

УДК 821:161.2 – 1 “19/20”
DOI 10.31494/2412-933X-2018-1-7-181-191

**Philosophy and poetics of musical images in the lyrics of
V. Gerasymyuk, I. Malkovich, I. Rymaruk**

**“То звідки ж ця музика, Господи?": філософія і поетика
музичних образів у ліриці В. Герасим'юка, І. Малковича, І. Римарука**

Nina Anisimova,

Doctor of Philological Sciences,
professor

<https://orcid.org/0000-0002-1124-7653>

anisimova.bdpu@ukr.net

*Berdiansk State Pedagogical
University*

✉ 4 Schmidta, St.,

*Berdiansk, Zaporizhzhia region,
71100*

Ніна Анісімова,

доктор філологічних наук,
професор

*Бердянський державний
педагогічний університет*

✉ вул. Шмідта, 4

*м. Бердянськ, Запорізька обл.,
71100*

Original manuscript received October 01, 2018

Revised manuscript accepted November 28, 2018

ABSTRACT

The article analyses the philosophical and artistic aspects of musical images in the works of the representatives of the 1980's poetic generation Vasily Gerasymyuk, Ivan Malkovich, Igor Rymaruk. As the theoretical and methodological basis of the study the concepts of the works of T.S Eliot and O. Makhov have been selected, who considered the principles of interaction between verbal and musical art. By each of the eighty-poets, musical images and allusion have acquired the original artistic expression, closely associated with various spheres of culture – theater, myth, and poetry. In the artistic expression of the world of music the poets are combined due to these features of style: philosophy, metaphority, complex subtext, and associations. The formula “poetry is the music of the soul” has been consistently established on an aesthetic plane in their works. The musical images of I. Malkovich are distinguished by their connection with the poetics of the absurd theatre, the aesthetics of the folk cave, and theatrical thinkin. In the lyrics of V. Gerasymyuk, the musical images are closely connected with mythopoetics and metaphorical thinking. In I. Rymaruk's works the associative, hermetic and apocryphal plan has been observed in the expression of musical images. The poets represent the stylistic direction of Ukrainian poetry in the second half of the twentieth century – aestheticism. The main poems of the authors have been analyzed with musical images.

Key words: lyrics, image, philosophy of music, “music of the soul”, metaphor, sociation, mythopoetics, theater of the absurd, aestheticism.

В останній чверті ХХ століття в українській поезії набув потужного розвою стильовий напрям – естетизм, прибічники якого “віносили на

перший план естетичні начала творчості й обстоювали літературу в її іманентній сутності, художній автономності, не підлеглій позамистецьким сферам, але рівновеликій їм” [Літературознавчий, 1997: 250]. Представниками естетизму, на думку В. Моренця, є поети покоління 1980-х, які услід за своїми попередниками – Київською школою поезії, Нью-Йоркською поетичною групою – сповідували засади “чистого мистецтва”, художньої вишуканості та артистизму, що означилися ще на початку ХХ століття у творчості “молодомузівців” [Моренець, 2010].

Важливим проявом естетизму є “відкритість до несловесних способів мистецького осмислення життя” [Котик], чільне місце з-посеред яких відіграє музика, що розширює межі і можливості мистецького впливу. У запропонованій розвідці розглянемо естетичні функції музичних образів та алюзій у поезії репрезентантів генерації 1980-х В. Герасим’юка, І. Малковича, І. Римарука. Для цих поетів музикальність світосприймання є невід’ємною частиною образного мислення, що пояснюється і їх походженням (більшість поетів вийшла із оповитих міфом та народною піснею Карпат), і прагненням протиставити ідеологічним канонам соцреалізму естетичні важелі лірики. Вкраплення музичних образів та алюзій у ліричну стихію вірша стало важливим засобом художнього освоєння світу, вираження світоглядних ідеалів, що різкі дисонували з міметичним підходом, який ґрунтувався на естетиці життєподібності, наслідування форм реальної дійсності в образотворенні [Моренець, 2010: 390].

У сучасній літературознавчій думці відсутні спеціальні студії щодо художнього навантаження та символіки музичних образів у творчості поетів-вісімдесятників. Існує низка публікацій, автори яких одноставно стверджують тяжіння В. Герасим’юка, І. Малковича, І. Римарука до засад “чистого мистецтва”, відмежування від ідеологічних канонів і неонародницького пафосу. Окремі міркування про музично-метафоричний план ліричного відтворення світу висловлено у статті автора даної публікації [Див.: Анісімова, 2016], а також В. Неборака [Неборак]. Однак потребують більш детального і ґрунтовного аналізу мотиви та образи лірики поетів, що підтверджує думку про відтворення духу музики у поетичному творі, коли відбувається “переклад музичних тем засобами слова” [Ставицька].

Теоретико-методологічною основою наукового дискурсу обрано ідеї праць Т.С. Еліота, а також сучасного літературознавця О. Махова, які проаналізували роль музики у художньому світі поезії. Засадничими для дослідження є міркування Т.С. Еліота щодо взаємодії музики і літератури. На думку вченого, “захоплення музичними аналогіями не приводить поетів до навмисності, адже відомо, що “вірш чи якийсь поетичний уривок, перш ніж постати у слові, нерідко зароджується у вигляді якогось ритму і тільки згодом з нього вибруньковують думки та образи” [Еліот, 2001:105–106]. Поети-вісімдесятники звернулися до сфери музики з метою надання своїм віршам філософсько-естетичного змісту й утвердження “апріорності

прекрасного” (В. Моренець). Ще однією важливою особливістю “музичних аналогій” є моделювання у творчості В. Герасим’юка, І. Малковича, І. Римарука поетичних образів на перетині кількох царин культурного дискурсу – музики, міфопоетики, театру.

Попри подібність світоглядно-естетичних засад, у кожного з поетів-вісімдесятників музичні образи та алюзії набули оригінального художнього втілення, що засвідчує самотність їх мистецького почерку. У ліриці В. Герасим’юка, І. Малковича, І. Римарука розгортається справжня “філософія музики”, що полягає у прагненні наблизити високий та елітарний світ божественних звуків до повсякдення, визначити у ньому місце людини. У творчості поетів прочитується поняття “музика душі”, під яким розуміється “відображення вже не зовнішньої стрункості космосу, а тієї внутрішньої, цілісної і неподільної сутності людини [...]” [Махов, 2005: 23]. Лірика поетів містить формулу “поезія – це музика душі” [Махов, 2005: 139], сенс якої пояснив О. Махов: “Ідея музики душі – *musica humana* – [...] породжує свій образ словесного твору, для якого ключовою стає метафора потоку, що відбиває мінливість суб’єктивного і відміння структурну впорядкованість” [Махов, 2005: 74].

У творчому колі своєї генерації І. Малкович вирізняється театралізованим мисленням, перевагою необарокового стилю, в основі якого – прийоми художнього абсурду (маскування, вертепне дійство, інтермедії, пісенна традиція). Джерела музичальності як визначальної риси творчого обдарування поета закорінені в гуцульському народному мелосі (поет є вихідцем із Прикарпаття). Музично-театралізований світ лірики І. Малковича підтверджує засадничу ідею естетизму про “віднесення категорії прекрасного до загально буттєвого” [Моренець, 2010: 392]. Висока сфера музики нерозривно пов’язана з утилітарно-прагматичним існуванням карпатських верховинців, їхніми звичаями та традиціями. Музика у ліриці поета посідає чи не найвизначальніше місце, про що свідчать назви віршів: “Хор”, “Житіє скрипальок”, “...трохи гуцульської джази-мантелязи”, “Слухачі музики” тощо. У “Хорі” йдеться не про звичайний концерт зі співаками і диригентом, а химерну абсурдистську виставу, в якій лише розписані ролі та єдність акторів тримають на собі театралізоване дійство: “Хор – то класична вистава горлянок / на тлі у фракі схованих мужчин, / що нарізно – абсурдні. Їхній чин – / пліч-оплічність, гармонія, порядок”. Незвичайними видаються порівняння: хору – з “парадом дзвіничок”, а диригента – із “дзвонарем” [Малкович, 1997: 46]. Загальна атмосфера гри, дотепності, парадоксу, “кумедності”, що пронизує цей вірш, відразу викликає аналогії з оперою-*buffa* ([італ.](#) *opera buffa*), джерела якої – в інтермедіях та народно-побутовій пісенній традиції. Поетика абсурду не означає відсутності у ліричних текстах І. Малковича глибинного сенсу, позаяк «за допомогою комізму, одивнення, гротеску, матеріалізованої метафори, пози, поглядю, умовчання, міміки, парадоксу» [Лексикон, 2001: 156] поетові вдається

балансувати на межі з реальним світом і порушувати гострі проблеми сучасної доби. Водночас художня театральність циклу “У сцені маку” демонструє вплив окремих елементів сценографії східного (японського) театру, в естетиці якого значна роль відводилася музичному супроводу [Див.: Прищеп].

Театрально-екзотичним постає і вірш “...трохи гуцульської джази-мантелязи”, виразно забарвлений неповторним верховинським мелосом. Старовинна мелодія, що лине з маленького ящика, символізує театр вертепу з його відповідною структурою та системою персонажів. Важлива роль у канонічно-релігійній частині вертепу відводилася саме хоріві (музиці), котрий прославляв Христа і засуджував Чорта. У текстах І. Малковича це ще й виразний натяк на “поетичне двовір’я”, органічно притаманне гуцульській народній культурі. Вгадується і вплив бхаони – різновиду давньоіндійського театру, в якому синтезовано драматичний діалог, музику, танець [Див.: Літературознавча, 2007: 153], які в сукупності регулюють темп мовлення й рухів героїв “мініатюрного театру” І. Малковича. Від тексту поезії віє духом старовини, яку матеріалізує “чорний череватий ящик / з розбитими клавішами”, що був закинутий на горішце серед “старої напівоблущеної кукурудзи”. Саме з цього ящика “здавна дзумкотіла / маленька гуцульська джаза-мантелязя”. Театральність вірша підкреслюється і побутовими деталями, і грайливим тоном оповіді, і згадкою про “котів”, які, “ганяючись за мишами / іноді виконували на ньому / неймовірно віртуозні / композиції” [Малкович, 1997: 70]. Образ скрипки зберігає своє міфопоетичне забарвлення: художньо втілюється давня карпатська легенда про Бога і Чорта, за якою скрипку зробив Триюда (чорт), а Господь украв її в нього [Войтович, 2006: 483]. Для розуміння музичних образів І. Малковича засадничим є погляд О. Махова, який писав: “[...] словесна музика розуміється або як відображення зовнішнього космічного порядку, або як вираження внутрішньої, “духовної” музики” [Махів, 2005: 6]. У поезії І. Малковича ідея “космічного порядку” втілюється через сакралізоване дійство вертепної світобудови, наскрізь просякнутої “духовною музикою”.

Тяжіння до театральності зумовлює езотеричний зміст лірики поета, що досягається використанням закованих музичних образів. Така поезія викликає асоціації з музичним різновидом містерії – Passion (Страсті). Так, у поезії “Ольвія дальня слів твоїх майже нечутна” постають загадкові образи музик, які символізують янголів-охоронців: “Альт мовчазний вкриє пледом тебе, наче лікар”; “Фавни смичків забредуть і загубляться в сіллі, / Ефи альтів западуться в задозгім мовчанні, / Нагло на голови час сипоне перетлілий, / Ельфи опустять для тебе ключі незвичайні” [Малкович, 1997: 139]. На перший погляд, цей текст є класичною ілюстрацією обігрування прийомів театру абсурду, на що вказує характерне для поетики І. Малковича використання “одивнених” назв віршів, у яких акцентується не стільки ліричний сюжет, скільки певний аспект гри. Проте за позірною театральністю прозирає глибинна авторська думка – утвердження вічності музики, що відіграє

визначальну роль у світотворенні (“Інтермедія з князем”, “Шершенний вірус”). У тексті втілюється брехтівська ідея важливості музичного супроводу, який переважає значущістю перипетії ліричного сюжету вірша.

У “Житті скрипальок” принцип театральності та гри доведений до абсурду, у якому визначальну роль відіграє поетика сюрреалізму з акцентуацією містичних мотивів: “консерваторія – то ксилофон костей, / вібрація хребтів в музичних чорториях: / в дівчат-скрипальок на тоненьких шиях / містичний знак опівнічних гостей”. У зображенні “скрипальок” химерно поєдналися біблійні та містичні мотиви (“Моя Юда, скрипка знак кладе на горлі / для упирів, падких на юну кров... / Терпи, скрипалько, ночі йдуть хоробрі – / тебе чекає пристрасна любов”). Зайве сприймати ці образи буквально: авторові йдеться про самозречену працю “скрипальок”, котрі до самозабуття віддаються грі на скрипці. Театралізоване бачення життя посилюється явними алогізмами і театральним костюмуванням – описом одягу “скрипальок”: “Скрипальки – донорки зальотних упирів, / тож блідне їхніх щік рум’яне убранство, / і пристрасніє в концертній грі / скрипальки й скрипки вперте лесбіянство” [Малкович, 1997: 47]. Гра “скрипальки” постає як своєрідна моноп’еса, в якій героїні доводиться виступати актрисою в “театрі життя”: вона не може вирватися з фатального кола залежності від музики. Така “епатажна театральність” із залученням сюрреалістичних візій демонструє перевагу театральності-реальних життєвих ситуацій, якими насичена згадана поезія. “Маска” дає змогу “скрипальці” ніби визнати свою належність до сакрального музичного середовища, переконати себе в особливій ролі власної «персони» в театрі музики, проте надмірна відданість справі нівелює людську, і перш за все – жіночу – індивідуальність, що й стає причиною гострого переживання відчуття абсурду, відчуження від того світу, який здався таким близьким та рідним. Створюючи образ театру абсурду, поет знаходить ряд містких і виразних музичних аналогій.

У ліриці В. Герасим’юка музичні образи тісно пов’язані з міфопоетикою та метафорикою як засадничими рисами стилю автора. У ранній ліриці музика постає еквівалентом народної душі, прадавньої гуцульської традиції (“Досвітні душі”); у збірці “Поет у повітрі” символізує хитання між “божеським” та “диявольським”: “Під шкірою в нього вже ткалі божисті не тчуть. / То звідки ж ця музика, Господи? / Також пропаща? Диявол думки не читає” [Герасим’юк, 2006: 138]. Натомість образна система “Сухой різьби” (збірка “Папороть”) будується на контрастах та бінарних опозиціях. На одному полюсі – символи, пов’язані зі світом народного мелосу: архетип рідної землі-матері увиразнюється низкою близьких гуцулові образів (цимбори, цимбали, скрипка, флюяра, дрибми, бубни, трембіти тощо), на іншому – атрибути чужого набутого світу, ворожого “природній людині”. Саме через сакральний світ музики поетові вдається пом’якшити публіцистичну

намагніченість віршів: мелодія гуцульського мелосу стає тим живильним порятунком, котрий дає сили ліричному суб'єктові вистояти у протиборстві з диявольськими спокусами і зберегти гармонію у розчакнутій душі.

У віршах збірки ("Пам'яті Тараса Мельничука", "Старовинний диптих") гуцульська музика спонукає індивіда відірватися від профанного земного простору і поринути у світ небесний, гармонійний, де панують янголи та літають жайвори: *"ї я не чув стільки безсмертної музики..."*. Ліричний суб'єкт звертається *"до всіх тих трембіт і цимбал, / скрипок і дрімб, / бубнів і флюяр – / до всієї тієї неймовірної музики..."*, прагнучи захиститися нею від гріховності [Герасим'юк, 2006: 64, 65]. Музика стає аналогом автентичного існування, самої душі людини, відданості етнічній традиції. Персоніфікований образ музики поет майстерно вплітає у пейзажно-психологічні замальовки, просякнуті язичницькою міфологією: *"Той липневий, той літеплий дощ прочинити, як двері, / молодими цимбалами – сплеск води, іскра бартки і віск. / Заціла голова її в давній весільній убері, / паутинка поганського зойку із вигаслих іскр"* [Герасим'юк, 2006: 85]. Наскрізне зіставлення "природа як музика" (молоді цимбали – липневий літеплий дощ) – передає авторську думку про те, що звукова стихія рідної природи несе в собі високу сакральну місію. У поезії простежується майстерне володіння асоціацією "музика – природа", що "дозволяє поетові створити символічний образ-пейзаж, сповнений глибокого філософсько-узагальнюючого змісту" [Ставицька]. В окремих текстах віршований ритм уподібнюється до звучання народної пісні, при цьому тропіка фольклорного походження починає пульсувати і вигравати новими смисловими та звуковими акцентами: *"На твоїх сполотнілих долонях / дрібен дощик іде, буйна зелень липнева гуде! / Так буває тоді, коли дзвонять, голосять, хоронять"* ("Старовинний диптих") [Герасим'юк, 2006: 87]. Поет у дусі Р.М. Рільке (вірш "Музика") утверджує єдність людської душі і мелодії музики. Зображуючи літні пейзажні замальовки, автор удається до синтезу звукових і слухових образів, адже природа просякнута багатоголоссям, звучним гомоном. Прикладом може слугувати опис грози, що нагадає поетові урочисті звуки оркестру. Т.С. Еліот писав: "Було б, однак, помилково стверджувати, ніби вся поезія має бути мелодійною чи вбачати у мелодійності щось більше, ніж один із компонентів музики слів" [Еліот, 2001: 100]. Наведене застереження дослідника повною мірою проявилось у текстах В. Герасим'юка герметичного змісту, далеких, на перший погляд, від легкого музичного ритму.

Через музику поет переосмислює складні філософські проблеми, зокрема ставлення індивіда до кінцевого. У ліриці 80–90-х років образ смерті нерозривно пов'язаний із язичницькими віруваннями гуцулів – постає як наслідок боротьби Космосу і Хаосу, порушення гармонійних засад світобудови, символізуючи ритуальний, природний, циклічний перехід в інший буттєвий вимір. У віршах "Папороті" смерть набуває

апокаліптичного відтінку – стає остаточною і незворотною, відтак навіть у заметеному снігом домі поета вражає “мертвий ангел” (“Диптих”) [Герасим'юк, 2006: 60]. Попри зневіру та відчай, вірші циклу позбавлені будь-якого натяку на поразку чи завершення земної екзистенції людини. Вічність життя утверджується мотивом містичної смерті, яка втрачає християнське наповнення, набуваючи натомість образно-художнього втілення у народній музиці: “Не під небом смертні, не на землі, / не в постелі, не в труні, / не в землі з червами, не в золі, / смертні в музиці, яка – ні” [Герасим'юк, 2006: 10].

Для ліричного героя “Сухої різьби” незворотність смерті стає потужною спонукою до відчайдушного спротиву і майбутнього національного відродження. Утверджуючи смертність людини, автор наголошує на безсмерті матері-України в музиці: попри всі жорстокі випробування, нація мусить жити (“Ми замикаєм трепет зір, / який переймаєм, як звір, як Бог. / І смерть переймаєм, як Бог, як звір...”) (“Смертні в музиці”) [Герасим'юк, 2006: 10, 11]. Сам поет неодноразово акцентував засадничу роль народної музики: в одному з інтерв'ю на запитання : – “У чому для вас полягає стик творчості Божественної і людської? Де перетин?” – В. Герасим'юк наголосив: “Я думаю, що точки перетину немає і не може бути, тому що нам не дано зрозуміти Господній промисел. Я написав, що найбільше вдячний Творцю за те, що не збагнув Його Промисел. Божественність у творчості проявляється найчастіше у музиці, в полотнах Майстрів. Написано, що ми створені за образом і подобою Божою. Але найчастіше ми хочемо Творця до своєї подоби привести, а не наблизитися до Нього” [Василь Герасим'юк]. Вірш “Смертні в музиці” дає підставу стверджувати ідею християнської екзегези про роль музики у розбудові гармонійного існування людини в недосконалому гріховному світі. О. Махов зазначив, що в алегоріях релігійного змісту досить рано сформувалося уявлення про музику як образ гармонійного співіснування неподібного” [Махів, 2005: 93].

У поезії В. Герасим'юка музика є небесною, космічною гармонією, що ніби “ззовні зійшла в словесний твір і облаштувала його [...]” [Махов, 2005: 48]. “Космізм” музики передається метафорою справжнього, автентичного буття, яке протистоїть зімітованому й сфальшованому. Як завважив В. Неборак, “музика тут мислиться не як субстанція, в яку вливаються окремі існування, здобуваючи безсмертя (як це бачимо у вірші П. Тичини “Не Зевс, не Пан...”), а як те, що дає проявитися окремим звучанням-існуванням і з необхідністю вгамовує їх” [Неборак]. Саме такою постає мелодія скрипки у “Старовинному диптиху”. Поезія з образом гуцульської скрипки “прагне поєднати протилежні ідеї в певній одночасовості, котра є недосяжною для слова, однак легко здійсненна в поліфонічній музиці [...]” [Махов, 2005: 103]. В інтерпретації поета весільна музика стає своєрідною ланкою зв'язку різних епох, а також еднання горянина з космосом: “Дочекайтеся скрипки, панове! Ще

хвилю, ще трохи. / І не видихнеш більше ніколи цю вранішню млість. / І стоїш, переплутавши долі, країни, епохи. / Ще цимбали і – скрипка, що влюєвість і заповість” [Герасим'юк, 2006: 85]. Поезія “Сухої різьби” ілюструє еліотівську ідею про те, що “музикою поезії має бути музика, яка є потенційно у розмовній стихії своєї епохи” [Еліот, 2001: 100]. У віршах циклу простежується різке протиставлення музики як надії на повернення втраченого національного міфу й повсякденної реальності. Гармонійний світ музики доповнюється експресією народного танцю: *“Тільки скрипка, панове! Цимбал і флюяри – немає! / І виходить вона на підлогу й поводить плечем. / У стрімких блискавках вона блідне. Вона обнімає. / Під короткою чергою грому й навскісним дощем*” [Герасим'юк, 2006: 86]. Музика постає важливою складовою світотворення, пізнання індивідом Космосу: мелодійні звуки нагадують поетові гірську природу, картинний образ якої дозволяє втілити тонку гаму думок та емоцій, ледь вловимі настроєві порухи душі.

Дещо інша естетична модель у художньому вираженні музичних образів простежується у поезії І. Римарука, щодо якої В. Моренець завважив: “Винятково поліфонічна, сенсорно виразна і довершена у своїй предметній пластичці модерна поезія І. Римарука генетично висновується зі стильових традицій українського неокласицизму й візіонеризму (М. Зеров, Є. Плужник)...” [Моренець, 2010: 399]. У ліриці поета переважає асоціативно-метафоричний план музичних образів, про що засвідчують і самі назви віршів: *“Віденський вальс”, “Троїсті музики”, “Адажіо Альбіноні”*. “Філософію” музики поета найбільш точно можна передати словами Т.С. Еліота, який писав: “Музика слова народжується, сказати б, у своєрідній точці перетину: передусім – на зіткненні значень слова із значенням слів сусідніх і слів найбільш віддалених, на взаємодії з контекстом [...]”. “Музичність” твору визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень слів, з яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле” [Еліот, 2001: 101]. В І. Римарука звуки музики – це голос Поетової душі, яка спілкується зі світом: *“ніколи не можу вловити з якого звуку / починається ця мелодія / простора вільна мов плаття вагітної”*. Музика навіює ліричному суб'єктові спогади про *“сутінковий Дунай / сутінкові набережну й оркестри / скрипалів під тентом / просвітлених наче біля престолу горнього”*. Автор пише про вічність музики, її роль у пізнанні світу, “вмонтовуючи” музичні образні асоціації у каскад метафор та порівнянь: *“а в короткій паузі / найстарший музика / прищепив до вічного древа / гілку-дичку / двадцяту / колючу”* (“Віденський вальс”) [Римарук, 2007: 128]. Під пером поета “музика і слово, спрямовані один до одного, утворюють поле взаємного тяжіння [...] Сама музика [...] стає моделлю і для форми словесного твору, і для його змісту [...]” [Махов, 2005: 36]. Поетові враження від *“віденського вальсу”, “троїстих музик”, “адажіо Альбіноні”* зливаються з почуттями ліричного суб'єкта, які викликають окремі пейзажні картини. Завдяки єдності зображального і

виражального у поетичних апокрифах автора відбувається переосмислення герметичного змісту, що збагачується новими емоційно-смысловими відтінками.

Музика спонукає ліричного суб'єкта поезії І. Римарука шукати відповіді на поставлені життям гострі запитання. Так, триптих “Троїсті музики” складається з трьох частин – “За сопілкою”, “За скрипкою”, “За цимбалами”. Грати на цих відомих інструментах – це не просто талант, а Божий дар, життєве призначення: *“Горбата постать темнолика. / Правиця зведена д'яорі. / Ливиця – вниз... Ти скрізь музика – / і при душі, і при дворі”*. Музика допомагає передати найтонші порухи душі, голос серця, наближає ліричного суб'єкта до вічного, слугує формуванню “внутрішнього простору серця” (М. Гайдеггер): *“І закрути скажене коло, / й пекельні струни обрви!... – / дарма що зірка вже схопила / на сивім камені брови”* [Римарук, 2012: 134]. Музика в поетичному світі “Троїстих музик” спонукає індивіда відірватися від профанного земного простору і поринути у світ небесний, гармонійний, де панують янголи, долучитися до високого світу мистецтва: *“а музика тікає пріч, / безладна і відлюдна... (“У землю вогу і важку...”)* [Римарук, 2012: 16]. У циклі музика є метафорою справжнього, автентичного буття, яке протистоїть зімітованому й сфальшованому. Поезія триптиха просякнута животворчою мелодією музики, символізує хитання між «божеським» та “диявольським”: мелодія народного мелосу стає тим живильним порятунком, який дає сили ліричному суб'єктові вистояти у протиборстві з диявольськими спокусами і зберегти гармонію у розчахнутій душі. Щодо Римарукової лірики доречним є використання терміна “музика душі”, сенс якого пояснив О. Махов: “Музика космосу і музика душі, *musica mundana* и *musica humana* розходяться, [...] оскільки у музики душі з'являється своє, особливе джерело – християнське благочестя” [Махов, 2005: 52].

Таким чином, у ліриці поетів-вісімдесятників розгортається справжня “філософія музики”, що полягає у прагненні розбудувати і структурувати у певну єдність космос, а за аналогією з ним – і душу людини. Під пером поетів словесне мистецтво отримало можливість осмислити себе в музичних категоріях, передати найтонші порухи “музики космосу і музики душі” (*musica mundana* и *musica humana*). Проявність світосприймання В. Герасим'юка, І. Малковича, І. Римарука прозяляєтья не лише у відтворенні музичної стихії, але й зумовлює підкреслено емоційне сприйняття явищ дійсності художником, який мислить і оцінює їх крізь призму музичного почуття. Попри суголосне тяжіння до стильового напрямку естетизму і художнє трансформування формули “поезія – це музика душі”, у кожного з поетів музичні образи набули оригінального вираження. Завдяки органічному синтезу суміжних мистецтв (поезія, театр абсурду, театр вертепу, міфопоетика) виражальні можливості слова у творчості В. Герасим'юка, І. Малковича, І. Римарука стали безмежними і набули поглибленого філософського змісту.

Література

1. Анісімова Н.П. “Я написав книгу зневіри...”: естетична концепція збірки “Папороть” як вираження творчої еволюції Василя Герасим’юка / Н.Анісімова // Слово і Час. – 2016. – № 9. – С. 43–57.
2. Василь Герасим’юк : “Повітря стало порожнім” : [Електронний ресурс] : Інтерв’ю з Миколою Скибою : Режим доступу // <http://www.day.kiev.ua/76251>.
3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
4. Герасим’юк В. Папороть : [поезії] ; [післямова, упоряд. і комент. К. Москальця] / Василь Герасим’юк. – К. : ВЦ “Просвіта”, 2006. – 328 с.
5. Герасим’юк В. Поет у повітрі : [вірші і поеми] / Василь Герасим’юк. – Л. : Кальварія. – 144 с.
6. Еліот Т.С. Музика поезії / Т. С. Еліот // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М. Зубрицької; 2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 95–108.
7. Котик-Чубінська М. Музика в поезії Юрія Тарнавського / [Електронний ресурс] : Марія Чубінська : Режим доступу // <http://litmisto.org.ua/?p=19084>
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства ; [за ред. А. Волкова та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
9. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608
10. Літературознавчий словник-довідник [Р. Гром’як, Ю. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – С. 250.
11. Малкович І. Із янголом на плечі : вірші / Іван Малкович. – К. : Поетична агенція “Княжів”, 1997. – 149 с.
12. Махов А. Musica Literaria : Идея словесной музыки в европейской поэтике / Александр Махов. – М. : Intrada, 2005. – 224 с.
13. Моренець В. Оксиморон : Літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.
14. Неборак В. Поет “останніх речей” : Василь Герасим’юк і кінець міфології // [Електронний ресурс] / Віктор Неборак. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/09/02/poet-ostannih-rechej-vasyl-herasymjuk-i-kinес-ifolohiji/>.
15. Прищеп О. В. Витоки ефекту очуження: досвід санскритської драми [Електронний ресурс] / Олександр Прищеп. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/VZhDU/2009_48/Vip_48_37pdf
16. Римарук І. Сльоза Богородиці : [поезії] / Ігор Римарук. – К. : Дніпро, 2007. – 397 с.
17. Римарук І. Божественний вітер [останні поезії] / Ігор Римарук. – Чернівці : Букрек, 2012. – 272 с.
18. Ставицька Л. Музичний образ в поезії Миколи Бажана // [Електронний ресурс] / / Леся Ставицька. – Режим доступу : <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine34-3.pdf>

References

1. Anisimova N.P. “Ia napisav knyhu znevyri...”: estetychna kontseptsiiia zbirkы “Paprot” yak vyrazhennia tvorchoi evoliutsii Vasyliа Herasym’iuka / N. Anisimova // Slovo i Chas. – 2016. – № 9. – S. 43–57.
2. Vasyl Harasymyuk : “Povitria stalo porozhnim” : [Elektronnyi resurs] : Interviu z Mykoloiu Skyboiu : Rezhym dostupu // <http://www.day.kiev.ua/76251>.
3. Voitovych V. Ukrainska mifolohiia / Valerii Voitovych. – K. : Lybid, 2002. – 664 s.

4. Herasymiuk V. Paporot : [poezii] ; [pisliamova, uporiad. i koment. K. Moskaltsia] / Vasyl Herasymiuk. – K. : VTs "Prosvita", 2006. – 328 s.
5. Herasymiuk V. Poet u povitri : [virshi i poemy] / Vasyl Herasymiuk. – L. : Kalvariia. – 144 s.
6. Eliot T.S. Muzyka poezii / T. S. Eliot // Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky KhKh st. [za red. M. Zubrytskoi; 2-e vyd, dopovnene]. – Lviv : Litopys, 2001. – S. 95–108.
7. Kotyk_Chubinska M. Muzyka v poezii Yuriiia Tarnavskoho / [Elektronnyi resurs] : Mariia Chubinska : Rezhym dostupu // // <http://litmisto.org.ua/?p=19084>
8. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva ; [za red. A. Volkova ta in.]. – Chernivtsi : Zoloti lytavry, 2001. – 636 s.
9. Literaturoznavcha entsyklopediia : u 2 t. / [avt.-uklad Yu. I. Kovaliv]. – K. : VTs "Akademiia", 2007. – T. 1. – 608
10. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [R. Hromiak, Yu. Kovaliv ta in.]. – K. : VTs "Akademiia", 1997. – S. 250.
11. Malkovych I. Iz yanhonom na plechi : virshi / Ivan Malkovych. – K. : Poetychna ahentsiia "Kniazhiv", 1997. – 149 s.
12. Makhov A. Musica Literaria : Ydeia slovesnoi muzyky v evropeiskoi postyke / Aleksandr Makhov. – M. : Intrada, 2005. – 224 s.
13. Morenets V. Oksymoron : Literaturoznavchi statti, doslidzhennia, esei / Volodymyr Morenets. – K. : Ahrar Media Hrup, 2010. – 528 s.
14. Neborak V. Poet "ostannikh rechei" : Vasyl Herasymiuk i kinets mifolohii // [Elektronnyi resurs] / Viktor Neborak. – Rezhym dostupu : <http://litakcent.com/2011/09/02/poet-ostannih-rechej-vasyl-herasymjuk-i-kinec-ifolohiji/>.
15. Pryshchepa O. V. Vytoky efektu ochuzhennia: dosvid sanskrytskoi dramy [Elektronnyi resurs] / Oleksandr Pryshchepa. – Rezhym dostupu : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/VZhDU/2009_48/Vip_48_37pdf
16. Rymaruk I. Sloza Bohorodytsi : [poezii] / Ihor Rymaruk. – K. : Dnipro, 2007. – 397 s.
17. Rymaruk I. Bozhestvennyi viter [ostanni poezii] / Ihor Rymaruk. – Chernivtsi : Bukrek, 2012. – 272 s.
18. Stavyska L. Muzychnyi obraz v poezii Mykoly Bazhana // [Elektronnyi resurs] / / Lesia Stavyska. – Rezhym dostupu : <http://kultoramovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine34-3.pdf>