Нова книжка Василя Герасим'юка "Поет у повітрі" (Львів: Кальварія, 2002) сприймається насамперед як книга. Читаючи, а ще краще — перечитуючи її, помічаєш значно більше, ніж просто доладну скомпонованість із готових блоків. Якби творчий задум Герасим'юка полягав у послідовному допасовуванні поодиноких віршів за тематичним або хронологічним принципом, йому навряд чи вдалось би досягнути отакого наскрізного зчеплення тем, настроїв і образів, підсиленого ритмічним пульсуванням чудових писанок із оформлення Андрія Саєнка. Мали б ми чергову збірку принагідно об'єднаних "пісень", з якими, переважно, і доводиться зустрічатися. Натомість перед нами не лише гарна "неначе писанка" книжка, але й розлога текстура суцільного полотна, витканого відомим лише Герасим'юкові способом, свого роду поетична соната, три частини якої — "Кров і легіт", "Запеклий джус" та "Анно Афини", — докладно відповідають анданте, алегро й адажіо сонатної циклічної форми. До таких порівнянь схиляє не лише форма книжки, а й суцільна просотаність Герасим'юкової поезії музикою — від прямого використання суто музичних термінів, назв інструментів, імен композиторів, виконавців (переважно скрипалів і танцюристів), цитат із народних пісень — до непрямих асоціацій, які закладені в ритмі, спільному пракорінні поезії та музики. Вже в заголовному вірші Герасим'юк визначає темп усієї книжки-сонати:

я скачу в цьому повітрі —

це мій ритм,

це ритм народжених у середині двадцятого віку,

коли немовлят ще колисали в колисках,

прив'язаних до сволоків.

А коли нас колисали повільно,

ми ніколи не засинали,

ми синіли від плачу, ми задихались,

ми ненавиділи протяжні колискові предків…

У процитованих рядках можна вичитати більшість (хоча таки не всі) головніших концептів нової книжки, як і новітньої поезії Герасим'юка. Новітньої — бо, прочитавши "Поета у повітрі", переконуєшся, що попри присутність тут і потоків, і смерек, і багатьох інших питомо герасим'юківських реалій, відсилань і взаємопов'язань, сам автор "Смерек", "Потоків", "Осінніх псів Карпат" та решти по-своєму виняткових в українській поезії ХХ ст. книжок разюче змінився. Ці зміни помітні передусім у визначеності найістотніших екзистенційних орієнтирів та в небувалому вибухові непередбачуваних інтонацій, широкого інструментування та значно глибших інтерпретацій звичних для поета тем. Відчуття свого ритму, своєї тональності, свого кола, до якого можна звернутися на "ми", як і відчуття задухи, спричинене невластивим ритмом або колом, чітко окреслюють власну тотожність. Невипадково епіграфом до "Київської повісті" автор ставить слова Мартіна Лютера: "Я не можу бути іншим". Це "не можу" відкриває непересічні можливості — адже становлення й адаптація з усіма їхніми коливаннями, коли бути іншим і можна, і треба — привело до сталості. Образ самовизначеного сталого буття здавна символізували колом або сферою, і Герасим'юк свідомий цього, завершуючи книжку словами, що дзеркально відбивають її початок: "В повітрі — поет". Ще одне несподіване свідчення кристалізації, яка незримо відбулася з поетовим письмом на межі тисячоліть — ряд сонетів, форми, майже відсутньої в попередніх збірках Василя Герасим'юка (у "Потоках" і "Дітях трепети" — жодного сонета, у "Космацькому узорі" — два, об'єднані в диптих "Варіації", у вибраному "Осінні пси Карпат" — один). Усі ці відкриття викликають питання про магістральний сюжет Герасим'юкової творчості, яка скидала випадкові й невластиві оповиття, наближаючись до таїни преображення, сповна представленої "Поетом у повітрі".

Почати можна з другорядного (на перший погляд) з'ясування: які саме музичні інструменти згадує Герасим'юк у своїй книжці-сонаті, котрим із них віддає перевагу? Після проведеного під цим кутом зору аналізу текстів довідаємось одну вельми істотну річ: музика Герасим'юка виконується або смичковими, або духовими дерев'яними інструментами, причому останні явно домінують. Поет чує живі, найбільше близькі до витворів самої природи сопілку та її різновиди — фрелу, тилинку, флоєри; сюди ж слід долучити трембіти, сурми (єдиний металевий інструмент) і, може, мисливський ріг. Зі смичкових найчастіше згадується скрипка (особливо в "Київській повісті"), щипкові — дримба, арфа й цитра (по одному разу), зі струнних ударних — цимбали (тричі). У нього лише один ударний — бубон, ужитий до того ж метафорично ("бубон у грудях") і єдиний пневматичний клавішний — орган, так само метафоричний ("Гудуть печери із осінніх гір..."). Отже, або скрипка — або духові дерев'яні; що стоїть за таким переваговідданням? Який стосунок має воно до поетики в цілому?

Пошуки основного сюжету заведуть нас аж до "Потоків", виданих у 1986 році. Ця збірка закінчувалася програмним віршем "Така хвороба":

Така хвороба,

що дитя розучилося ходити,

задихалось,

і вночі

хтось у кишені свічку приносив...

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…

Пригадавши давній вірш, у якому описаний факт із найранішої поетової біографії, можна почати інтерпретаційне розгортання Герасим'юкового міту, побудованого на двох основних опозиціях задухи (тісноти, неволі, омерзіння) — відкритості (повітря свободи, гри на духових дерев'яних, творчості, чистоти). Травматичний і визвольний досвід задухи/вільного подиху лежить в основі поетики Герасим'юка, згодом розростаючись рясними аналогіями, найпромовистіші з яких колиска, печера, склеп, рептилії та альтернативні до них плин води в потоках, гора Грегіт, третє небо, солярний знак, леви… Незайвим, либонь, буде згадати тут, що, народжений під сузір'ям Лева, поет добре знає астрологічні відповідності цього знака і, як справжній поет, надає їм значення. Ось чому "Мій ангел — вогонь…" ("Павуки пам'яті"), "вогонь — мій ангел" ("Елегія до Ольги"), ось чому "сорок левів" (бо поетові сорок років — "Серпень за старим стилем") і "Дніпр спить. Йому сняться леви" ("Київська повість"). Наразі запам'ятаємо, що найраніше усвідомлена можливість вільного подиху локалізується поетом як на горі, у смереках, так і внизу, на потоках, у двох надзвичайно подібних між собою порах доби — сутінках надвечір'я та досвіткові ранку.

Одна з бінарних опозицій складає й назву першої частини книги: "Кров і легіт". Образ крові в Герасим'юка пов'язаний переважно з долом, найчастіше з крайнім виявом його — підземними глибинами, криївкою

повстанців, оселею хтонічних істот — гаддя ("1745 — Петрівка") або напівпідвальним помешканням, із часом перебудованим на центр підводного плавання ("Київська повість"). Якщо тлумачити підземні й підводні глибини як символ материнського лона, то лоно це, всупереч поширеним психоаналітичним трактуванням, аж ніяк не безпечне місце блаженної симбіотичної пасивності, якраз навпаки: це місце нестерпних мук, тісноти, задухи, що узагальнюється підсумковою оцінкою долу:

Поділ — інша річ, себто інше місце, однак

Погане воно чомусь не лиш для собак.

("Київська повість")

Погане місце, яке поет завжди безпомилково віднаходить хоч у Києві (Поділ, Євбаз), хоч у Парижі, "на колії ранній", деінде — погане тим, що воно низьке. Низька мова, низька поведінка, ниці люди, опускання друзів, сліпе та слабе повітря "долини сліз", яке заліплює вуха (аналог задухи) — весь цей символічний ряд взаємовідповідників пронизує книгу, віддзеркалюючись, однак, у ряді протилежних понять бінарної опозиції. Дотримуючись логіки крайнощів, Герасим'юк розташовує це позитивне місце відкритості й піднесеності або на горі — "За спиною все ще темніє Княжа гора — Найвищий (і найдорожчий) берег Дніпра" ("Київська повість"), або навіть понад нею — у повітрі:

Лише вершина гори,

ще мертва після зими,

стриміла над чорною лядою хмар,

що наглухо закрила той кривавий погріб,

звідки ми ледве втекли,

і тепер сидимо на вершині гори,

облиті різким місячним світлом.

...

Ми поскидали скривавлену одіж

і закопали її під ногами у хмарах.

("Пси Юрія Змієборця")

...на горі — в небі третьому — білій

куди не проникне пронизливий погляд рептилій

незмигний, мерзкий, що справіку усіх увібрав.

("Нічні кіоски—93")

Загалом усі ці опозиції притаманні усталеному й належним чином зорієнтованому (а у випадку з книжкою-сонатою — темперованому) світоглядові, тож їх легко можна було би збути вказівкою на походження Герасим'юка — він, мовляв, гуцул, чого ж іще сподіватися від верховинця, представника етнічної спільноти, де добре (донедавна) законсервувались архаїчні вірування, міти, ритуали, та способи життя, і орієнтації в ньому? Проте у випадку із цим гуцулом і його поезією від простих і легких розв'язків доводиться відмовитися наперед.

Річ у тім, що Василь Герасим'юк — надто модерний поет, щоби бути таким собі екзотичним самоцвітом, котрий випромінює архаїчні способи орієнтації та першоджерельні цінності в їхній первісній неторканості. У його новій книжці (як і в попередніх) зустрічаються цілі розсипи знаків

модерну, по-бароковому примхливо перемішані зі знаками традиції. Найпомітніші з-поміж модерних знаків — цитати, приховані й відверті, цитати з найрізноманітніших регіонів європейського культурного космосу, від поетичних (П. Елюар, Л. Кисельов, Т. Шевченко, Л. Українка, І. Франко), прозових творів (М. Гоголь, Х. Рульфо, Е. Гемінґвей) і філософських (С. К'єркеґор) та релігієзнавчих праць (М. Еліаде) — до назв кінофільмів (А. Куросава), імен композиторів (Г. Доніцетті і, непрямо, В. Івасюк), картин (Л. да Вінчі) та лубка (у "Київській повісті", "Єзавелі" та вірші "Ми вдихали сіно цього світу..."). Сюди ж слід віднести й досить численні присвяти, здебільшого сучасним українським поетам, та епіграфи (з Біблії, М. Лютера, Н. Білоцерківець, Р. Бабовала, Р.М. Рільке), самоцитати (з "Потоків"), а також назви попередніх книжок поета, до яких він, між іншим, звертається як до самостійних живих істот. У повітря поета проникає безліч сторонніх голосів, міських (переважно київських) реалій — колії, підземка, вокзали, "комп'ютерний сплет" тощо, — проте вони не розривають "птолемеївський" світ самодостатньої поетичної мови (у такому разі ми мали би справу з романом), а вбираються ним і, асимілювавшись, променяться як образ суто герасим'юківського вислову, далекого від однозначності.

Але й визначення Герасим'юка як нашого типового сучасника було б надто хапливим. Варто звернути увагу на календар поета, строго зорієнтований по основних церковних святах (Петрівка, по Іллі, серпневий Спас, Купала, Трійця, у ніч на Дмитра, на Юра і, природно, Різдво та Великдень), на численні відгомони гуцульських обрядів, пов'язаних із дохристиянськими часами, на Хорса ("Ну хто ж, як не Хорс...") і Дану ("Серпнева імпровізація на два лади"), на кам'яних, золотих, дерев'яних і мідних богів, які "прийдуть до кіосків нічних, аби ти не один" тощо. Цей оригінальний сплет християнства, поганства, гуцульства і, якщо можна так сказати, новочасної культурницької квазірелігії, де культовими постатями стають Іван Миколайчук і Василь Стефаник, висвічує надзвичайну для наших "підлих і скупих часів" духовність, засновану на внутрішніх, довго нагромаджуваних і освоюваних скарбах розуміння та пам'яті, часто вже недосяжних для пересічних "сучасників" за вікном. Тим ціннішим стає "Поет у повітрі"

для тих, хто відчуває причетність як до новочасного, так і позачасового світів, примножуючи й оберігаючи їхнє буття в собі за посередництвом прочитаних або написаних книг, інтелектуальним розпізнаванням підтверджуючи реальний і об'єктивний статус суб'єктивних предметів вартості, "словно" й інтуїтивно прочутих поетом.

Отак майже мимохіть легітимізувавши свою читацько-герменевтичну діяльність і побіжно переглянувши деякі з основних елементів синхронії "Поета у повітрі", повертаємося до питання про магістральний сюжет книжки-сонати, до її діахронії. На позір зовсім неважко відстежити цю динаміку висхідного руху від пекельних печер, підземних криївок і гірських ущелин до гори Грегота, "третього неба", пов'язавши їх із найранішим травматичним досвідом страждань, звіданих немовлям у материнському лоні, під час родових переймів або схожої на астму хвороби ("Трúдухи" — уточнює Герасим'юк її місцеву назву). Відтак небо й гора означали би цілковиту притомність, можливу лише за відсутності будь-яких хворобливих і "низьких" впливів. Тим більше, що Герасим'юк не раз дає підстави для саме отакого тлумачення: повністю притомний, осмислений, оцінковий погляд у нього завжди падає згори вниз, і що більше той погляд відсторонений, то більше панорамна й символічна картина постає перед нами. Достатньо згадати тих-таки повстанців зі "Псів Юрія Змієборця" або хлопчика з "Ранкової пасторалі", який заховався від скаженого барана на першій-ліпшій досяжній для нього верховині — на яблуні:

Світ, що в стражденне Древо лупить лобом,

відкрив хлоп'як з малої висоти.

"Древо" тут невипадково з великої літери — поет, зрозуміло, має на увазі Дерево життя, підкреслюючи саме таке своє бачення напрочуд гарним порівнянням: "обнявши стовбур, наче шию мами". Двоєдина постать людини-дерева зустрічається і в першому сонеті книжки, але в цілковито іншому ракурсі, коли дилема роз'єднаності з деревом життя й одночасно неможливість покинути його шукає розв'язання в

давньогерманському мітичному образі: поет сам прибиває себе списом до дерева, "в якому я жив". Його "технічний" винахід нічого не змінює в драматичній ситуації відторгнення — "І жити не годен. І вмерти не годен".

Як ми знаємо, гора й небо є поширеними символами чоловічого начала, земля — символом начала жіночого, а Космічне Дерево, або Дерево життя, окрім усього іншого, уособлює міст поміж ними, можливість спілкування. Людина, яка піднімається на Дерево, — природний посередник між двома світами; маючи можливість безмежно широкого огляду й доступ до сакральних таємниць неба, вона повертається на землю як пророк, поет, лікар, часто поєднуючи всі ці функції. Після звідування позаземних обширів у екстатичному виході "назовні" все земне безумовно мусить здаватися низьким, профанним, ураженим слабкістю та підвладним розпадові. Але одночасно це завдання та виклик для того, хто повернувся з високості: направити, вилікувати, зорієнтувати. Підручники з містичної контемпляції часто компонувались як отаке сходження на гору, досить згадати "Сходження на гору Сіон" іспанського містика Бернардіно де Ляредо або "Сходження на гору Кармел" Івана від Хреста. Не менш яскраво процес духовного сходження описаний у відомій євангельській історії про Преображення Ісуса: "...забирає Ісус Петра, і Якова, і Івана, та й веде їх осібно на гору високу самих. І Він переобразивсь перед ними. І стала одежа Його осяйна, дуже біла, як сніг, якої білильник не зміг би так вибілити на землі. І з'явивсь їм Ілля та Мойсей, і розмовляли з Ісусом. І озвався Петро та й сказав до Ісуса: "Учителю, добре бути нам тут! Поставмо ж собі три шатра: для Тебе одне, і одне для Мойсея, і одне для Іллі". Бо не знав, щó казати, бо були перелякані" (Мр. 9:2–6).

Що ж сталося із цим шляхом на гору, второваним тисячоліттями? А таки щось сталося, якщо поет відкриває свою книгу відвертим признанням про втечу-погоню з гори вниз, "на цю землю, де мусиш догнати домовину", і перший акорд його сонати звучить так трагічно: відторгнення від Дерева життя, мука безплідного висіння в повітрі, заціпенілість, яка ні життя, ані смерть. Навіщо поет у повітрі? Навіщо в

повітрі Ісус, який досі висить, прибитий до хреста, — і поет поруч із ним ("Марю лиш вогневим блискавки списом…")?

У пошуках відповіді на ці питання ми знову й знову гортаємо сторінки "Поета у повітрі", аж раптом щось напрочуд знайоме примушує зупинитися. Це знайоме — парафраз уже згадуваного вірша "Така хвороба…" з другої збірки поета. Майже ті самі слова — і несподіване обернення ідилічної картини, вбивча точність завершення, підкреслена густим чорним шрифтом:

Твій син задихається.

Задихається ще в пелюшках.

"Трúдухи" — шепочеш і не знаєш,

хто й чому цю хворобу так назвав.

Носиш немовля на руках,

зранку — над потоком, увечері — у смереках,

…

день і ніч гойдаєш на руках,

бо в колисці зриває криком небо.

Твій Бог задихається.

Він задихнеться ополудні.

("Єзавель")

Саме ця жорстка точність хронометрованого кінця Бога й не менш точно встановлена причина смерті не залишає місця для сумнівів. Піднявшись на гору, створивши собі з давніх і новітніх слів повітря, поет виявляє, що тут, замість розчахнутого простору трансценденції — пустка і самота, що відкрите серце Спасителя на іконах Пресвятого Серця зафарбоване, що в спорожнілому повітрі зник дзвін, що із цього неживого повітря — тікають, і тікають, до того ж, униз. Замість потреби пам'ятати й оберігати, яка обертає поета на "наймлену плакальницю, що голосить, сумлінно перераховуючи заслуги покійника", з'являється відрух самозахисту: забути.

…забути, що не дано

Не звести погоню до втечі в цій порожнечі.

…

Страшно розбитись об те, чого вже нема,

У воді вітцівського дому зійти з ума,

Немов у вогні, в якому плавились діти.

("Київська повість")

Твердість скелі й "того, чого вже нема", та м'якість долини знаходять відповідники в образах гострого протягу ("зоряні протяги поета", "вселенський протяг", "І душу, як сорочку, прохопив з тунелю протяг") — і легкого, ледь зауважуваного руху повітря ("божественність легкого леготу") або й повного його безруху, коли дим вечірньої жертви без перешкод струмує вгору. Завдяки тим найніжнішим, найм'якшим словам, якими поет описує стани вмиротвореного повітря й душі ("ласко моя з каменю і туману, спокій райдуги", "все… стало лагідним і легким… барви цієї вічно досвітньої мли"), на думку спадає оксюморон, котрий,

може, найкраще передає суть преображення, що сталося з поетом, доконаний синтез гори й долу, каменю і туману: "вища смиренність", "піднесена покора". Коли Бог задихнувся, коли вже по всьому, і барви сутінків збігаються з барвами досвітку (оті "під вечір" і "удосвіта" з раннього вірша "Така хвороба..."), коли вщухає несамовитий органний гул вітрів у печерах посеред листопадової ночі, тоді:

...настане передсвітня мла

і тиша строга.

Печери кам'яні заллють світла —

таємні в Бога.

("Гудуть печери із осінніх гір...")

До цих таємничих світлових епіфаній повернемося трохи згодом, зазначивши наразі, що опозиція між протягом — леготом розкриває нам очі на суть з'ясованого на початку переваговіддання духовим музичним інструментам. Грати на сопілці можна лише опанованим подихом, і ця гра, нерозривно пов'язана з найістотнішою складовою людського життя — з духом, — є мистецтвом дихати, створенням і формуванням повітря. Гра на духовому інструменті враховує суто фізичну обмеженість людини, завдаючи їй міру необхідного смирення. Твердість інструмента та м'якість подиху, видимі опозиції, знімаються в невидимому — у музиці; дві смертні природи, дерево й людина, фізичні, а отже, підвладні й детерміновані, створюють непідвладне метафізичне: музику. Метафізичне, бо музика (і поезія так само) не є природною, як, скажімо, свист вітру або обмін інформацією. Відсутність однієї зі складових — музичного інструмента або самоопанованого, самовпокореного подиху — загрожує хаосом какофонії, дезорієнтацією на місцевості й нестерпним дисонансом "природного" виття сови або знову ж таки свисту. Свист у Герасим'юка часто поєднаний із негативними

надлишковими значеннями, означаючи брехню та фальшивість ("доки я переслухав художній свист"), наругу ("свистів батіг на хребті"), загрозу смерті ("сліпа куля біля скроні свище") й апокаліптичний відчай ("Ти чуєш, Отче, срібний свист Вдови? То матір свище"). Так стає зрозумілим, чому на противагу ангелові вогню "вітер — демон мій"; несталість вітру, його, так би мовити, вічне становлення без наслідків, його пронизливий свист або гул розривають суцільну тканину музики, заглушують її. Цей вітер забиває подих — так само, як історія забиває та забуває музику того буття, яким воно могло би бути. Бо як повірити, що все "може бути, як у молитвах", коли ціле життя видихаєш не лише сучасну історію, а й ту, що сталася до твого народження, видихаєш і не можеш видихати: "Не видихну, Боже мій" ("Поетові у повітрі"). Адже історія впливає на музику існування не тільки як життєтворча традиція, але й як генетична, культурна, соціальна, політична зумовленість, як детермінанта, що не піддається обрахункам і маніпуляціям. Вона вибухає астериском посеред вірша "Колія Шакули", змішується з поезією як задокументована дата загибелі поета — 14 березня 1993 року.

Опис гостро відчутого й детально прописаного абсурду трансцендентування в повітря без Бога, а тим більше в подальше людське існування на знебоженій землі, ця, кажучи словом поета, "моторош", самі по собі були би вже достатніми підставами для того, щоби визнати "Поета у повітрі" одним із перших високих досягнень української поезії третього тисячоліття, поезії, загалом мало схильної аж до таких крайніх коливань, такої відвертості й таких нещадних "останніх" питань. Однак Василь Герасим'юк є видатним поетом не тільки завдяки тому, що ставить "прокляті" питання, автентично описуючи змору історії та стани богозалишеності. Зрештою, новині про смерть Бога вже понад сотню літ, і саме в той полудень, коли Він задихнувся від омерзіння, грянув Заратустра, і ціле XX століття проминуло під знаком цієї Недоброї Вісті. Винятковість "Поета у повітрі" полягає в зовсім іншій сфері, котра, щоправда, впритул сутикається зі сферою "проклятих" питань. Окрім нерозривного сплету з музикою, лірика Герасим'юка живиться зв'язком із глибинним філософським запитуванням; неможливо не помітити пристрасної заангажованості

поета в проблематику етики й естетики, як неможливо знехтувати його інтерес до того, що вслід за Шелером можна назвати "становищем людини у космосі". І тут ми повинні уважніше придивитися до "Єзавелі", якій поет дав незвичне жанрове визначення.

"Містерія" перекладається з грецької як "таїнство". В історії культури вона відома у двох іпостасях, перша з яких — таємний релігійний обряд на честь божества, до участі в якому допускалися тільки посвячені (Елевзинські містерії — в античних греків або містерії Озіріса й Ізіди — у старожитніх єгиптян). Другий різновид містерії — це середньовічна релігійна драма, поширена в Західній Європі; розвинувшись із літургійної драми, вона покинула стіни храму й вийшла на міські та ярмаркові площі. У середньовічних містеріях поєднувались як сцени з Ветхого й Нового Завітів, так і актуальні для тих часів реалії та сюжети повсякденного життя. Герасим'юковій містерії притаманні риси обох згаданих різновидів. Головним персонажем тут мала би бути біблійна цариця Єзавель, жорстокість і злочинність якої зробили це ім'я прозивним; з іншого боку, зображене у творі таїнство виходить поза рамки історичного часу Біблії, сягаючи того першочасу, з якого виджерелюються початки історії, тобто першочасу богів і їхніх взірцевих діянь. Прикметно, що цей першочас розташований поруч із нами — на відстані "одної осени сто років тому", або й ближче — "в середині двадцятого століття", або ще ближче — сьогодні, що примушує згадати слова Еліаде про онтологічну потребу людини періодично скасовувати світський час і переноситись у час мітичний.

Ґрунтуючись на Другій книзі царів, Герасим'юк ретельно прописує третій розділ містерії, присвячений "найпідступнішій цариці богообраного народу". Як стає зрозуміло з подальшого, йдеться йому зовсім не про біблійну царицю. З тим самим або й більшим успіхом цю містерію можна би назвати "Астарта", "Калі", чи, згадуючи досліджений Юнґом архетип, — "Велика Матір", яка знову й знову народжуючи дитину, душить її у власних обіймах і плаче над мертвим тілом. Можна також згадати пошуки поета-слідопита Р. Ґрейвса, що досліджував культ Потрійної місячної богині, яку він називав Білою Богинею. Отже,

крім назви, епіграфа й третього розділу, містерія більше нічим не пов'язана з біблійною Єзавеллю; розгрібаючи глибокі пласти засвідомого, поет створює власний міт, що корелює з мітами фінікійським та індуським.

Містерія заснована на сімейних переказах роду Герасим'юків, який звідав усі жахи сталінських репресій, включно з депортацією (сам поет народився аж у Караганді). Слід зазначити, що тільки така оповідь — отримана з вуст найдорожчих людей — є живим мітом, тому що справді живий міт неможливо вичитати з жодних книжок. Ним можна тільки перейнятися через оповідь тих, про кого достеменно знаєш, що вони не стануть брехати (ось чому церква в усі часи надавала великого значення проповіді). Водночас лише такий живий міт є продуктивним для творця й може проймати його читачів/слухачів. (Мабуть, ще й тому вірші Герасим'юка такі важкі для одноразового сприймання, коли читати їх лише очима. Для якомога повнішого осягнення вони вимагають не тільки неодноразового перечитування-повторення, обов'язкового для кожного міту, але й рецитації вголос, принаймні пошепки. Без дотримання такої "мітичної" вимоги ми втрачаємо левову частку насущності цих неінформативних повідомлень.)

Тож насправді головний персонаж містерії — Молода. Поет скрупульозно відтворює один зі старовинних весільних звичаїв — Молода з дружками ходить селом, запрошуючи на своє весілля, цілуючи при цьому кожного, хто знаходиться в хаті. Рано чи пізно Молодою стає кожна дівчина, це взірцева, сказати б, модельна роль: Молода зображена навіть на кахлях печі, супроводжуючи своєю присутністю все життя родини, як знак того, що сталося (для матері) і того, що станеться (для дочки). Саме з погляду найменшої дівчинки й описаний увесь ритуал, але ця дівчинка — бабуся поета в майбутньому, його майбутня мати й водночас — Молода взагалі ("І ти будеш Молода"). Якраз її доля (долі) і подається як таїнство. Мандруючи крізь століття, поет простежує складні перипетії, що чигають на перелякану дівчинку за комином. Він бачить її з хворою дитиною (тобто із самим собою) на руках, бачить її пологи на плоту посеред Єнісею, бачить у відблисках

металургійних печей у Караганді. Весь цей ряд образів містичної понадчасової візії поета нагадує відомий апокрифічний мотив ходіння Богородиці по муках, викликаючи безпорадний — через неможливість захистити цю дівчинку — стогін рефрену: "Як я хотів, щоб тебе не помітили!" Архетипний образ Діви-Матері набуває пантеїстичних рис: Герасим'юк описує її як доньку бука й ущелини (бо саме на бука й ущелину перетворюються тіні її предків зі сходом сонця). Молода поєднує в собі риси генеалогічного дерева й дерева реального, конкретних осіб із позаособовими й позачасовими силами Природи. Містерія не має окресленої фабули, це радше мерехтіння моментальних ментальних сполохів-снів, "нетутешніх відблисків", хвилі драматичних і ліричних імпресій. Адже в міті оповідають не все — оповідають лише те, що виринає з пам'яті та вражає, хоча це зовні незв'язне мовлення, звичайно ж, має власну структуру, складаючись у плетиво видимого й невидимого, у свого роду павутиння пам'яті (один із триптихів нової книги має назву "Павуки пам'яті"). Поет цілком свідомий розривів, але він і не збирався розповідати лінійну історію, його містерія — міт, побудований за логікою, відмінною від поширеної:

І все було б, як у пам'яті…

І все було б, як уві сні…

І все було б, як у тайні…

Бо невидимого завше набагато більше,

ніж видимого,

і останнє можливе тільки у шпарах,

потворних і випадкових,

а ці безформні одіння

нічого не приховують і не викривлюють,

а лиш оповивають, водночас віддаляючись.

("Єзавель")

Зазираючи в уже/ще невидиме, у четвертий вимір, властиво в четвертий розділ містерії, бачимо заворожливу картину, висвічену сполохом у позасвідомому повітрі "одної осени сто років тому". Ватага пастухів спускається з полонини, потрапляючи якраз на вечорниці з музиками й танцями. Герасим'юк ніде не вказує, що це пастухи, він навіть не називає їх легінями або чоловіками, користуючись тільки займенником "вони" або субстантивізованою формою "полонинські", що надзвичайно згущує експресію маси, збитого воєдино гурту. Тут, унизу, відбувається зустріч, опис якої може змагатися з описами згадуваних уже іспанських містиків або і Євангелії від св. Марка:

І вони прибігли, не вспівши з себе скинути

довгі полонинські сорочки, залоєні,

випарені в жинтиці, що стояли лубом,

не пропускаючи ні дощу, ні вітру —

так і примчали з усім блеянням і трембітанням,

із ревищем рогів і вовчим завиванням —

прилетіли, здичавілі й задимлені!

І хіба могли вони знати, що дівча,

яке вперше прийшло на забаву

у найбілішій на світі сорочці і найновіших запасках,

зробить ватяними їхні ноги —

та це ж і ведмедям карпатським не під силу!

І хіба могли вони закружляти тебе в танці

з усім своїм димом і гуркотом!

А ти пожирала їх поглядом,

а вони тільки скоса позиркували,

збившись докупи, як вівці,

і шепотіли мені на вухо: "Ади яка!"

І хоч би один поцікавився:

хто я такий і звідки!

І хіба тут будеш хоч би про́клятим поетом,

коли їм абсолютно байдуже,

з якого я краю і з якого сторіччя,

бо навіть вони, полонинські,

не сміють запросити тебе до танцю.

("Єзавель")

Брудне спускається з гори, зустрічаючи найчистіше внизу! Що відбувається з пастухами, котрі могли сміливо виходити на двобій із карпатськими ведмедями, ба більше — котрі самі схожі на ведмедів первісною силою та дикістю, котрі самі нагадують стихію "з усім своїм димом і гуркотом", та, власне, і є стихією чоловічості, натиску, агресивності? Чому вони збиваються докупи, як вівці, а їхні ноги стають ватяними? Перед чим цей жах, який відбирає мову? Кого вони зустрічають тут, унизу? Відповідь на всі ці питання може бути тільки одна: вони зустрічають дольну сакральність, відмінну від сакральності горньої, вони бачать трансцендентне, Абсолют, утілений у тонесеньке дівча. Герасим'юк дуже влучно й слушно вживає саме цей, середній рід, бо воно — не жінка, воно понад— і позастатеве. Жах пастухів упізнаваний: отак боїться Мойсей, котрий побачив Бога та знає, що тепер він помре, бо смертному не можна бачити Вічне безкарно. Цей таки страх плутає язика апостолові Петру, примушуючи говорити невідь-що, "бо не знав, щó казати, бо були перелякані". І ці пастухи можуть прошепотіти лише два слова: "Ади яка!" Адже вони піднімалися на гору — і не зустріли Бога там! Адже всі описи й поради містиків щодо сходження вгору, до Вищого Світла, врівноважуються, якщо взагалі не анулюються цим Герасим'юковим прозрінням: сорочка, вбрана гуцульським дівчам на першу в житті забаву, — "осяйна, дуже біла, як сніг, якої білильник не зміг би так вибілити на землі". Найбіліша на світі сорочка може бути тільки одна, світло, випромінюване нею — епіфанія Божества. "Оскільки буття ототожнюється із сутністю священного, то божества обов'язково світяться або показуються своїм шанувальниками у вигляді світлових епіфаній", — пояснював Мірча Еліаде.

Але до чого тут жорстокість Єзавелі та кровожерність Великої Матері або індуської богині Калі? Що хотів висловити поет, вдаючись до образу чи не єдиної злочинниці в усьому Ветхому Завіті, якщо, звичайно, не рахувати провину праматері Єви? Адже попри нелюдський страх, ті

пастухи могли би повторити за апостолом Петром: "Добре бути нам тут!" Їм добре, незважаючи на те, що воно їх пожирає — наразі поглядом. Чому це безневинне дівча, яке згодом стане Молодою, а ще пізніше — Матір'ю, пов'язується з неймовірними злочинами, навіюючи моторош і легіт благодаті одночасно?

Страшно опинитися перед очима Живого Божества, навіть тоді, коли воно постає не в конвенційному образі Всемогутнього Повелителя, а в постаті тендітного, тремтливого, наче розквітла "в снігу на вітрі" черешнева галузка, — і беззахисного дівчатка. Анітрохи не стає легше від того, що Веління обертається Благанням, і Благання це якраз про захист і оборону. Бо захистити Його можна не просто віддавши всю первісну силу та стихійну могутність чоловічого лібідо, а лише згорівши до останку, віддавши життя на жертвоприносини, котрі, як справжні жертвоприносини, не можуть розраховувати на винагороду в горньому, а тим більше в дольному царствах. Хто може вмістити це? Хто може запропонувати себе як поживу для Божества — і віддати життя "за так", за Ніщо? Хто може відповісти Йому поглядом або словом, коли Благання вимагає не відповіді, а всього тебе?

Ми повинні не забувати, що поруч із пастухами стоїть поет, для якого це божественне дівча — рідне. Бажання захистити Його й захистити себе від Нього взаємопроникні:

Як я хотів, щоб тебе не помітили!

Я навчився не помічати тебе так,

як уміли тільки полонинські.

Адже помітити — означає погодитися, як погодився Авраам, приносячи в жертву єдиного сина, бо таким було Веління Живого Бога. Для поодинокої екзистенції очевидним є те, що, народжуючи життя, мати одночасно народжує смерть цього життя, позаяк кожне земне

життя — смертне. Отже, кожне народжене існування та його "першородний гріх" знімаються, анулюються синхронно народжуваною смертю, а коли так, мати сутнісно залишається невинною, Дівою. Зустрітися з нею поглядом "одної осени сто років тому" означає дати згоду народитися-і-померти. Бо те, що сталося, — вже й не сталося. Однак для часового існування ця синхронність принесеної жертви згоди й отриманого від матері дару життя-і-смерті, двох рівноцінних миттєвостей, кожна з яких знімає одна одну, а тому не може бути витлумачена в категоріях добра та зла, не є наявною як одночасний досвід. Носячи в собі природжену бомбу більш або менш сповільненої дії, вирощуючи її кожним наступним подихом, це часове існування все життя залишається неготовим до того, що вже сталося першої ж миті зачаття, за миттєвість ста років до цієї миті, намагаючись відстрочити отримання повноти дару, на якому, поміж тим, зафундована його екзистенція та присутність. Ось чому пам'ять, яка починається поцілунком, тим таки поцілунком і завершується, як завершується і "Єзавель":

Молода буде цілувати всіх.

Ось що вбачають пастухи у явленій їм грізній красі беззахисного трансцендентного. Ось чому цей образ збігається не з образом Єзавелі, а з образом Великої Матері, яка народжує та вбиває своє дитя. Але стає зрозумілим і те, чому поет усе-таки звернувся до постаті цариці: адже вона, на відміну від богині Калі, або, припустімо, Діви Марії, — смертна жінка. Тут слід пригадати висновки Юнґа, зроблені після аналізу тлумачень образу Богородиці у вченні римо-католицької церкви: "Шляхом особливих запобіжних заходів Марія підноситься до статусу, так би мовити, богині і цим самим втрачає всю свою людську природу: вона зачинає своє дитя не в гріху, як усі інші матері, а, значить, дитя ніколи не стане людиною, але буде Богом. Досі завжди… випускали з уваги, що через це дійсність очоловічення Бога стає сумнівною, а отже, воно здійснюється лише частково. Обидва вони — Мати і Син — не справжні люди, а Боги" ("Відповідь Йову").

Містерія Герасим'юка пропонує інший спосіб бачення цих непростих речей, і спосіб цей більш людський, менш казковий, більш трагічний: смертне може бути священним, безсмертне може бути безсилим. Витіснені християнством вірування й ритуали не є "поганськими" і "профанними", становлячи інакшу сакральність. Ті самі жіночі руки, які видавлюють кров крота в літепло й протягують немовля крізь коріння дерев, щоб вилікувати його, — ці ж руки перуть у гірських потоках рушники, опоряджаючи християнську церкву до Великодня. Для того, щоб зустріти священне, можна йти до тієї церкви — але можна іти й на полонину Кознєски або до непрохідного смерекового лісу, щоби побачити:

як на скелі

проти сонця

павучок сплітає

образ Богородиці

("Сигла")

Врешті цей образ Богородиці й Великої Матері можна побачити в рисах кожної смертної жінки, страждання й ходіння по муках якої варті не меншого співчуття та зрозуміння, ніж страждання Марії, а моторошне вознесіння матері сотенного Святослава, яка підірвалася на замінованому трупі сина разом із його малими дітьми, — не менш священне за вознесіння пророка Іллі. Ба більше: без досвіду цих земних страждань, без досвіду співчуття до них тут, у долині сліз, муки хай там яких богів залишалися б для нас незбагненною абстракцією. Тільки тому ""У-У-У, западенка!" — звучатиме як осанна" ("Єзавель"). Нема сенсу відчужуватися від власних страждань, фізичних або духовних і моральних — або вважати їх менш значимими й менш священними за страждання людей, розп'ятих на хрестах дві тисячі років тому; однак є

сенс шукати в цих стражданнях Утішителя, знаходячи Духа не лише в причасті, але й у пахощах смереки, любистку, біждеревка та м'яти — бо той Дух і ці пахощі не суперечать одне одному. Людське існування здобуває сенс у вигодовуванні й піклуванні про безпорадного Бога, і саме тим, хто робить це, Ісус обіцяв своє Царство: "Бо Я голодував був — і ви нагодували Мене, прагнув — і ви напоїли Мене, мандрівником Я був — і Мене прийняли ви" (Мт. 25:35). Тільки смертний Бог пригадає у своєму Царстві того, з ким "ділимось, мовби черствим окрайцем, смертю" ("Марю лиш вогневим блискавки списом...").

Споглядаючи жінок, які щороку знімають рушники в церкві перед Великоднем, щоби випрати їх, поет гостро відчуває цю інакшу, дольну сакральність, звертаючись із питанням до Того, Хто відає безкінечне життя й кінечну смерть:

Що ти сказав цим жінкам, Господи?

Може, тільки одній,

але що це змінює?

("Єзавель")

Те невимовне, сказане Господом жінкам, змінює самого поета, і він зауважує ці зміни:

Ти став мнєкий, жєлісливий, як кажуть в твоїм краю...

Ти сам спорядив безсилу, безсмертну душу свою

з її Вселенною сивою над сивою головою.

А віра там починається, де припиняється мисль.

("Себе залишаєш на осінь у сенсі зрушення зла...")

Запропонована інтерпретація книги Василя Герасим'юка "Поет у повітрі" є лише одним із можливих тлумачень, і кожний вправний герменевт, ясна річ, подасть власне, відмінне прочитання. Питання "навіщо поет у повітрі?" можна переформулювати більш стисло, як зробив це свого часу Мартін Гайдеґґер: "навіщо поет?" або й узагалі коротко: "навіщо?" Немарність нашого й поетового запитування, як і самого його буття, полягає не так у знайденні прийнятних варіантів відповіді, як у тому, що ми все ще читаємо/слухаємо його вірші. Така герметична лірика передбачає необмежене число експлікацій, унаслідок, як це не парадоксально, самодостатньої замкненості поетичного слова на себе, на вслухання у свої фонетичні, ритмічні й конотаційні відлуння. В епоху всепроникних мас-медіа це чи не єдиний придатний для слова спосіб вирватися з потоку інформації в "повітря свободи" — і стати обов'язковим, для поета ж це власноручно створена нагода залишитися "словним". Та все ж хотілось би ще раз наголосити на вузлових пунктах динаміки основного сюжету книжки-сонати: на шаленому, задиханому бігові з гори вниз у погоні/втечі за/від домовиною (-и), на муках згорання в земній долині сліз і, насамкінець, на остаточному звільненні від шаленства страждань у зрозумінні їх жертвоприносинами, подільництвом цим черствим окрайцем із Богом, котрий продовжує страждати, завішений у повітрі, прибитий до дерева поруч із людиною; потім розпочинається зворотний рух угору, але вже без натиску й агресії, висхідний рух безсилої душі й диму від спалених вінків на цвинтарі, преображення нутряного крику "Ну коли вже той цвинтар, коли?!" на безмовність і позамовність таїнства причетності до сакральності земного, як і до многосвітлої пітьми таємних у Бога світел. Читаючи цю книжку, раз по раз пригадуєш заповіді улюблених Герасим'юкових героїв-повстанців, зокрема, українців-волюнтаристів: "Стремись до вершин і подай руку тим, що мають тугу за злетом", "Не піддайся і коли ти розіп'ятий", "Радій, що ти є і що шлях твій — нескінченний". Але цей шлях угору і шлях униз — один і той самий, можемо повторити за Гераклітом і Герасим'юком, і тільки на ньому кожний зустрічає своє осяйне дівча в найбілішій у світі сорочці,

сповнюючись безмежним страхом і нескінченною, як сам шлях, любов'ю, бо тільки воно дарує нам життя та пробудження від життя.