Гуцулія, осінній архіпелаг

I

Географічно річ беручи, архіпелаг Гуцулія розташований посеред Карпатського моря; проте пильні спостереження вказують, що рік за роком гуцульські острови невпинно віддаляються в бік Повітряного океану, і рано чи пізно ми будемо змушені визнати, що вони вже сяють у глибинах зоряного неба як іще одне недоторканне сузір'я — заворожено повторимо назви окремих його зірок: Мончели, Грегіт, Брустури, Прокурава, Космач — яким найкраще милуватися рано восени, скажімо, у серпні за старим стилем, наперед відмовившись від пізнавальних зусиль.

Тим ціннішими є для нас послання гуцульських мольфарів та поетів, які ще утримують зв'язок Великої України з даленіючими гірськими островами. Поклавши руку на серце, треба визнати, що їхні повідомлення не належать до легкопрочитуваних; тим більше не надаються вони до негайного практичного застосування, чужі політичній і соціальній дійсності долин, випромінюючи разом із тим зі своєї самодостатності та відстороненості незліченну кількість можливих змістів і їхніх герменевтичних прочитань.

Саме такою, многосвітлою у своїй таємничій темряві бачиться поезія Василя Герасим'юка, видатного поета Гуцулії, чия збірка вибраної лірики вісімдесятих років "Осінні пси Карпат" з'явилася друком на межі тисячоліть.

II

Перше, що впадає на око при уважному вчитуванні в "Осінні пси Карпат" — це якась несамовита вразливість Герасим'юкового ліричного "я". Зайве було би шукати і, як роблять це останнім часом більшість представників постмодерної або феміністичної дискурсії, — знаходити — перверсійну патологію в цій надчутливості. З тим самим успіхом можна виявляти перверсію у квітки, яка гине від людського доторку. У цій вразливості криється зовсім інша передумова, давно і, здається, навіки

забута постновочасною людиною — гідність і неприступність автономії, вірне слідування законові своєї самості (або, в інших поняттях, Дао), переступ та відступництво від якого призводять до невідворотної розплати — екологічної катастрофи, індивідуального божевілля або третьої світової війни. Краще вмерти, ніж піддатися або віддатися — те, що марно намагалися прищепити як культурний інстинкт Ісус Христос, Будда або, ближче, Кант із його вченням про категоричний імператив. Наш подив і захоплення святими людьми, героями, українцями-волюнтаристами, Василем Стусом та багатьма іншими виникав насамперед із захвату їхньою недоторканністю, що їх, як і метеликів, не можна взяти до рук живими, щоби краще препарувати для опанування анатомії святості:

Я змалку боявся поганого ока. Зомлів
колись я на храмі в чужому селі, безпорадний.
.....
Ми завше беззахисні в сяйві, а віра в обман
спасенний — у ловах зі смертю — одвіку несхибна.

Знання правди про власну беззахисність породжує інше знання — про необхідність удаватися до обману задля спасіння. І як у природі ця необхідність породжує нечуване розмаїття видів мімікрії, часто переступаючи межі потреби самозахисту та вступаючи безпосередньо у сферу мистецтва, так і в соціальній дійсності долин неприступність з одночасною вразливістю смереки, дитини, душі поета обертається "вірою в обман" і творенням цієї віри, тобто поезії. Це розмежування між відвертою і тому беззахисною правдою віри та всемогутнім обманом мистецької ілюзії, як і наполегливо поновлювана спроба об'єднання їх у новому синтезі з особливою виразністю простежується в такого неприховано віруючого поета, як Василь Герасим'юк; саме ця чіткість розмежувань, супроводжувана ненастанними сумнівами та спокусами, відомими кожному недогматичному мисленню, осмисленість і артикульованість критеріїв, уперте намагання називати речі їхніми власними іменами й віра в те, що такі імена є, — все це дозволяє плекати припущення, що перед нами хтось інший, кардинально відмінний від звичної і, нема куди правди діти, звироднілої протягом XX

століття постаті всеукраїнського поета:
...Ти бачив: не дано
тобі (про це вже сказано було)
життя прожити як життя поета.
("Останніх років київське кіно...")

Ця беззахисність інакшості не шукає для себе граничних ситуацій — вона живе гранично, і таке життя безумовно межує зі смертю, святістю або в кращому (?!) випадку — з божевіллям і каліцтвом. Багато персонажів епічної лірики Герасим'юка є персонажами "трагедійного чуття життя" (Мігель де Унамуно) — божевільна жінка, якій вибухом відірвало руку, — вона носила передачі до криївки свого коханого-повстанця; повстанець, утоплений "істребками" в нечистотах; божевільний правдомовець і правдовчитель Дмитро з Кутів; мученики визвольних змагань; старі, беззахисні праведники-гуцули, яких, до того ж, із кожним роком стає все менше; прокажені, п'яні жебраки та юродиві, які б'ються між собою після храмового свята Іллі тощо. Для зурочених телевізійним більмом сучасників поета це, щонайбільше, така ж екзотика, як і кастровані чеченцями російські солдати або зґвалтовані й закатовані російськими солдатами чеченські дівчатка, услід за чим піде заспокійлива "картинка" з Карпатами, прогнозом погоди та рекламою. Для надвразливого лірика Герасим'юка знищення українських повстанців наприкінці 40—50-х, апокаліптичний суд дванадцятьох сивих суддів — однаково сучасна реальність, синхронна символічна межа больового порога трагедійної чуттєвості, де рівно нестерпного болю завдають як прийдешні та сьогочасні, так і минулі події буття в людині, — ба навіть крижана вода далекого хрещення обпікає досі, бо мить народження та мить гостро відчутої неможливості жити далі в отакому — одна й та сама мить:
Кричить породілля, бо на порі.
Чекають дванадцять суддів.
Плаває гострий лід у цебрі.
Вогонь обпікає руки старі.
Що, старці, зі мною буде?
("Дванадцять сивих суддів сидять...")

Проте ця вразлива беззахисність інакшості має й інший вимір — загострене сприйняття краси, яке також межує з найвищими смислами та мукою. Мабуть, найпоказовішим у цьому плані є вірш "Тридцятий черешневий цвіт", у якому біловолоса дівчинка в білій сорочці ховається на сніжно-білій квітучій черешні, і важко сказати однозначно, чи ця гайдеґґерівська не-прихованість білого на білому так само створена поетом для захисту істини, — чи для її проявлення. Милування квітучою Сестрою Черешнею, до болю синкретичне споглядання її всім собою, до екстазу прочуте освячення через черешню — один із наскрізних образів Герасим'юкової поетики ("На ту стаєнку вийшов я вночі…", "Я вижив тут, і я тобі віддам…", "Святили паску черешневим цвітом…" тощо), — але й більше, ніж образ. Невичерпна тиша, у якій збувається сполох захоплення красою, є первісною позамовністю самої мови та джерелом її світла. Ось у таких ситуаціях найдошкульніше відчуваєш малопридатність усталених зворотів і фразеологізмів — бо мається на увазі не "захоплення" як оволодіння чимось або опанованість кимось; ідеться про екстатичний вихід у Sacrum Regnum, де буденні загалом речі та істоти — черешня, скажімо, — набувають сакральних і містичних властивостей, здатних освячувати. Це сюжет, який можна описати лише непрямим чином, натяком, показати, а не пояснити. Зацікавлених цим філософським аспектом Герасим'юкової поетики хотілося би відіслати до невеличкої праці Мартіна Гайдеґґера "Із діалогу про мову. Між японцем і запитувачем", — якраз там добре зображено труднощі перекладу та інтерпретації японського слова "кото ба", яке означає мову і, зокрема, пелюстки черешневого цвіту. Для тих, хто не має часу й потреби приєднуватися до бесіди німецького філософа-слідопита, можна сказати інше, хоча навряд чи зрозуміліше: Герасим'юкова квітуча черешня означає мову, яка в середині нас, тобто Sacrum Regnum, Царство Боже, — саме тому вона спроможна освячувати:

Я вижив тут, і я тобі віддам
ці гори, ці черешні між лісами.
Вони тремтять, вони цвітуть над нами,
й це може називатися життям

у царстві Божім.

Але ця черешня не тільки означає мову, а і є нею, символом, який указує на самого себе, — і в цій невимовній мові захована безмовна, але не безсловесна дівчинка:

Ти — на черешні, ти — між віт.
Тремтиш, як черешневий цвіт.
.....
Біловолоса у гіллі,
в сорочці білій — до землі.

Остаточно просте пояснення полягає, здавалося б, у тому, що тут ідеться про дівчинку — майбутню матір поета, — яка заховалася від облави на квітучій черешні, і ось тепер, коли поетові вже тридцять років, він згадує цю історію. Чи справді просте таке пояснення? Адже якщо дівчинка — майбутня поетова мати, тоді в певному розумінні вона є також матір'ю ось цього вірша "Тридцятий черешневий цвіт", який ми читаємо, матір'ю цих слів, цієї мови, мовоматір'ю. Бачиться, простих і однозначних тлумачень нам не знайти; і поет відверто признається:

Я зрозумів за тридцять літ
не те, чому, а тих, кому
ти непомітна!

Схвалюючи й виправдовуючи незримість майбутньої матері слова, поет цим самим схваленням визнає, відтак, власне буття благом; але це ось-тут-буття акцептується у вірші, який завдячує своїм збереженим існуванням не лише поетові, а й захованій у черешневих вітах дівчинці, — саме в такому герменевтично-історичному колі розуміння розгортається втілення світлоносної вічності незримості:

ти непомітна! Й не тому,
що біла ти, як білий цвіт,
віки тремтиш одна між віт!..

Саме так здійснюється життя в слові — і буття ним. Без цього вірша, якого начебто ще й нема для юної дівчинки, і який водночас уже є та буде разом із нею навіки, бо його через кілька десятків літ напише майбутній син цієї дівчинки, — отже, без цього вірша не відбулося би

істотного прирощення буття — як не відбулося би його й без нашої читацької рецепції та інтерпретації. А тому — ще в одному певному розумінні — ця Герасим'юкова дівчинка є матір'ю кожного із читачів цих віршів, Дівою-Матір'ю:

У кожного в минулім є
втікачка — вмерти не дає.

Усе це дуже серйозні речі, для глибшого розмислювання яких бракує, на жаль, місця. Незримість і незбагненність явленої дівчинки-істини, світло тіней померлих, "і в мені — немовби світло первісне" — усе це мовні концепти містичного світобачення, яке, знову ж таки, вперто уникає прямої мови, ховаючись від неї в загадковій недомовленості, обірваності на півслові, у контрастному протиставленні опозицій чорного та білого: "Молоко у темряві іще хитається", у безмежно довгому, власне позачасовому споглядданні цього коливання або в усуненні сподіваного елементу логічного ряду. Все це сповнює поезію Герасим'юка віщою темрявою сакральних текстів, робить її важкою, або, якщо можна так сказати, не-одразу-прочитуваною та врешті неприступною у своїй серйозності для профанів пласкої віртуальності. Якраз серйозність є ще однією характерною рисою, яка істотно вирізняє Герасим'юків голос на загалом іронічному та блазенському квазіюродстві вісімдесятих років. Це не штивна й понура відсутність гумору, а серйозність, нерозривно пов'язана з гуцульським розумінням сміху як обов'язкового супутника смерті, власне як один із виявів смерті в житті:

застиг коло порога у снігах —
наче пропускаєш мертвих...
А там таке потішне вигадують —
від реготу стеля падає, ґражда валиться!
("Художник")

і в раптовий пролом
між падаючих дерев
я ще встигну побачити всіх:
ходять, рвуть ягоду, сміються, співають,

ждуть заготівельників.
("Молодий ліс")

Покійник лежить у хаті,
а в темних сінях
я повис на гаку
і кричу: "Я вишу!"
і крізь регіт і вівкання
мене запитують: "На кому висиш?"
("Старовинні забави")

У глибоко медитативному вірші "Дорогою на Мончели", який і є описом медитації, поет, наближаючись до осердя свого серця, вдається до відтинання бурлескно-балаганної дійсності долин або, якщо комусь незрозуміле, — до феноменологічної редукції, наповнюючи надибаний у глибинах свідомості (точніше було би сказати, "у високостях свідомості") віз принесеними знизу всілякими комедіантами і різним набродом — і туди ж таки, униз, його зіштовхуючи.
З іншого боку, Герасим'юковій поезії повністю чужі будь-які філіппіки проти сучасності, міста, цивілізаційних реалій, як можна було би сподіватися від такого в цілому консервативного поета живої пам'яті та гуцульської архаїки. Навпаки, він модерний у своєму консерватизмі, просто місто не видається чимось надто істотним, Київ або Львів, щоб його засуджувати й паплюжити або схвалювати й виправдовувати. Місто в Герасим'юка — естетичний феномен, чергове "оповиття" та й годі, картина для зору, не більше. І якраз тут, у своєму кінематографічному баченні, поет повністю відвертий, легко оперуючи загальнокультурними знаками модерну:
Містечка галицькі осінні —
є щось феллінівське у них.
.....
Останніх років київське кіно
в малому залі дня зими пройшло.
.....
З лицем сухим і білим, як папір,

шукав нових для себе оповить,
минаючи собори і вокзали.

Водночас його поезія майже повністю вільна від сторонніх поетичних впливів — явище в сучасній українській поезії рідкісне, направду виняткове, при тому, що сам Герасим'юк є поетом анітрохи не менше начитаним і вченим, аніж, припустімо, Ігор Римарук, — достатньо було послухати його авторську радіопрограму "На межі тисячоліть" (єдину справді варту уваги, бо решта пропозицій Першої програми Українського радіо просто нестерпна за своїм безмежно низьким інтелектуальним рівнем, старанно збереженим від совєтських часів), — щоби переконатися як у глибокій ерудованості, так і в непідробному інтересі поета до творчості своїх сучасників. Звичайно, для тих, хто віддавна стежить за кшталтуванням стилю Герасим'юка, у пам'яті зрине його давнє захоплення поезіями Ґарсія Лорки — певну данину їм можна зустріти і в цій збірці вибраного, зокрема, у вірші "Маріє" або в не зовсім гуцульському жанрі альби ("Дві ранкові пісні"). Проте цілісна настанова залишається чистою та виразною: якомога менше сторонських голосів, якомога неухильніше слідування шляхові гуцульського Дао, який збігається із власною дорогою на власні Мончели. Така усвідомлена й ретельно дотримувана на практиці настанова часто загрожує однобокістю; у поета меншого масштабу й таланту, з менш виробленим голосом вона легко могла би обернутися маньєризмом або нудьгою заангажованої мови. Гера-сим'юкові, з його потужним енергетичним потоком священномовлення, який бере початок із джерел Гуцулії, вдається уникнути й манери, і заангажованості; його мовомислення чітко структуроване живим мітом життєвого світу гуцулів, органічної людської спільності та своєрідної культури, які чи не найбільше унаочнюються в "знаковому" чоловічому танці "аркан". Поет не перебирає багатьох культурних знаків людської єдності, він нехтує незліченними символами чужих родів і народів — знаючи свій власний успадкований знак, — і образ колобіжного танцю з'являється серед створюваних та відтворюваних поетом символів для того, щоб залучити до людського танцю й боголюдину, розітнувши емпіричну горизонталь долин та ланів широкополих вертикаллю горішнього трансцендентного,

навчивши Христа танцювати аркан:
Сину людський,
ти стаєш у чоловіче коло,
ти готовий до цього древнього танцю
тільки тепер.
З хрестом за плечима.
З двома розбійниками.
Тільки раз.

У цьому твердому знанні основоположних знаків людської єдності — хреста й танцю, віри в істину й віри в спасенний обман ілюзії — криється, мабуть, і головніша причина Герасим'юкової свободи від невідь-ким покладеного на нас обов'язку грати в бісер або, перефразовуючи вислів із однієї старої книги, розсипати цей бісер перед усеїдними інтелектуалами. Постмодерний світ цитати й пастишу, змішування стилів, нігілістичного заперечення стилів, поверхового мерехтіння стилізацій та імітацій, нерозрізненності статей, етичного релятивізму й байдужості неохоче відходить у минуле, туди, де спочиває вже багато світів людини. Ці чергові мандри чергового блудного сина знаходять своє місце й визначення в практикованому християнському міті; відповідь на них, сприйняття їх у самого Герасим'юка можуть бути різними — від вищого співчуття, зображеного Рембрандтом на четвертій сторінці обкладинки або у вірші "Він має повернутися. В хатину..." — до гніву за зраду та профанацію найнедоторканніших святощів та вартостей ("Дощ на світанку стих...", "Я не знаю того, хто привів") і обіцянки обов'язкової розплати ("Прийшли вночі. "Твій, діду, син умер..."", "...Не про всіх запитав. Розказав..."). До речі, щодо гуцульської вразливості — особисто мені вона дуже нагадує японську чуттєву ніжність і слабкість перед красою квітучої сакури, але разом із тим — уміння середньовічних самураїв із однаково любовною майстерністю скласти хоку, букет ікебани, заварити чай, випустити кишки ворогові або зробити харакірі самому собі:
Я кричу: не йди по сліду тім —
вдариш серце в золотій покрові!
Гостра бартка в розмаху страшнім

так відтяла віти смерекові,
ніби хтось в останню мить не зміг
бартку ту в чоло моє ввігнати.
Я живий. Літає перший сніг
після страти.
("Попелиста осіння смерека")

А вранці
покладуть рідні
на домовину свої голови
і тричі попрощаються з мертвим.
Він від бартки упав на храмі.
Помста пливе у їхній крові.

Я також із того роду
("Старовинні забави")

І тоді
відітни верхів'я,
бо з поверженим — не підведешся.
("Дидактичний етюд (І)")

Утім, убивчі й самовбивчі приписи цього лицарського етичного кодексу bushido застосовуються тільки в екстремальних ситуаціях безвиході, до того ж, не завжди — свідченням цього є один із найсильніших і найдовершеніших Герасим'юкових віршів "Коса", де ми знову зустрічаємося із цим ключовим словом "відітни", — і зі спасенною відмовою виконувати закладений у ньому наказ. Про "Косу" треба писати великий філософський трактат, щоб дослідити весь узір тих разючих паралелей із "Дао де цзін" та "І Цзін", які аж кричать, так хочуть бути виявленими. За браком місця від трактату наразі доведеться відмовитися. Вкажу лише, що одна з гексаграм "І Цзін", а саме, "Цянь (Смирення)" є докладним зображенням описаної Герасим'юком ситуації. Знак гори розташований під знаком землі. У притчі старого вояка (теж свого роду самурая) йдеться про десятилітнє

зимування гурту повстанців, серед яких була жінка, у підземній криївці. Опанована відчаєм зневіри, вона прохає одного з вояків відітнути їй косу, бо та, мовляв, уже не придасться. Приголомшений цим проханням-велінням, воїн, проте, відмовляється:

"Я чесатиму сам. Скільки треба. Засни".
"Відітни", — вона плаче. А він до весни
чеше косу. Розчісує косу.

І це підземне розчісування коси триває роками. Взагалі-то гора повинна міститися над землею — і так само над землею повинна розчісуватися жіноча коса. Якщо ж і гора, і ненастанно розчісувана коса перебувають під землею, то це з максимальною лаконічністю виражає образ смирення й терпеливості, які закорінені в плинності часу, — і пливучи далі цим часом, стаючи ним, долають несприятливе, катастрофічне розташування обставин. Притчу про перемогу діахронії над синхронією адресовано людині, яка також перебуває в кризовій ситуації та повинна допомогти їй витримати гніт саме цієї миті, — подальша доля жінки та вояків після їхнього виходу на поверхню землі ("Свобода" — наступна гексаграма "І Цзін") не є менш істотною, проте вона й не актуальна для ось-ситуації, яку бажано подолати, не долаючи її. Наука довготерпеливості уникає негайних розв'язків, однозначних відповідей і вчинків — саме знанням плинності перемагаючи силу, владу й гаданий безчас. Що ж до "Дао де цзін", то чжани, у яких радять "притуплювати гостроту" й "діяти недіянням", є загальновідомими (що не означає загальнозрозумілості). Із цією незбагненною для західноєвропейського способу мислення неквапливістю довготерпеливості ми зустрічаємося й у вірші "Замело", із цією ухильністю, на позір покірною обставинам, насправді ж — у своїх наслідках — гострішою та безжальнішою за лезо сокири — практично в усіх "повстанських" віршах, зокрема у "Псах Юрія Змієборця". Якраз цей вірш та "Дорогою на Мончели" й дали мені підставу говорити про поступове віддалення архіпелагу Гуцулія в бік Повітряного океану — та про його непізнаванність або, маймо надію, все ще непізнаність: бо виявляється, що ми більше знаємо про Японію, ніж про цю таємничу країну:

Нарешті ми втекли,
але не могли зупинитися і жити далі —
ми піднімалися крутою горою
все вище і вище
.....
Ми поскидали скривавлену одіж
і закопали під ногами у хмарах
("Пси Юрія Змієборця")

Коли полонини опустіли
І завтра — сніг,
ти піднімаєшся...
.....
Коли на цій дорозі о цій порі
ніщо тебе не дратує,
ти все-таки запитуєш себе: "Ну чому,
ну чому ти о цій порі один, як перст,
ідеш по цій дорозі?!"
("Дорогою на Мончели")

Рано чи пізно це питання Василя Герасим'юка постає перед кожним із нас. Дорога вгору, дорога вниз — одна й та сама дорога, стверджував Геракліт. Не виключено, що віддаляючись від нас — долинних, сторонських і емпіричних, — осінній архіпелаг Гуцулія незримо наближається впритул до нас горішніх, причетних і трансцендентних.

III

Якщо оформлення "Осінніх псів Карпат" викликає застереження, то виданий львівською "Кальварією" триптих Василя Герасим'юка "Серпень за старим стилем" навпаки — цей чудово обрамлений "метелик" із багатьох поглядів може вважатися взірцевим. Якнайпалкішого схвалення та дієвої підтримки заслуговує й започаткований проект серії "Ковчег", хоча його "легітимізація", заснована на цитаті з Буття 7.2, породжує внутрішній опір: "Зо всякої чистої скотини візьмеш по семеро

до себе…" [підкреслення моє. — К. М.].
Хай там як, але ця книжка утворює художньо-текстуальну цілість — "цитати" з Пітера Бройґеля Старшого тут без сумніву доречні, вони органічно вплітаються в тематику Герасим'юкового триптиху й розвивають те, що називається старомодним словом "стиль" — з усіма численними наповненнями цього слова:
У серпні за старим числом, за стилем
Стефаника і Миколайчука.

Створення власного стилю є створенням невипадкової ідентичності; лише це створення (або, у термінах Юнґа, індивідуація) підлягає змінам і становленню, натомість породжений поетом кшталт самісного образу залишається сталим і, відтак, упізнаваним як постава або лице. Може, у випадку з поетичною творчістю доцільніше було б говорити про належне інтонування голосу, але сам Герасим'юк поєднує зоровий аналог самості, своєрідну мандалу — солярний знак, вирізьблений на сволоку прадідом, — зі слуховим відчуттям ритму "терпкої музики", знайомлячи нас, отже, зі своїм лицем, наділеним голосом:
Я вирізьбив цю твар. Мов зрушив прах.

Нічна стихія загрожує розмиванням цього образу, її води — задухою та спокусами розчинення, нерозрізненності, втечі. Порятунком від цих нічних зваб стає не поетичне слово ("Поет не спас"), а світло нового дня, яке можна витрактувати парадоксально: як осяяння й очищення за посередництвом "гріха" матеріальної дійсності:
…Захисти і відпливи
в цих водах! Серед ночі заховай цю
нечисту міцку… Згасни серед танцю!
Тікай від пастки мертвих і живих!
Найперший промінь врятував, як гріх, —
з тьми вихопив серпневий вилом лісу,
цю музику терпку. І я підвівся,
немовби за наказом: до своїх!

Перша частина триптиху "1745 — Петрівка" заслуговує ретельного вивчення й неодноразового перечитування; у ній Герасим'юк створює власну версію міту про загибель Олекси Довбуша, сплітаючи її з євангельською розповіддю про врятованого Христом розбійника. Кілька опришків, які сидять у корчмі, розмірковуючи над тим, "чим би ще ощасливити бідноту", постають у візії поета новітніми трьома царями зі Сходу, корчмар Давид — біблійним царем Давидом, гуцульська історія стає історією священною, висновок із якої, проте, гіркий, незважаючи на весь її сакральний зміст:

Не поможуть, Олексо, мої псалми.
Ні найтяжче з прозрінь, чи то пак, похміль,
бо гаддє — в цієї землі під грудьми…

Ця потреба перетворення світської історії на священну, по-своєму реалізована поетом, нагадує слова видатного польського філософа Лешека Колаковського про новітню тугу за архаїчною історичністю: "Потреба відшукати себе у племінній приналежності, визначити себе завдяки цінностям національної культури, не слабшає, а набирає сили — всупереч будь-яким раціоналістичним очікуванням… Особливо ожила — всупереч раціоналістичним прогнозам — туга за релігійною ідентифікацією. Посеред хаосу, посеред непевності, у яких нам довелося жити, наша релігійна спадщина дає нам певнішу опору, ніж будь-яка інша реальність… Можна припустити, що світська історія як підґрунтя буття є майже мертва, і що третє християнське тисячоліття, котре розпочнеться незабаром, муситиме наново відкрити наше архаїчне релігійне коріння — задля того, щоб ми могли вціліти" (есей "Чи вмерла "історична людина" і чи повинні ми оплакувати її загибель?" із нової книжки Колаковського "Мої слушні погляди на все").
Тому невипадковим здається образ прокажених, який відкриває шосту поетичну збірку Василя Герасим'юка. Прокажені, звичайно, є метафорою, до того ж, однією з найбільш улюблених для поета; йому й ідеться про поетів або, ширше, про людей, які не втратили віру наперекір просвітницьким доказам та прогнозам, усупереч відверто антихристиянському духові сучасної цивілізації. Недоторканість цих прокажених і божевільних (як ми пам'ятаємо з "Історії божевілля" Фуко,

класична доба розпочалася тим, що спорожнілі лепрозорії заселили божевільними), їхня відстороненість від унормованих мас та медіа обертає "оцих", "інших" на сучасний обраний народ, відмічений не лише стигмами страждань, але й знаками особливої місії та благодаті:

Дзвінки у туманах, як в богослужіннях, звучать,
коли наближається "Вірую"... Що ж ви, сараки!
Ви ще на землі, де іще не пройшла благодать
Господня... І доки несете дзвінки благодаті,

вам треба іти...