоване (чи взагалі невідоме). Це «Щось» переблискує «в кілька сонць і місяців», засліплює «світлом, якого ще немає» (бо «забігає» у прийдешнє — «в часи, які настануть»). Воно сповнює музикою карпатські ліси («то цимбалами перестрибує, то скрипками задихається»), але «над проваллями верещить / вже з іншого часу, / коли сімдесятилітня мати Святослава / впала на замінованого сина / і разом вони піднялися в небеса». Тоді ущелини й хащі вщент заповнюються привидами, і люди зненацька підмінують собою привидів; а незнане Воно, спалюючи повітря, кидається в людину, котра стає димом, падаючи «в повітряні ями небесні»...

Оскільки гори є сакральним локусом, «земною віссю» — одним із місць проведення ритуалів, то можна гадати, що йдеться про гірського Духа як уособлення часовічності, який «біжить» на межі земного й позаземного просторів. І лише той, хто здатний уздріти це «Щось» у блиску Волосожарів і почути в музиці гірських пасовиськ, які пам'ятають Волоса — «пастишого Бога», лише той може відчутти й розпізнати його в собі: «...казатимеш: Волос астральний — пастиший Бог, / а ти перестрів сам себе!». Тоді й приходить відчуття космічної усеєдності — співприсутності та взаємодії минулого й майбутнього, вогнів земних ватр і небесних «млосних зір». А тому, полишивши на мить своє людське тіло та повернувшись до нього, знаходиш слова для молитви: «Нарешті ти заповзаєш димом / у свою загублену чи нагло покинуту плоть, / і не знаючи, де там примостити Божий Докір, / знову молишся, ще не віджививши / губ й коліна — / тільки б не переплутати ні дня ні ночі, / щоб нікому не наблизити смерть, змінивши своє минуле». Власне, текст відтворює досвід ініціації, завдяки якому людина отримує нове світобачення та відкриває в собі нові можливості.

Ліричний суб'єкт у циклі «Серпень за старим стилем» настільки злютований із ритуалом, що саме ритуал постає тут як «суб'єкт оновленого життя» [14, с. 48]: встановлює його неперервність, визначаючи ключову історичну подію як «вічне теперішнє», відділяє світло від темряви, «своїх» від «чужих», захищає й охороняє простір, перетворений магією слова.

Деякі тексти Герасим'юка увиразнюють своє магічне призначення відповідними назвами: «Замовляння» [6, с. 15] чи «Заклинання» [7, с. 311]. У творах поета зустрічаємо і автентичні гуцульські заклинально-замовляльні формули (як-от «сіль ти в очах!» у вірші «Він і досі скрипаль»), і цілісні тексти магічного фольклору («Полонинське замовляння» у «Матері овець»).

Хоча більшість дослідників об'єднує малі жанри магічного фольклору як ритуально-замовляльні тексти, та все ж певна різниця є. Замовляння, як правило, стосуються конкретної життєвої ситуації: «замовити» можна щось (втамувати біль, зупинити кров, прогнати хворобу) або на щось (на удачу, на знаходження загубленого, на те, щоби привернути чи відвернути кохання). Заклинання має більш далекосяжні цілі: його об'єктами можуть бути стихії, природні явища, духи, яким закликає диктує свою волю або яких закликає на допомогу. Приховані незвідані сили простору магічної дії закликаються словом до «співпраці» — це й зумовлює «суб'єк-

тність» самого ритуалу (наприклад, у вірші «Замовляння»: «Нехай та світла безвість українна, / де ти живеш, / від втечі палахка, / тобі замовить на стежки, / а сину / замовить на талан провідника» [6, с. 75]). Молитовний імператив «нехай», що асоціюється з молитвою «Отче наш», є ключовим словом у магічних текстах (як уже зазначено, це є свідченням «релігійно-магічного синкретизму народного світогляду»). У вірші «Заклинання» молитовний імператив повторюється 10 разів і звернений до Любові, Бога та Смерті.

«Заклинанням» завершується книжка «Кров і легіт», сама структура та назва якої вказують на її магічне призначення. Десять розділів книжки апелюють до Декалогу (числова символіка «10» означає «любов до Бога та ближнього, єдність усесвіту, підсумок божественного творіння...» [14, с. 392]). Десять розділів співвідносяться також із кількістю усіх попередніх збірок Герасим'юка; лексичне чи тематичне обрамлення кожного з розділів сигналізує про їхню мотивно-тематичну цілісність, а наскрізні образи означають ланки метасюжету — авторського міфу [11, с. 27–29, 88–89], який і визначає ритуальні інтенції тексту. Провідними образами-символами, відповідно до назви книжки, є «кров» і «легіт». «Кров» символізує плоть рідної землі, часткою і голосом якої є поет (злютований водночас з усіма просторами її буття, бо і Дніпро — сакральна горизонталь міфопростору України — «тече поетовою кров'ю»: «Двома берегами Дніпровими / шепчу, як губами безкровними: / Хай прийде царство Твоє» [6, с. 86]). А «легіт» — то є дух життя та творчості, дух «Музики».

Промовистим «жестом» є синтаксичне і графічне оформлення першого рядка вірша «Заклинання»: три крапки перед сполучником «і» та мала літера на початку тексту. Це вказує на властиву ритуалу неперервність (що має співвідноситися з неперервністю хаосу) і нагадує про те, що поет, за словами Герасим'юка, завжди «в засідці», завжди на сторожі, бо «пантрує кров і смерть» [7, с. 32]. Таке покликання пов'язує поета із захисною магією та визначає символічне місце його перебування — біля джерел буття, біля коренів Світового Дерева. І саме у «Заклинанні» віддзеркалено матричні міфоритуальні уявлення про Світове Дерево — архаїчну модель світотвору. На цій космічній вертикалі розміщений реальний людський світ (земля) та симетричні до нього міфологічні світи: верхній (небеса богів) і нижній (світ демонів та смерті). Ритуал покликаний забезпечити оптимальну гармонійну взаємодію феноменального та ноуменального світів, реального та міфологічного

начал — саме це і спостерігаємо у вірші Герасим'юка.

Земля у численних поетових творах постає як «ліс» (а визначення «Чорний Ліс» привносить культурно-історичні конотації «гуцульського тексту»). Цей ліс олюднений; він є свідком і співучасником кривавих історичних подій, тож у деревах оселилися душі замордованих тут, страчених чи полеглих у боях (жива Пам'ять краю, яка «не спить» і не дає заснути поетові). Небесний світ («Бог») і підземний («смерть») разом із земним «лісом» утворюють простір часовичності. До нього й долучається міфопоетичний образ поета біля коренів Світового Дерева.

Поет творить своє заклинання, вдаючись до традиційного двочленного паралелізму («як... так...»). Він закликає Любов — світотвірну силу, яка оновлює, утривалює і освячує буття; він своєю словесною магією возз'єднує її зі Світовим Деревом і спонукає до «бдіння». Час магічної дії — лімінальний, передсвітанковий, як і у вірші «Серпень за старим стилем»; так само згадуються тут птахи, що пробуджуються з ранковою зорею (а вночі «триває птаство» в зінціях поета — як провісника й охоронця «зорі»):

*...і збуджує зоря, не розбудивши птиць
на помах крил. Шепочу на світанні:
Нехай не спить любов. Нехай любов не спить.
Нехай не спить, як ліс... [7, с. 311]*

Заклинальна магія «видовжує» мить, бо часопростір любові має бути безмежним («Нехай пребуде тут. Нехай пребуде скрізь...»): «Відлунням слів моїх видовжується мить, / стискають серце кільця літ зміїні / Любов нехай не спить. Як ліс, нехай не спить, / завмерлий у світанку омовінні». Сім разів у тексті повторюється у зв'язку з мотивом «бдіння» слово «ліс», що й увиразнює його функцію магічного помічника, котрий має власне ім'я:

*Він зветься Чорний Ліс, бо як любов не спить,
бо він не може спать, тому він чорний*

*Тому тремтить зоря, тому при ній тремтить,
як стежка в лісі, птах у сновидінні.
Любов нехай не спить! Як ліс, любов не спить,
Як Бог не спить, як смерть у сонячній промінні*

Ліс і завмирає «у світанку омовінні», і тремтить, ніби напружуючи всі сили, — і це тремтіння, як стан буття, єднає небесну зорю з «птахом у сновидінні». Ліс ніби зводить до купи Бога й опромінену світанковим сяйвом смерть, бо Вічність і Час однаково позначені Любов'ю. Тому в останньому реченні «Заклинання» зникає традиційне у заклинально-замовляльній магії слово «нехай»: це є утвердженням дієвості риту-

алу. Те, що було метою магічних дій, означається як досягнуте.

Така роль «Лісу» зумовлена тим, що він у поезії Герасим'юка часто постає як уособлення народу в його історичному бутті, як символ взаємопроникної єдності земної «крові» й небесного «леготу»: «Цей ліс лежить із птаством своїм. / Він наш. Тому він більше не ліс» [7, с. 42].

Раніше вже йшлося про символіку «смерек» і «потоків» як координат міфопростору «гуцульського тексту» Герасим'юка. Якщо вертикаль лісу є сталою опорою, то річкова горизонталь символізує мінливість і плинність буття, стихію первісних вод Хаосу. Амбівалентне значення води як стихії «каральної й очисної», згубної та рятівної увиразнюється міфологічною семантикою чорного й білого кольорів. Тому й гідроніми Чорний Черемош і Білий Черемош набувають відповідної символіки (у вірші «1745 — Петрівка» моторошний задушливий простір, «стертий» осклілим оком відрубаної голови опришка, пов'язується насамперед з «чорною» річкою: «Може, Чорний Черемош?»).

У народній магії були поширені «намовляння на воду»; магічну силу хтонічної стихії в такий спосіб підпорядковували та спрямовували на досягнення бажаного (зцілити чи, навпаки, зурочити людину, звільнити чи прив'язати до чогось).

Річкова вода «намовлена» вже самим найменням ріки, його звучанням та смислом і пов'язаними з цим переказами. Якщо ж про річку складено пісні, то вона може стати символом долі народу, якому ці пісні належать. У Герасим'юка зв'язок річки з піснею актуалізований мотивом «заплітання» річкових вод пісенною магією (поєднанням слова та музики): «Ріко наша сива, — звертається поет до Дніпра, — як тебе заплести? / В яку партизанську ніч посивіла ти? / Ой чий же то кінь стоїть? Чий то покоси?» [7, с. 290]. Фрагменти трьох різних за часом і змістом пісень пов'язуються з «сивою» і «незаплетеною» річкою на імпліцитному рівні, якщо відновити та продовжити обірвані рядки («Ой чий то кінь стоїть, що сива гривонька?»); «Ой чий же то жито, чий то покоси? Чия то дівчина розпустила коси?»). Клаптики пісень підсилюють відчуття мінливої хаотичної стихії, що є потенційно загрозливою, як і символіка «розплетеної коси» (у слов'янській культурній традиції це є, зокрема, знаком втрати незалежності або ж трауру) [4, с. 49–50].

Коли ріка «заплетена» піснями, вона виявляє свій сталий характер і міфологізований образ, що набирає доленосного значення. Адже саме з водою пов'язаний давній обряд пісенного віщування, особливо дівочого (під кожну співану

пісню одна з дівчат витягала навмання чийсь перстеник з-поміж інших у мисці з водою — його власниця за змістом пісні дізнавалася про свою долю).

У Герасим'юка є вірш, словесна магія якого спрямована на ритуально-міфологічну інверсію «пісенного віщування» українських річок. І композиція, і ритмомелодика, фоніка та поетичний синтаксис, графічне оформлення цього вірша є однаково значущими маркерами ритуалу — тож текст необхідно навести повністю:

*в пісні знову дунай значить хтось
не повернеться і
ці слов'янські театри згорять мов дїброви
у жовтні
при дніпрі при дністрі при десні при весні солов'ї
солов'ї молитовні*

*це найближче до осені завше як в пісні дунай
при дніпрі при дністрі при десні при весні при надії
не повернеться хай і ніколи ніколи нехай
лиш нехай даленіс*

*це почнеться із пальців твоїх це дунай на губах
дія перша і друга і третя й завіса і звісно
при дніпрі при дністрі при десні при весні в солов'ях
і дунай і завіса.*

Відразу привертає увагу те, що немає жодних розділових знаків і великих літер як на початку тексту, так і у власних назвах. Це створює відчуття «тривання», неперервного вслухання, про що свідчить і слово «знову». Дунай, як праслов'янський пісенний символ головної ріки, наділив печаллю інші річки України («печать печальних цих вод — навіки» [7, с. 52]). Майже всі пісні, у яких згадується Дунай, пов'язані з мотивами розлуки, неповернення, зраженого кохання, неминучої загибелі, — звідси і його смуток («Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?»). Про це йдеться і у фольклорних текстах, і в піснях, що мають літературне походження («Іхав козак за Дунай»). І в кожній із пісень драматичні колізії, гострі сюжети, емоційні діалоги ніби провіщають долю «слов'янських театрів» (саме слово «театр» має тут барокове значення *teatrum mundi* — земного людського життя). Так, у пісні «Відки, Йване? — з-за Дунаю», матері, яка марно чекає на повернення сина, козак радить посягти піску жменю та розкидати по каменю: «Як той пісок, мати, зійде, тогди твій син з війська прийде!». Тужний мотив пронизує загальновідому пісню «Тихо-тихо Дунай воду несе», сповнену прозорих алегорій (бо «ще тихше дівка косу чеше... та й на Дунай несе: — Пливи, косо, пливи за водою, а я піду услід за тобою...»). А край Дунаю співає собі та виграє на бандурі

козак молоденький; «струна струні промовляє: — Нема краю тихому Дунаю, нема впину вдовиному сину, що звів з ума дівку-сиротину»).

У тексті Герасим'юка імена річок постають не як власні, а як загальні назви: «дунай» у міфопоетичному світогляді наших предків був символом світових вод («ой над дунаями вода стоянами», — читаємо у словнику Бориса Грінченка). Міфічний образ «ріки печалі» пов'язаний і з праслов'янськими переказами про богатиря Дуная (контамінованого з Перуном, володарем небесних вод) та прекрасну Днепру (контаміновану з богинею земної води Даною), яка стає його дружиною. Випадково поцілена стрілою Дуная, вона помирає, а невтішний чоловік сам себе вбиває ножем — і з крові подружжя утворюються обидві ріки [4, с. 167–168].

У першій строфі маємо химерне поєднання осені («жовтень») та солов'їної весни. У другій «дунай» стає знаком наближення «осені» як невідворотного кінця. Але у завершальному чотиривірші «дунай» вже не є символом «завіси»: «і дунай і завіса» однозначно асоціюються з вічною весною. Як саме відбувається таке перетворення?

Ритмомелодика вірша викликає відчуття глибинної медитації. Чіткий ритм п'ятистопного анапесту з гіпометрією в останньому рядку кожної строфи справляє враження розміреного руху хвиль із коротким тихим вихлюпом на берег; наскрізна внутрішня рима підсилює відчуття невинного плину річкових вод. Поет ніби «розчиняється» у цих печальних водах — адже суб'єктом ритуалу є самий ритуал (як і суб'єктом гри, за Гадамером, — сама гра). Перша літера назви «дунай» означає назви інших річок, бо й вони стають «дунаями». Виразна лінійна алітерація з асонансами привертає увагу до ключового рядка, що повторюється у кожній строфі: «при дніпрі при дністрі при десні при весні...» (у другій строфі рядок завершується не «солов'ями», а символічним «при надії», що може означати також вагітність). Полісемія прийменника «при» (значення місця, часу та належності) спонукає до анаграматичного прочитання: «**при дні**» (день і дно), «**при прі**» (пря — боротьба), «**при зустрічі**»; «**при сні**». А монотонні повтори «при» дають змогу відчутти, як стихується тривога вод, злагоджується їхнє звучання — замість «пр», «дн», «стр» виникають «де», «сн», «сн» («де сні» чи «десь сні»?). Дослухаючись до цих звуків і зчитуючи мотиви пісень, якими заплетено «дунай», поет вимовляє заклинання: «не повернеться хай і ніколи ніколи нехай / лиш нехай даленіє» (семантична багатозначність магічних

текстів виявляється тут у двозначності дієслова «даленіти» — помалу віддалятися чи постійно перебувати вдалині; лише завершальні слова тексту актуалізують останнє значення). На магічну дію заклинання вказують слова «**це почнеться**». «Пальці» символізують тут не лише дотик любові: асоціативно вони пов'язані зі «струнами» (у «Слові» Боян своїми «віщими перстами» торкався струн, котрі «самі князям славу рокотали»; у «Золотому гомоні» Тичини «Дніпро торкає струни»). Тобто йдеться про «музику кохання» — тож і води «дунаїв» співають вже не про вічну розлуку, а про вічну любов, вічне повернення весни, вічне повторення життя і «смерті у сонячній промінні», якою вона вбачалася у «Заклинанні».

І тут варто звернути увагу на магічних помічників ритуалу — **солов'їв**. Це і реальні птахи, і поетичний символ; а можливо, це й алюзія на «солов'їв» Олександра Олеся (з вірша, що також став піснею): вони «сміються й плачуть», «і б'ють піснями в груди», нагадуючи про весну любові та про плинність життя, яке живиться лише «струменем» закоханої душі.

Загадка цього тексту, його імпліцитний шар пов'язані саме з «солов'ями» — точніше, з їхньою «молитвою». Відчутна зміна віршового метру (двостопний анапест замість п'ятистопного) у завершальному рядку кожної строфи та графіка тексту дають змогу виділити та об'єднати скорочені рядки. І тоді стає зрозумілим, чому солов'їв названо «молитовними»: «**лиш нехай даленіє і дунай і завіса**», — нехай ніколи не згорять «ці слов'янські театри» і завше перебує на небокраї життя містерія Любові. (Варта уваги фоніка «солов'їної молитви»: в українській поезії, як зазначає Ігор Качуровський, «функцію ласкавої ніжності, лагідного смутку має правити “л”» [10, с. 145]. А символічне значення звуку «і» — «молитовність» [10, с. 142].)

Чи не найбільш виразно ритуальні інтенції Герасим'юкового тексту простежуються у книжці «Поет у повітрі» та в однойменній поемі (нею розпочато і заключний розділ «Крові і леготу», у якому вміщено й містерію «Єзавель», а на завершення розділу — «Заклинання»).

«Поета в повітрі» можна вважати самовизначенням Василя Герасим'юка. Цей образ наявний у різних його текстах, а книжка з таким заголовком, яка починається й закінчується словом «поет», не лише композиційно відтворює ритуальне коло (це властиво також іншим збіркам Герасим'юка [11, с. 22]), а й означає мету і сутність його словесної магії. Як окремий твір, поема «Поет у повітрі» має циклічну структуру,

що передбачає певні лакуни тексту: «Перший вірш», «Третій вірш», «Фінальна імпровізація». У збірці 2016 р. «Анно афини» назвою «Поет у повітрі» об'єднано усі вірші заключного розділу, який розпочато «Першим віршем», «Третім віршем» і «Заклинанням», — тобто зберігається троїста структура магичного тексту: експозиція (зачин і наративна частина); дія; метатекст.

«Перший вірш» — це розповідь про хлопчика, який мусив стати «Поетом у повітрі», бо в повітрі «зник дзвін» (відлуння Божого слова і символ соборної молитви); тоді ж «зафарбували відкрите серце Спасителя / на іконах Пресвятого Серця» та «вирубали праліси»... [7, с. 283]. «Неживе повітря», «спорожніле повітря» (в іншому тексті Герасим'юка згадується «повітря страшне, що замкнуло всі брами» [6, с. 60]) — перетворило цю землю на «склеп», на «домовину», яку «мусить догнати» Поет, аби рятувним Словом воскресити мерця. Постає «Поета в повітрі» корелює з образом розп'ятого Спасителя (за Максимом Сповідником, Христос обрав смерть «у повітрі»), аби пробити знерухомлений людськими гріхами простір земного буття, відновивши його зв'язок із Творцем).

Ворожість і задушливість неживого простору Поет відчував від народження (загадкова хвороба «тридухи», від якої мати рятувала сина у смереках і над потоками). «Причини хвороби, — пише Мирослав Лаюк, — у протягах історії, у задусі від сучасності, у бездуховності, але більше — у бездушності, у пороках негідників, а також вині тих, котрі змушені були негідниками стати» [12, с. 301]. Настання «бездуховного і безблагодатного часу» — це і є та «критична ситуація», яка потребує втручання ритуалу: «основного інструменту тотального космічного оновлення», коли люди мають робити «те, що робили боги спочатку» [18, с. 14–15]. Ідеться про нову космогонію, про повернення до первісних світотвірних стихій і «Музики, котра передує Логосу».

Книжку «Поет у повітрі» було задумано як «данину названій стихії і трьом неназваним» [9, с. 2]. Вогонь, вода, земля й повітря є основою світобудови, а водночас тими «стихіями», які, за Башляром, «марять» в нас, спонукаючи до творчості. Ці стихії таємно означені іменами чотирьох земних істот (кожній з яких в різний час у різних збірках було присвячено окремі вірші); вони є втіленням різних іпостасей поета: «крук, пес, сова і змія» [7, с. 287].

Найчастіше постають у віршах Герасим'юка крук і пес, наділені амбівалентними характеристиками. Круки харчуються падлом; у вірші

«Крук» поет звертається до себе самого: «ти ж крук / перетравлюй падло / ти ж поет / живишся щоб літати» [7, с. 105]. Та саме круки служать, за біблійним переказом, пророку Іллі — носять йому їжу в печеру, де святий їх також підгодує («Ми вдихали сіно цього світу»). Є тут і перегук з віршем І. Римарука «Крук»...

«Псами святого Юра» свого часу називали себе Герасим'юк і близьке до нього коло поетів; у вірші «Пси Юрія Змієборця» підлеглі святому вовки згуртовують і рятують голих розгублених «утікачів» (народ, що вирвався з неволі та опинився у темряві на мертвій горі). Хтонічна природа собаки як «нечистої» істоти розкрита у вірші «Пес», де той сидить на ланцюгу в сатани і є свідком творення світу (хоч зрештою служить людині, зрідка спочиваючи «під парканом»).

Сова, «яка там, де ні еллін, ні іудей» (свангельська алюзія на Царство Небесне), та **змія**, «що знімає шкіру навіть з очей» [7, с. 38], символізують вищу мудрість і дар постійно оновлюваного бачення. Водночас сова у присвяченому їй вірші названо «понурою посередницею в покличках крові»; вона має нагадувати, «чим насправді оплачуються свобода і поезія» [7, с. 279]. (Пригадується Шевченкове «і не плачу й не ридаю, а вию совою».)

Даром і прокляттям Поета є його здатність уловлювати відлуння безсмертної споконвічної Музики — це музика стихій, силою Божественного Логосу перетворених на світотвірні начала. Коли стихії, що живуть і «марять» у творчій свідомості Поета, отримують імена, вони стають його магичними помічниками у ритуалі космічного оновлення. Тварний світ і світ божественний мають возз'єднатися; земля — «пес» — мусить стати «ластівкою» в повітрі, пройшовши крізь «каральні, очисні стихії води і вогню» (за епіграф до «Третього вірша» взято цитату з Ф. І. Лорки: «Яке зусилля пса стати ластівкою!»). Тепер світ, що став «склепом», домовиною відлученого від Музики і роз'єданого з Богом Слова, має бути «переображений» словом Поета:

*Є склеп, без якого розсиплеться віри, ніби склеп,
який, ніби віри, вибухає в землі умліока,
та нігті мерця вже видлубають глину з осколка,
і слово прорветься в повітря!*

В повітрі — поет.

«Жив поза часом, як звір, / жив поза часом, як Бог», — писав Герасим'юк в одному з віршів із циклу «Суша різьба» [7, с. 46]. Така подвійна природа Поета робить його причетним до вічності. Імена, якими він наділяє стихії (як свої «тварні іпостасі»), визначають розумну природу

світоустрою; а здатність чути «музику терпку» (відгомін недосяжної Музики, що передувала творінню) і зближує з Творцем, і віддаляє від нього.

У зверненні до Бога, яким обрамлена «Фінальна імпровізація», немає богоборчих інтонацій — це радше сповідь:

*Я знаю, що ти — не я
Аби забути ці нути,
Тобою мали побути
круж, пес, сова і змія*

.....
*Я знаю, що я — не ти.
Аби побути тобою,
був круком, псом і совою,
і навіть гадом. Прости...*

У «Фінальній імпровізації» імпліцитно присутній образ Люцифера («Як падав ти з висоти!») — в іншому тексті його названо музикантом Господа («Твій музикант» [7, с. 35]). Бунт верховного ангела був зумовлений тим, що він не визнав за людиною права панування у земному світі, вбачаючи в Адамі майбутнього порушника сталих законів Усесвіту і спотворювача Музики, загрозу первозданній гармонії. Тут виникає і узагальнений образ Поета, завжди змушеного кидати «виклик небові»: і «мертвопетлювати», і «грати на розрив аорти» (алюзії на тексти Михайля Семенка та Осипа Мандельштама).

«Часто в кульмінації ритуалу тіло жертви розривають, убивають, знищують задля нового народження. Одну з центральних Герасим'юкових героїнь Єзавель... у Біблії шматують, роздирають так, що “ніхто й не скаже, що це Єзавель”. Герасим'юк розриває її і на старозавітну царівну, прокляту у віках, і на гуцульську Молоду, яка цілуватиме всіх, і на конкретну жінку, що народжує дитя на плоті серед Єнісею, і на всіх жінок, котрі перуть рушники перед Великоднем, і на “землю”. Поет мусить її розірвати, ...відсторонити від первісної “стихії”, перенести через минуле в кінець світу, а отже, початок нового часу. Ритуал здійснюється саме для цього» [12, с. 313].

У творах Василя Герасим'юка можна дешифрувати майже всі види ритуалів — продукувальних, апотропеїчних, реабілітаційних. За типологією вербальних ритуалів, розробленою польською дослідницею Анною Енгелькінг, це ритуали створення, ритуали відокремлення (коли необхідно позбутися чогось або чітко відмежувати «своє» від «чужого»), ритуали захисні й охоронні (уникання чи запобігання) [23]. Та при цьому прикметною ознакою словесної магії

поета є «взаємоперетікання», взаємопов'язаність усіх цих ритуалів — неперервність єдиного магичного дійства (бо Поет завжди «в засідці», де «пантрує кров і смерть»). Як зазначено в попередньому викладі, окремі частини поетичних циклів із виразною ритуальною телеологією можуть ставати ключовими компонентами у розділах наступних книжок — і весь сукупний текст розбудовується як нескінченний «магічний перформатив».

Поетика Герасим'юка невідривна від ритуальних структур, просякнута словесною магією. Саме на це звертав увагу В. Моренець, за чийм влучним спостереженням, «ліричні полотна» поета відзначаються «особливою композиційно-сисловою функцією ритуального дійства», а «роль обрядового жеста» полягає в тому, що ним поет «ніби відгортає моральний намул сучасності, розкриваючи вічні витoki духовності» [16, с. 431–432].

Символом словесної магії Герасим'юка можна вважати Юрія Змієборця, чий образ є наскрізним у творчості поета (спис, яким святий пронизує Змія на іконах, символізує всепереможну перетворювальну силу Логосу — адже Хаос, як наголошував В. Соловйов, неможливо знищити, можна лише перетворити).

Я зумисне не торкалася у цій статті матеріалів українського магичного фольклору та відповідних теоретичних напрацювань (починаючи від М. Сумцова, В. Гнатюка та П. Єфименка); також не намагалася встановити генетичні зв'язки словесної магії Герасим'юка з практикою карпатських мольфарів за етнографічними та літературними джерелами (йдеться про роман П. Шекерика-Дониківа «Дідо Иванчік»). Ритуальність поезії Василя Герасим'юка є спонтанним виявом його художнього мислення; вона закорінена в архаїчних архетипах і зумовлена цілісністю та переконливістю авторського міфу. Цей міф має загальноукраїнське значення, а водночас є потужною репрезентацією «гуцульського тексту», його історичної та культурної складових, зокрема і магичних практик (що може стати темою низки окремих досліджень).

Хоча поезію не можна «зрозуміти», раціонально розтлумачити, та її можна відчувати й пережити як досвід самооновлення, розширення власного світорозуміння. Вимовлене поетом слово здатне виходити далеко за межі літератури. Добре, якщо воно спрямоване не на примноження, а на подолання хаосу, на збереження того культурного простору, в якому ще можна дихати.

Список літератури

1. Аверинцев С. Категории поэтики в смене литературных эпох. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва : Наука, 1994. С. 3–45.
2. Антологія української поезії ХХ ст.: від Тичини до Жадана. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. 2-ге вид., доповн. 2016 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. 528 с.
4. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
5. Герасим'юк В. Діти трепети: Поезії. Київ : Молодь, 1991. 128 с.
6. Герасим'юк В. Космаський узір: Поезії. Київ : Рад. письменник, 1989. 135 с.
7. Герасим'юк В. Кров і легіт: Вибрані вірші і поеми. Чернівці : Букрек, 2014. 320 с.
8. Герасим'юк В. Осінні пси Карпат: Із лірики вісімдесятих. Київ : Факт, 1998. 112 с.
9. Герасим'юк В. Поет у повітрі: Вірші і поеми. Львів : Кальварія, 2002. 112 с.
10. Качуровський І. Фоніка : підручник. Київ : Либідь, 1994. 168 с.
11. Кісельова Л. Поетика й ідеологія міфу Василя Герасим'юка. Київ : НАУКМА, 2016. 106 с.
12. Лаюк М. Земля і повітря Василя Герасим'юка. Герасим'юк В. *Анно афину. Вибрані вірші*. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. С. 299–313.
13. Лосев А. Диалектика мифа. Лосев А. *Философия. Мифология. Культура*. Москва : Политиздат, 1991. С. 21–186.
14. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и мирных образов. Москва : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1996. 416 с.
15. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Изд. 4-е. Москва : Вост. лит., 2006. 407 с.
16. Моренець В. Оксиморон: Літературні статті, дослідження, есеї. Київ : Аграр Медіа Груп, 2016. 528 с.
17. Москалец К. «Папороть»: етика і поетика. Герасим'юк В. *Папороть: Поезії*. Київ : Просвіта, 2006. С. 294–300.
18. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. Москва : Наука, 1988. С. 7–60.
19. Топоров В. Н. Об индоевропейской заговорной традиции (Избранные главы). *Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор*. Москва : Наука, 1992. С. 3–103.
20. Флоренский П. У водоразделов мысли. Москва : Правда, 1990. 446 с.
21. Хюбнер К. Истина мифа. Москва : Республика, 1996. 448 с.
22. Юдин А. В. О роли прагматики в разграничении жанров магического фольклора (на восточнославянском материале). *Dzielo literackie jako dzieło literackie*. Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2004. S. 125–136.
23. Engelking A. Rytuály słowne w kulturze ludowej. Proba klasyfikacji. *Język a kultura*. Wrocław : Wiedza o kulturze. T. 4. 1991. S. 75–85.

References

- Antolohiia ukrainskoi poezii XX st.: vid Tychyny do Zhadana. (2017). A-BA-BA-NA-LA-MA-NA [in Ukrainian].
- Averyntsev, S. (1994). Katelyoryi poetyky v smene lyteraturnykh epoch. In *Istorycheskaia poetyka. Lyteraturnyje epokhy i typy khudozhestvennogo soznaniya* (pp. 3–45). Nauka [in Russian].
- Belyi, A. (1994). *Symvolizm kak myropomyaniye*. Respublyka [in Russian].
- Engelking, A. (1991). Rytuály słowne w kulturze ludowej. Proba klasyfikacji. In *Język a kultura* (Vol. 4, pp. 75–85). Wiedza o kulturze.
- Florenskiy, P. (1990). *U vodorazdelov myslj*. Pravda [in Russian].
- Herasymiuk, V. (1989). *Kosmatskyi uzir: Poezii*. Rad. pysmennyk [in Ukrainian].
- Herasymiuk, V. (1991). *Dityi trepety: Poezii*. Molod [in Ukrainian].
- Herasymiuk, V. (2014). *Krov i lehit: Vubrani virshi i poemu*. Bukrek [in Ukrainian].
- Herasymiuk, V. (1998). *Osinni psy Karpat: Iz liryky visimdesiatykh*. Fakt [in Ukrainian].
- Herasymiuk, V. (2002). *Poet u povitri: Virshi i poemu*. Kalvariiia [in Ukrainian].
- Iudyn, A. (2004). O roly prahmatyky v razghranycheny zhanrov mahycheskoho folklora (na vostochnoslavianskom materyale). In *Dzielo literackie jako dzieło literackie* (pp. 125–136). Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego [in Russian].
- Kachurovskiy, I. (1994). *Fonika: Pidruchnyk*. Lybid [in Ukrainian].
- Khiubner, K. (1996). *Istyna mifa*. Respublyka [in Russian].
- Kiselova, L. (2016). *Poetyka i ideolohiia mifu Vasylia Herasymiuka*. NAUKMA [in Ukrainian].
- Laiuk, M. (2016). Zemlia i povitria Vasylia Herasymiuka. In Vasyl Herasymiuk, *ANNO AFYNY. Vybrani virshi* (pp. 299–313). A-BA-BA-NA-LA-MA-NA [in Ukrainian].
- Losev, A. (1991). Dyalektyka myfa. In A. Losev, *Fylosofiya. Myfolohiya. Kultura* (pp. 21–186). Polytyzdat [in Russian].
- Makovskiy, M. (1996). *Sravnytelnyj slovar myfolohycheskoi symvoliky v yndoevropayskykh yazykakh: obraz myra y myry obrazov*. Humanyt. Yzd. Tsentr VLADOS [in Russian].
- Meletynskiy, E. (2006). *Poetyka myfa*. Vost. lyt. [in Russian].
- Morenets, V. (2016). *Oksymoron: Literaturni statti, doslidzhennia, esei*. Ahrar Media Hrup [in Ukrainian].
- Moskalets, K. (2006). “Paport”: etyka i poetyka. In V. Herasymiuk, *Paport: Poezii* (pp. 294–300). Prosvita [in Ukrainian].
- Toporov, V. N. (1988). O rytuale. Vvedenye v problematyku. In *Arkhaicheskyy rytual v folklornykh i rannelyteraturnykh pamiatnykakh* (pp. 7–60). Nauka [in Russian].
- Toporov, V. (1992). Ob indoevropayskoi zahovornoj tradytsyy (Izbrannyje hlavy). In *Issledovaniya v oblasti balto-slavianskoi dukhovnoi kultury. Zahovor* (pp. 3–103). Nauka [in Russian].
- Voitovych, V. (2002). *Ukrainska mifolohiia*. Lybid [in Ukrainian].

L. Kiselyova

VERBAL MAGIC BY VASYL HERASYMIUK

The article is an attempt to research different means of verbal magic in poetry focusing on the theoretical and applied aspects of the subject. The author outlines the phenomenon of verbal magic.

Based on the analysis of Vasyl Herasymiuk's poetical texts the elements of magic rituals are delineated and traced by the author. Attention is paid to pointing out general structures of the ritual in the Herasymiuk's works. The functions of "magical assistants" of the ritual are observed according to their symbolic and mythological senses. It was defined that the poet's own books also play a role of "magical assistants".

Rituality and magical intentions of the text are accounted for the myth of the Poet which is the main component of Vasyl Herasymiuk's poetic universe. The genesis of this myth is established; the connection with the "Hutsul text" in its cultural and metaphysical dimensions is also noted. Different means of ritualization in Herasymiuk's works are related to the Carpathian magic folklore tradition; therefore direct or hidden quotations from Carpathian magic folklore and ancient rituals are organically intertwined in his text.

Magical intentions might be supposed as the dominant characteristic of Herasymiuk's poetry. The mystic, apocalyptic and prophetic elements of his entire works are interwoven with national and cultural themes; rituality is one of the tools to connect different levels of the text. Authenticity, aesthetic, structural and axiological integrity of Herasymiuk's work are the foundation of verbal magic by the poet.

Herasymiuk's works may be said to embody in microcosm aspects of culture and society which continue to fascinate and frustrate: high culture turns to the popular, sacred to the profane. That's why rituality has become the main tendency of Herasymiuk's poetry: verbal magic has to renew and to defend the native cultural space, moreover – the space of human being.

Keywords: Vasyl Herasymiuk, verbal magic, rituality, myth of the Poet, "Hutsul text".

Матеріал надійшов 20 травня 2022 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)