

Кісельова Л. О.

ПОЕТИКА ТВОРЕННЯ ТЕКСТУ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА

Автор статті на матеріалі поезії Василя Герасим'юка аналізує поетику творення як аспект поетики тексту. В роботі простежено процес взаємотворення автора та його поетичного тексту. З'ясовано, чому два види гуцульських народно-художніх промислів – «кахлі» та «суха різьба» – стають означниками етапів творчості Герасим'юка, інтегральними символами його поетичних стратегій. Проаналізовано особливості реалізації цих стратегій у контексті поетики творення.

Ключові слова: Василь Герасим'юк, взаємодія автора та тексту, поетичні стратегії, «гуцульський текст», карпатські народно-художні промисли.

Поетика творення розглядається у статті як аспект поетики тексту. Про важливість цього аспекту неодноразово зазначали найвпливовіші дослідники міфологічних структур, закладених у самій природі художнього твору. Зокрема, Олексій Лосев у праці «Проблема літературного стилю» вважав основною хвилю різноманітних визначень цієї базової поетологічної категорії саме недостатню увагу до поетики творення. Адже стиль можна схарактеризувати як «ключове поняття для внутрішньої форми твору, за якою стоїть не лише письменник як особистість, але рівною мірою демон, що водить його пером, як історичний фатум, і власний рух матеріалу, що ним оволодіває» [7, с. 28]. Таку взаємодію автора та «матеріалу, що ним оволодіває», слід розглядати як процес взаємотворення.

Своєю чергою, Володимир Топоров, наполягаючи на розширенні дослідницького поля теоретичної поетики, стверджував: «Поетика тексту все настирливіше потребує висвітлення з боку поетики творення, у якій прозирає ізоморфізм творця і створюваного, поета й тексту. Слід припускати законність та виправданість ситуації “**текст творить автора**”, і в цьому сенсі текст може розумітися як творець-автор, а автор – як текст, що пишеться автором-текстом» [10, с. 576].

Така думка обґрунтована дослідженнями генези «образу Автора», який в контексті «основного міфу» постає і творцем тексту, і самим текстом у його метаморфічному перебігу. За інваріантним сюжетом «основного міфу», одному з покараних і вигнаних (чи знищених) синів Громовержця вдалося повернутися на землю «в іпостасі множинності» та стати родоначальником нової культурної традиції. Він і є «встановлювачем

імен», творцем «основного міфу» (=Автором). Водночас він є суб'єктом і об'єктом тексту, «привиною і спокутою», «героєм-жертвою та героєм-переможцем» (звідси – плюралізм та відкритість творчої особистості). Так народжується «**всепереможний текст**», який «дає змогу порушити суб'єктно-об'єктні залежності та створити самоналаштований пристрій – поетичний твір, що розростається і поглиблюється за кожного конгеніального дотику» [5, с. 57].

Етимологію слова «текст», як відомо, пов'язують і з «плетивом» (тканиною), і з індоевропейським «*taksati*», що означає дію теслі. Ткання та різьба – це міфологічні метафори творчості: як божественної, так і людської. Тож коли Герасим'юк пише: «мої крокви й кросна», – це вказує на «Домобудівничу» інтенцію його творчості, внаслідок чого символічна гуцульська гражда постає як «етичний та естетичний посыл людству» – так визначив телеологію карпатського тексту поета Іван Дзюба [4, с. 20].

«Домобудівництво» (як християнський символ світотворення); Слово, що постало з божественної Музики; «ткання» як тривалість життя; «різьба» як життєтворча Пам'ять і засіб перетворення, «переображення» світу – такими є константи образного мислення Герасим'юка і точки активної взаємодії Автора та його Тексту.

Поетика взаємотворення зумовлена єдністю суб'єктно-об'єктних стосунків (що є основою міфопоетичного мислення). «Гуцульським стилем навіть днина моя погана у мене вткана», бо «на цій землі виткані ми, мов килими», – тож поетові «кросна» відтворюють саме «космацький узір». Та особливого значення набуває косівське сухе різьблення: «є різьба, що тримає»; «ти виживеш на різьбі»; «я вирізьбив цю твар»;

«ні разу не відрікся від різьби і неживим не підмінив живого»...

Ткання та різьблення (оздоба гуцульської оселі) є для Герасим'юка інтегральними символами творчості й маркерами вічності, тоді як часопростір земного буття пов'язується з «гуцульською кахлею», котра символізує «простір свободи» як передумову творчості. Тому й «не вирвати мене з гуцульської кахлі, не видерти, не зішкребти ...» [2, с. 85].

Художнє мислення Герасим'юка зумовлює природність такого щільного зв'язку поета з «матеріалом» – зразками народного мистецтва. Усі структури його тексту позначені міфологічним синкретизмом: притаманні автору пластичність художнього образу, вроджене відчуття ритму, постійна присутність у віршах «музики» (не як суми технічних засобів і звукових ефектів – радше як ідеї, наскрізного мотиву) зумовлюють органічну єдність «часових» і «просторових» видів мистецтва. Текст неймовірно ущільнюється: його «лінії» тяжіють до музики, образність – до живопису та скульптури, а «кіномонтаж» та театральні ефекти сприяють стрімкому скороченню семіотичних дистанцій. Поєднуючи асоціації, викликані роботою різних органів чуття, «текст-автор», як і «автор-текст», пронизуються ідеєю **невимовності світу**, холистичного його сприйняття.

Всеохопне Слово ніби здійснює власну інтроспективу – до позамовного і домовленнєвого буття. У цьому контексті те, що Герасим'юк постійно пов'язує свій художній світ з «кахлями» та «сухою різьбою», набуває важливого значення. Це не лише два способи розпізнавання традиції в собі, а себе – в традиції, а й два «конструктивні принципи», що закладені в основу взаємодії Тексту і Автора.

Самі назви циклів «Кохлі» та «Суха різьба» означають відмінні та спільні риси представлених тут віршів. У першому зібранні «образки» життя й побуту карпатського краю. Різні за змістом, вони однаково тяжіють кожна до свого символічного сюжету; а ці сюжети, своєю чергою, об'єднуються мотивом Пам'яті. «Кохлі» Герасим'юка переображують глуху мертвотну стіну безпам'ятства, яка може назавжди поховати минуле, – ця стіна оживає, вкривається барвистими динамічними картинками. «Кожен сюжет вільно прочитується в ансамблі як самостійний твір і одночасно наче вводить у захоплюючу розповідь», – пише дослідниця гуцульської народної кераміки [9, с. 101]; кожна кахлю можна розглядати як «новелу із щоденного побуту Гуцульщини» [9, с. 99].

Натомість поетичним зразкам «сухої різьби» притаманні суворий лаконізм, безбарвність, орнаменталізм, домінантне значення ритмомелодійних структур, що споріднює ці вірші з ритуальними текстами. За словами самого Герасим'юка, «різьба – це космогонічні формули, ще далі нічого ми не придумали, та й не тільки ми» [13]. Однак поетові «космогонічні формули життя, краси, стійкості» стають зрозумілими лише завдяки образам та сюжетам «кахель»; вони виводяться саме на цій основі – тоді, коли «з роками приходить різьба» [13]. «Якщо суха різьба, – пише К. Москалець, – це аристократизм гуцульського мистецтва, остаточно зафіксована формула станів і почуттів, то кераміка – сама картинність, по-своєму бароковий імпресіонізм...» [8, с. 302].

Спробуємо осмислити Герасим'юкові «кахлі» та «суху різьбу» як конструктивні принципи поетики творення. Насамперед зазначимо, що з «бароковим імпресіонізмом» гуцульської кераміки – з «картинністю», барвистістю, насиченістю пластичними образами – в поезії Герасим'юка поєднується особлива сюжетність. Вона завжди параболічна. Ланцюжок зображувальних подій приховує інші плани змісту, бо оречевлена метафора, як і в бароковій емблемі, потребує різнопланового осмислення.

Знаменно, що поетичний цикл під назвою «Кохлі» Герасим'юк іноді виносить в окремий розділ, у якому композиція текстів, контрастних за емоційним забарвленням, розкриває різні грані представленого духовного світу. Водночас кожна «кахля» є віконцем у цей світ, крізь яке видно, як прості буденні речі та звичні слова набувають символічного значення. Тут природне кодується як культурне (і навпаки), тут домінують чуттєві переживання та асоціації, викликані уявою.

Проста, здавалось би, замальовка (маленький хлопчик на коні, якого веде тато; і мати, що йде слідом, визбираючи ягоди у травах) стає символом утраченої світом споконвічної гармонії. Іконічна природа зображення розкривається з перших слів тексту «Дальнім ґрунем, самим верхом», – таке поєднання віддаленості й висоти переносить земний пагорб у позаземну й позачасову площину. Водночас небесне видиво увічнює епізод поетового дитинства, перетворений на іконічний сюжет.

Композиція четвертого розділу книжки «Кров і легіт», у якому вміщено лише тексти із циклу «Кохлі», увиразнює символічний рух з темних «низів» (дно криниці у початковому вірші «Місячної ночі...») до світлих «верхів»: вірш «Дальнім

грунем...» – сьомий, передостанній у розділі. Чому ж не завершальний? Текст ніби сам повертає поета з простору вічності до «мінус-простору» вирубаних гірських лісів – у «бутини», місця лісозаготівлі. Остання «кахля» розповідає про те, як валили, пиляли, сортували та склали в купи карпатські ліси («резували, миглували»); а вночі злий дух сміявся зі згаслої в колибі ватри (бо згасла ватра віщує лихо); а десь внизу, «у потоках», плакали покинуті діти; а жінка сварила чоловіка за віднесені «в бутини», а не продані на базарі сало... Тут, так само як і в інших «кахлях», присутній поет – його слова, вміщені в осерді цього багатоголосого тексту, тривожні й багатозначні: «Я також боюся смерті, / Але мені ще не переходила нечиста сила» [2, с. 152].

Безпосередня долученість автора до сюжету кожної з «кахель» нагадує про «неперевершеного Бахматюка» [9], найвизначнішого майстра гуцульської народної кераміки: «Оригінальність стилю знаменитого гончаря полягає в тому, що, створюючи свої візерунки, він не лише “розповідав”, а й був разом зі своїми героями в реальному чи вигаданому світі, який у нього часто асоціювався з казками, легендами, міфами та переказами, історичними подіями та реальними фактами, віруваннями і традиціями» [6, с. 21]. Так само Герасим'юкові «кахлі» віддзеркалюють пам'ять роду й народу, що стала здобутком самої землі та частиною особистого досвіду поета. «Це кривий досвід гуцульства – гуцульства як релігії, з усіма пластами її мистецької архаїки», – пише Кость Москалець. І далі дослідник зазначає, що «поезія Герасим'юка ґрунтується переважно на універсальних гуцульського космосу, на маловідомих віруваннях і ритуалах, на висловленні мовчазного або й позамовного досвіду, коли споглядання квітучої черешні перетворюється на приватну літургію...» [7, с. 296].

Складна емблематика «кахель» апелює як до архаїчної традиції, так і до інших поетичних творів Герасим'юка. Наприклад, не можна зрозуміти поєднання білого черешневого цвіту та «чорної пелюстки» (у вірші «Вибігла серед ночі з хати») без цілого корпусу «черешневих» віршів поета, які можна вважати рецептивним циклом («Тридцятий черешневий цвіт», «Святили паску черешневим цвітом», «Пролог черешневих буколік», «На ту стаєнку вийшов я вночі» та ін.). Гірська черешня постає тут сакральним символом, а біловолоса і в білій сорочці юна втікачка, що переходується на квітучому

дереві, – неубієнною душею Карпат. Вона розквітла тоді, коли «ніхто ще на землі не вмів / умить увесь убити цвіт...» [2, с. 188]. Але зрештою прийшли, щоби такі зуміти і вбити: «Ховалася – не сховалась, / понесла йому в ліс їсти...» [2, с. 146]. Та все ж зчорніла пелюстка не потрапила до того потоку, що «з бункера лайно виносив», – душу рідних гір навіки прихистила черешня:

*...біла ти, як білий цвіт,
віки тремтиши одна між віт!
Цвіт береже від сих і тих,
і від чужих, і від своїх:
незриму – зблизька і здаля –
одну, як смерть і як земля* [2, с. 188].

Інші сюжети «кахель» також стають зрозумілими завдяки автоінтертекстуальним реляціям та міфологічному підтексту: і аркан колядників довкола самотнього бука «на лисій Вівчі»; і магічний танець з місяцем та вітром на Греготі; і сопілки та флюяри в кімнаті, куди «той вітер» при тому «місячному світлі» проникає, щоб «заграло все, як уміло»; і «афини», що символізують незмивані плями пам'яті, зрима й невидима, здобутки та втрати...

Коментуючи один з віршів із циклу «Кохлі» («Перед тобою під горою – ліс темний...»), Кость Москалець наводить слова Герасим'юка про те, як багато важить у сюжеті цього вірша «живий міф», котрий «пройшов через рідину»: «Жінка, яка... була дівчинкою, що несла вечерю через темний ліс, описувала несамовите враження, звідане не межі лісу й села: там, у долині, сама святковість, саме єднання, людно, гамірно, першу коляду чути – а вона біжить у суцільному зимовому безгомінні до цієї старої Анни» [3, с. 303]. У вірші відтворено момент застигlosti дівчинки «на межі між природою і культурою, між соціальним, колективним – і космічною самотністю», – зазначає коментатор. Такий «момент граничного переживання обох полюсів людської кондиції одночасно захистить її на все життя і допоможе витримати подальші злигодні, спокуси та випробування» [3, с. 304]. Тож поетова «кахля» має діяти як оберіг, долучаючи і самого автора, і читача до «безсловесного знання», набутого у «живому міфі», сюжет якого емблематично представлений у поетичному тексті.

«Кохля» стає для Герасим'юка тим простором, у якому художнє, природне та морально-етичне щільно взаємодіють – саме так, як у бароковій емблемі.

*Місячної ночі
дно криниці,
де струг застиг,
нагадує мені
одну давню кахлю:
там їде карета,
а в кареті – одна голова,
більша від кучера і коней...
і кожен розпис Бахметюка –
як у воді,
як у цій криниці,
куди вкинули струга...*

Пояснюючи зв'язок між кахлями гуцульського майстра та враженнями поета, Кость Москалець пише: «Цей образ нагадує авторові поширений на Гуцульщині звичай кидати до неглибокої криниці струга (форель) задля того, щоб вода завжди була чистою. Струг у гірських річках повинен рухатися, а в криниці нема простору для руху, тому риба там стає деформованою: величезна голова на дуже кволому тільці. Отака голова криничного струга асоціюється в Герасим'юка з головою в Бахметюковій кареті, а сама криниця... формою нагадує кахлю. [...] Нерухомому криничному стругові, у якого виросла така голова, протиставляється струг річковий, який, перемагаючи сильну течію, пливе вгору» [13, с. 302]. Цей самий образ «великанської голови» виникає у Герасим'юка і в диптиху «Прощання з гуцульською кахлею», де пов'язується з мотивом **свободи** (бо повітря свободи, яким у Карпатах дихали «найдостойніші» – замордовані «в середині двадцятого століття», – залишилося тільки на кахлях). Тому:

*...найсокровенніші таємниці
виповідали мені твої барани
із хвацько закрученими рогами.
А все інше доводила до тям
великанська голова у бричці...*

Таким чином, кахля стає для Герасим'юка тим «текстом-автором», який творить автора (як «текст») і не лише визначає формальні ознаки поетичного твору, але також є одним з «ключів розуміння» самої поетики творення.

Усе це змінює наші культурні уявлення: вивтори народних майстрів стають не музейними експонатами, а засобом розширення можливостей світосприйняття. Для Герасим'юка світ гуцульської кахлі – це **простір свободи**, у якому тільки й можлива творчість:

*Ти дала мені стільки свободи,
що вистачить для сухої різьби...*

Гранична свобода образного мислення у «Кяхлях» зумовлює не лише певну деформацію об'єктів зображення і самого простору (як і в гу-

цульській кераміці), а й поєднання побутового з магічним та символічним, що також є прикметною рисою народної традиції. Тому логічним є рух образної думки поета від «кахель» до «сухої різьби», яка напряду пов'язана з магією: у Герасим'юка «різьба» виразно асоціюється з «чертами й різями» – прадавніми письменами слов'ян, які дослідники історії писемності відносять до рунічних систем.

Первісне значення слова «руна» – «чарування, таємниця, таємна мудрість» – визначає функцію рун: у багатьох народів Північної Європи вони служили оберегами, їх використовували у гаданнях і наділяли пророчою силою (про «руни перемоги», «руни пізнання», «руни проти бурі» та про місця, де їх потрібно вирізьбити, розповідається у скандинавському епосі) [14, с. 188–195]. Саме про таку таємну мудрість і магічну владу йдеться у Герасим'юка: «Поет від *різ і черт* / Пантрує кров і смерть [...] Від *черт і різ* / Він в засідці» [2, с. 32]. Це означає, що поет здатний бачити й розуміти загрозові знаки та протистояти їм, – тому він і вдається до «різьби» по живому. Це «черти й різі» Пам'яті. Поет стає її живим Текстом, бо «ні разу не відрікся від різьби / І неживим не підмінив живої» [2, с. 112].

«Суха різьба», як особлива система знаків, визначає ритмічний узір тексту, що прагне заговорити мовою ліній. «Космацький узір» Герасим'юка (а це не лише назва відомої збірки, а й наскрізний мотив багатьох поезій) витворюється на основі орнаментальних структур його образного мислення. Основна властивість орнаменту – поєднання дискретного з континуальним, повторення однорідних компонентів, що мають символічне значення та є втіленням уявлень про ритм і порядок всевітнього буття. Естетика й семіотика орнаменту ґрунтуються на ідеї віддзеркалення небесного світу в земному. У текстах Герасим'юка «узір» є метафорою такого двоєдиного буття – на тонкій, як слід від «найтоншого різця», межі між проявленим і не проявленим виникає плетиво символічних «ліній».

Вірші, написані «сухою різьбою», лаконічні, деколи афористичні; часто вони містять філософські узагальнення чи загадковий натяк (можливо, зрозумілий лише самому автору, проте такий, що запам'ятовується і може допомогти у визначенні якогось із кодів усього тексту). Зарубки на пам'яті, різьба по живому, таємні руни «черт і різ»...

Художньою домінантою тексту стає «музика ліній», що підсилює вагомість кожного слова.

Наприклад, у вірші «Крук», який можна вважати одним із першим зразків «сухої різьби», майже графічно окреслені ламкі лінії польоту; а весь текст нагадує замовляння:

*ти поет
ти літаєш
навіть нині*

*ти живишся щоб літати
нині чим
усе струпишило
кажу ти крук*

*кажи чому
гинеш від омерзіння
ти ж крук
перетравлюй падло*

*ти ж поет
живишся
щоб літати*

Чимало віршів Герасим'юка позначені цим стилем; однак поетові йдеться про якусь нову художню цілісність, коли він виділяє цикл чи навіть розділ під назвою «Суха різьба» (перший розділ збірки «Папороть», у якому представлено «поезії останнього часу», – тоді як у другому розділі, «Чорні хлопці», зібрано твори 1980–1990-х років). В останній книжці, «ANNO АФИ-НИ», вірші з позначкою (із циклу «Суха різьба») майстерно «розсіпані» у другій половині тексту, за хронологією; а завершують збірку чотири поезії, вже об'єднані спільною назвою: «Суха різьба (Із циклу)». Таким чином виявляється інтенція самого Тексту – рух до того, чим він прагне стати.

Текст, як і Автор, зростає в часі та просторі: «з роками приходить різьба», а в ній «прописані й ритмомелодика Карпат, і кодекс честі, і навіть зрада – все там є – тільки зумій увібрати, вмістити у свій світоряд» [13]. Ключовим у цьому поетовому визначенні «сухої різьби» є слово «ритмомелодика», а також співзвучність слів «світоряд» і «звукоряд» (пор. у Осипа Мандельштама: «и вернусь в родной звукоряд»). Саме переживання ритму, синестетичне за своєю природою, увиразнює спорідненість музики та поезії. Ритміко-інтонаційна мелодизація Герасим'юкового тексту здійснюється шляхом синтаксичного паралелізму, анафори, епіфори та внутрішньої рими, системи повторів і пауз, інтонаційної симетрії, майстерного кадансування – тобто переважає музична організація словесно-звукового матеріалу.

Як зазначив Борис Ейхенбаум у праці «Мелодика російського ліричного вірша», розуміння музики як «вищої» мови» поети-романтики поя-снювали її здатністю «зводити всі суперечливі

рухи душі до єдиних струнких співзвучностей» [15, с. 344]. Проте культ «духу музики», що утвердився у добу символізму, був пов'язаний у першу чергу не з функціями, а з онтологією цієї першомови Всесвіту, «санскриту природи». В поезії Герасим'юка символістський міф Музики відлунює дуже виразно, водночас інваріантні мотиви цього міфу набувають національного забарвлення, «персонального» омовлення та незвичного розвитку.

Міфологічним підґрунтям Герасим'юкової «сухої різьби» є уявлення про Музику, котра передує життєтворчому Слову (за Лосевим, «Музика напружується до слова, до Логосу» [12, с. 91]). Її ритми обумовлюють взаємопроникну єдність природного, людського та божественного світів. Ці ритми вловлюються у польоті крука і в «небесному тані» орлів над Греготом. Сліди карпатських оленів (а вони постають у Герасим'юка як янголи Апокаліпсису: «Ту затрублять іще, і зблисне зоря, і встануть з могил») – їхні сліди стають «узором стрімким на зіркій сітківці снігів», тобто очима землі, зверненими до неба. Так само ритми орнаментів на веретах і ліжниках – це рух «очей, відмитих музикою». Отже, «суха різьба» – не що інше, як видючі «сліди» Музики. Розпізнавання цих «слідів» уможлиблює особливе світобачення, що й переображує людське єство. Така трансформація настільки ж болюча, наскільки й жадана:

*Вперше, вдесьте і всоте прошу: пропади.
А пропадаєш – шукаю сліди – вірю їм лиш.
Тільки й заняття мого, що шукати сліди –
так і римуєшся: доти живеш, доки скімлиш.*

*Музика та, що спинила мене на краю,
впала в моїм Космачі, як блаженна, під коні.
Рим віроломства проламає груди і скроні.
Трепетну шию її розриваю і п'ю [1, с. 200].*

«Суха різьба» символізує надмету творчості, якою й виправдовується людське існування. Це не лише «чerti й різі» Пам'яті про час і вічність – це також засіб переображення тварного світу:

*...знадобляться найтонші різці тобі
і груша – піввіку сохла разом з тобою –
на святкову таріль з Тарасовою головою.
Ти вирізьбиш.
Ти виживеш на різьбі [2, с. 31].*

Зазначимо ритуальний підтекст зацитованих рядків: мета магічної дії – перетворення смертного на безсмертне, проминального на вічне. Природа і людина, дерево та його ровесник-поет об'єднуються у «різьбі, що тримає». Це космогонічний мотив – адже так само, як дія теслі, різьба

метафорично означає процес світотворення. Шевченко постає тут як символічний центр міфопростору українського Слова, його «сонце» і «свято», тобто джерело перетворювальної сили. Космогонічні формули «сухої різьби» возз'єднують світ у його непроминальному божественному блиску: «Плоть / не погасає – вічний лет, / коли Спаситель є поет, / а слово є Господь» [2, с. 141]. Отже, «суха різьба» як Текст визначає покликання та долю Автора; визначає також і вектор розвитку його поетики творення.

Не дивно, що деякі вірші Герасим'юка набувають провіденційного значення. Унікальність творчості цього поета зумовлена міфологічною природою його художнього мислення: суб'єкт і об'єкт сприйняття постають як єдина функціональна структура, що поєднує часове й позачасове, минуле й сучасне та може впливати на формування майбутнього. Тому Текст і здатний виявляти «містичну поведінку» – його імператив інколи долає задум Автора. Характерний приклад такого прояву «волі Тексту» знаходимо в поезії «Сон у метро».

Підзаголовок цього твору – «тридцять три строфи» – нагадує про вік Христа і про богословське вчення, за яким на Страшний Суд усі прийдуть у цьому віці, незалежно від часу свого земного життя. Поет опиняється саме на «суді», де зустрічається впритул і з вічністю, і з двохтисячолітньою історією України. Болісне сум'яття, гіркі роздуми, відраза до людської «страми», серед якої довелося жити, виливаються в остаточну формулу Поетової долі: «Ти сам... / живеш у двадцять другім псалмі, / чи в сонеті шістдесят шостім». З контексту ясно, що йшлося про **двадцять перший** псалом, сповнений страшного відчаю, – він провіщає й зображує Страсті Христові, тож пронизує всі церковні богослужіння і піснеспіви Страсного тижня (Василь Герасим'юк підтвердив, що мав на увазі саме цей текст). Суголосний «страсно-му» псалму за своїм трагізмом і Шекспірів сонет... Натомість **двадцять другий** псалом утверджує невразливість Давида до житейського зла чи навіть «темряви смертної», бо «жезл і палиця Господні» завжди при нім [Пс. 22: 1–5]. Відтак симетрія чисел «22» і «66» набуває іншого значення – альтернативи, а не ототожнення. Простір Поетового буття отримує амбівалентні характеристики: спасіння та згуби, щастя «перебування в Господі» та страждань надміру чутливої до земного зла душі.

Можна шукати тут різні реалістичні пояснення (зокрема й те, що в деяких новітніх виданнях традиційна грецька нумерація псалмів супроводжується зазначенням у дужках гебрійської, що не завжди збігається). Та у підсумку однаково переміг **Текст**: властива поезії контрастність стилю, неоднозначність образів, зумисна недомовленість, миттєві спалахи асоціацій потребували саме такого, суперечливого визначення Поетового простору. З погляду вічності та з проекцією на майбутнє...

Як бачимо, аналіз поетики творення дає змогу глибше дослідити поетику тексту. Невипадково у Рігведі згадуються два божества, однаково пов'язані зі словесною творчістю, – Варуна та Вач. Перший тлумачиться як персоніфікація «Істинного Мовлення»; він разом з Мітрою моделює космос, охороняє людські думки та «заохочує поетів» (цього бога пов'язують зі слов'янським Велесом, онуком якого був і згаданий у «Слові» Боян) [5, с. 52]. Водночас існує окремий гімн богині Мовлення Вач, яку названо «повелителькою», котра «несе обох: Мітру й Варуну», передує богам, «покликає їх до життя у Слові» [5, с. 64]. Композиція та звукова організація гімну, його сугестивна ритмомелодика, чергування «каденцій та антикаденцій», анаграмування імені богині (напрямую у тексті не названого) – усе це дає підстави дослідникам убачати в такому тексті ключ до його аналізу та духовного осягнення, «метапоетичний опис» [5, с. 67]. Цікаво, що обидва божества тлумачаться як «Істинне Мовлення», проте Вач приписуються всі основні деміургічні дії: вона заповнює собою простір, охоплює все суще та володіє безліччю форм (тобто визначає космогонічні структури – «формули буття»).

У зв'язку з цим, повертаючись до Герасим'юкової поетики творення, можемо пояснити взаємодію Автора та його Тексту обопільним зв'язком з певними «космогонічними» інфраструктурами, що й зумовлює органічність зазначеної взаємодії. Це кореспондує з сучасною теорією естетичного праксису, у якій принципово розмежовуються поняття «дискурс» (комунікативне буття) і «текст» (подія, що сталася у цьому бутті), – тому різновимірними постають об'єкт дискурсу та об'єкт тексту [11]. Іntenціональне буття об'єкта дискурсу лише частково реалізується у створюваному його суб'єктом тексті, який має свій чітко визначений об'єкт і свого вигаданого адресата. Рецептивний потенціал тексту стає джерелом суб'єктивних фантазмів (образ автора

та його об'єкта в уяві читача). Але сутність комунікативної події полягає в тому, що текст не привласнюється Реципієнтом і не підкоряється волі Автора: натомість відбувається спільне піднесення до об'єкта дискурсу – до «Інфратексту», інтерсуб'єктивного простору зустрічі свідомостей «транстекстуального надавтора» і «надчитача». Інфратексту властива «імперативна функція»: Автор і Реципієнт покликані разом «уздріти ейдос творчого одкровення, що унікально реалізується в Тексті» [11, с. 211], – це й спричиняє катарсис.

Усе це розкриває телеологію поетики творення та пояснює сказане Іваном Дзюбою про творчість Герасим'юка: «...Карпати для нього – естетичний і етичний посил людству» [4, с. 20].

Автор і його Текст однаково спрямовані до об'єкта дискурсу, яким є для Герасим'юка «гуцульський космос», уособлення вселенського буття. Структури цього Інфратексту визначають характерні особливості та етапи поетики творення, забезпечують системну цілісність усього корпусу Герасим'юкових текстів, злитовують культурно-історичний, етичний та міфопоетичний первні його художнього мислення. Саме це й дає змогу сприймати поезію «горянина» як «посил людству»: «Як ми знаємо з давніх поетик, історія описує те, що було, етика – те, як воно мало бути, а поезія – те, що могло би бути. В творчості Василя Герасим'юка ці три потоки зливаються воедино» [8, с. 300].

Список літератури

- Герасим'юк В. ANNO АФИНИ. Вибрані вірші / Василь Герасим'юк. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. – 320 с.
- Герасим'юк В. Кров і легіт. Вибрані вірші і поеми / Василь Герасим'юк. – Чернівці : Букрек, 2014. – 320 с.
- Герасим'юк В. Папороть: Поезії / Василь Герасим'юк. – К. : Просвіта, 2006. – 328 с.
- Дзюба І. «...І є такий поет» / Іван Дзюба // Герасим'юк В. Була така земля: Вибране. – К. : Факт, 2003. – С. 7–20.
- Елизаренкова Т. Я. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки / Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров // Литература и культура древней и средневековой Индии / отв. ред. Г. А. Зограф, В. Г. Эрман. – М. : Наука, 1979. – С. 36–88.
- Івашків Г. [Вступна стаття] / Галина Івашків // Мальована кераміка Косова і Пістиня ХІХ початку ХХ століть. Альбом. Серія «Українське народне мистецтво». – Львів : Інститут колекціонерства Українських мистецьких пам'яток при НТШ ; К. : Майстер книг, 2012. – С. 5–34.
- Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : Collegium, 1994. – 285 с.
- Москалець К. «Папороть»: етика і поетика / Кость Москалець // Герасим'юк В. Папороть: Поезії. – К. : Просвіта, 2006. – С. 294–375.
- Свенціцька В. Цей неперевершений Бахматюк / В. Свенціцька // Жовтень. – 1985. – № 6. – С. 97–102.
- Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
- Тюпа В. И. Архитектоника эстетического дискурса / В. И. Тюпа // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации / сост. ред. К. Г. Исупов. – СПб. : Алетей, 1995. – С. 206–216.
- Фарбштейн А. А. Музыка как философское откровение (к проблематике ранних работ А. Ф. Лосева по философии музыки) / А. А. Фарбштейн // А. Ф. Лосев и культура ХХ века: Лосевские чтения / сост. Ю. Панасенко. – М. : Наука, 1991. – С. 83–95.
- Шарговська О. Інтерв'ю з В. Герасим'юком: «Не люблю своє покоління...» / О. Шарговська, В. Герасим'юк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/>. – Назва з екрана.
- Шницер Я. Б. Иллюстрированная всеобщая история письмен / Я. Б. Шницер. – СПб. : Изд. А. Ф. Маркса, 1903. – 264 с.
- Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Ленинград : Советский писатель, 1969. – 552 с.

L. Kiselova

POETICS OF THE CREATION OF THE TEXT IN VASYL HERASYMYUK'S WORK

The article analyzes some of the theoretical and applied aspects of the poetics of creation. The necessity of such an approach in modern poetical research is grounded. Based on the analysis of Vasyl Herasymyuk's poetry, the interaction of the author and the text in the creative process has been traced. The fact of this interaction is established: the poet creates the text as well as the text creates the poet. Both the author and the text are connected with the infrastructure of the Carpathian "Hutsul text" in its cultural, historical and metaphysical dimensions. "Hutsul text" is defined as an "object of discourse" whose intentional being can be realized by the "subject of discourse" only partially in concrete works of art. It is found out why two kinds of Hutsul folk crafts – painted ceramics ("tiles") and woodcarving ("dry carving") have become the symbols of Vasyl Herasymyuk's poetical strategies which mark the stages of his work. Special attention is paid to implementation of these strategies. The "behavior of the text" which may be contrary to the author's intention is also noted.

Keywords: Vasyl Herasymyuk, interaction of the author and the text, poetical strategies, "Hutsul text", Carpatian folk crafts.

Матеріал надійшов 28.03.2017