

ІДЕОЛОГІЧНІ КОНТЕКСТИ АВТОРСЬКОГО МІФУ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА

У статті висвітлено різні аспекти авторського міфу Василя Герасим'юка та визначено ідеологічні контексти цього міфу.

Ключові слова: література та ідеологія, авторський міф, ідеологічні контексти, Герасим'юк Василь.

Саме слово “ідеологія” викликає неоднозначну реакцію. Воно має чимало різних значень, тож варто щоразу замислитися: яким змістом наповнюємо це поняття? У яких формах може виявлятися ідеологія? Нарешті, яке це має стосунок до поетичного тексту?

У написаній наприкінці 1990-х статті “Прощання з ідеологічною «вічністю»...” В. Моренець окреслив чинники “знаменної трансформації художньої свідомості” в українській поезії 80–90-х років ХХ століття: розвалення тоталітарних систем позбавило сенсу протистояння творців-апологетів “світоглядного моноліту” та ідеологічних опонентів тоталітаризму, а “перекривлена, конвульсивна суспільна дійсність” спричинила “дистанційованість особистості від суспільно-історичного плину” [10, с. 236–239]. Відсторонюючись від різного роду “колективних” ідеологій, особистість зосереджується на одиничному й унікальному, з підозрою ставиться до будь-яких систем і остаточних формул. “Індивідуальна поетична свідомість сепарується від суспільної аж до прямого протиставлення їй у формі гротеску, епатажу, художнього абсурду, навіть і не розрахованого на масове сприймання. Тематика і проблематика віршів пересувається не просто у заборонені сфери дійсності, а й позачасові онтологічні, етичні й суто естетичні виміри...” [10, 238]. У такий спосіб мистецтво звільнялося від соціально-політичного “ангажементу”, що, звісно, не може бути потрактовано як свобода від соціально-історичної детермінованості. Бо ідея “чистого мистецтва” у секуляризованому суспільстві завжди актуалізується на противагу позитивістським тенденціям, утилітарному тлумаченню ролі митця та спробам уярмити його творчу свободу.

Коли на межі ХІХ–ХХ століть у різних європейських країнах мистецтво почало створювати нову мову опису світу, це було не лише спонтанним виявом загальної кризи культурної свідомості, а й естетичною реакцією на ідеологію позитивізму (в чому легко переконатися на прикладі блискучої поетичної інвективи З. Гінпіус “Лице позитивізму”, яку О. Лосев цитує, характеризуючи “міфолого-догматичну” природу матеріалізму [7, с. 116]). Коли ж ця ідеологія стає підґрунтям тоталітарного суспільства, у якому панує, за висловом М. Мамардашвілі, “закон інаконеми́сля”, – єдиною відносно безпечною формою самозахисту митця може бути його мовчання. Бо це той час, коли саме поняття “ідеологія”, невідривне від мистецтва, вихолощується і догматизується, стаючи на заваді свободі слова й чину.

Аналізуючи різноманітні “ідеологічні контексти” літературного процесу, О. Проскурін пише: “Серед численних визначень ідеології мені над усе подобається найбільш розпливчате: «набір переконань, які програмуєть соціальну поведінку». Подобається тим, що, на відміну від популярних на Заході марксистських і неомарксистських формул, воно не передбачає негативно-оцінювального визначення будь-якої ідеології – і в такий спосіб відкриває можливості для диференціюючого підходу до проблеми. Воно дає змогу, зокрема, зрозуміти, чим саме совітська ідеологія гірша за інші. Гірша ця ідеологія тим, що належить до розряду таких ідеологічних систем, які ґрунтуються не на переконаннях, а на підкріплених усією міццю наглядово-карального апарату приписах, згідно з якими належить створювати картину світу” [13, с. 135]. Внаслідок цього деактуалізується, а зрештою усувається проблема істини, торжествує ідея доцільності, тож брехня стає “цілком легітимним знаряддям”: “На моє переконання”, – зазначає О. Проскурін, – установка на доцільність у найбезпосередніший спосіб відбилася на діяльності совітських літературознавців, навіть найкращих і найчесніших [13, с. 135].

Річ у тім, що подібна “установка” пов’язана з функціонуванням у колективній свідомості міфу – з тими зразками символічної поведінки, що їх він демонструє; з переживаннями, що їх спричинили новітні “тотем” і “табу”... Совітська ідеологія ґрунтувалася на потужних міфологічних архетипах християнського світогляду (навіть не трансформованих – травестованих!): це хіліастична за своєю сутністю комуністична проповідь; інтернаціоналізм (“ні елліна, ні іудея...”); перетворення революційної Росії на “Месію”, протеларіату – на “боголюбство”, єдиної партії – на “вселенську церкву”, а дисидентів – на еретиків і анафематів. Що ж до незліченних жертв більшовицького терору, то вони на підсвідомому рівні, певно, сприймалися як “будівнича жертва” – тому питання провини взагалі не могло виникнути. На такій основі сформувалася колективна свідомість нової спільноти “совітських людей”,

які мали не лише “власну гордість”, про яку писав Маяковський, а й спільну міфологічну символіку та ритуальну поведінку; а головне – колективну відповідальність, освячену ідеєю революційної доцільності та вірою у неухильність партійного курсу.

Притягальна сила міфу, героїчні теми прометеїзму чи вселенського месіанізму, пафос нової “космогонії”, розмах антропологічної утопії – все це спершу вабило поетів і художників, чиїми щирими зусиллями було створено той ідеологічний простір, до якого згодом долучатимуться талановиті кон’юнктуристи та дрібні пристосуванці. А для революційних мрійників очевидна невідповідність їхніх ідеалів соціалістичній дійсності означала кризу свідомості, спонукала до пошуків виходу з цього простору. Поетика абсурду, фантастичні сюжети, історична чи географічна екзотика були примарним порятунком для літераторів, позаяк пильна марксистсько-ленінська критика викривала будь-які спроби створення альтернативної реальності. Свою незгоду письменник міг виявити насамперед власною мовою, відмінною від мови “нової доби”; а ще – зануренням у зневажену, поруйновану традицію; звертанням до тем природи і приватного життя – на противагу індустріальній естетиці й оспівуванню колективу.

Тоталітарні ідеології за допомогою нових соціальних технологій, методів практичної психології чи кримінальних “технік” перетворювали природу людини на “об’єкт цілеспрямованих маніпуляцій” [18, с. 255] – тож опозиція “природне//культурне” (тобто “ідеологічне”) набуло значення жорсткої антиномії. Пояснюючи парадоксальне представлення “ідеології” як протиприродного начала, О. Еткінд пише: “У структурному плані ідеологію взагалі можна визначити як спосіб демаркації природи й культури... <...> Заміщення природи культурою – інтелектуальна база будь-якого тоталітарного проекту. Ролан Барт, який був у 1956 році зразковим лівим інтелектуалом, убачав сутність буржуазної ідеології у міфологічній операції, котра трансформує світ у його образ, Історію у Природу (наприклад, проголошує соціальну нерівність природною та вічною)” [18, с. 254–256].

Щодо “трансформації світу в його образ”, то в цьому сенсі будь-яка ідеологія є міфологією, тож до відомої тези Барта ми ще повернемося. Наразі зауважимо, що опозиція “природа//культура” має також значення “стихійне//раціональне”, – цим зумовлений спротив, що його чинить стихія образного мислення свідомій “ідеологізації” (“мистецтво вище за моральність”, як стверджував Пушкін у листі до В’яземського). Несумісність двох визначених Платоном у діалозі “Кратіл” мов – “PHYSEI” (за природою) і “THESEI” (за домовленістю) – долається лише за умови “натуралізації” загальних понять, їхнього перетворення на поетичні концентри. Проте цьому має передувати процес онтологізації слова, його вивільнення із простору колективного “інаконемислия”, у якому народження концепту в акті вільного персонального мовлення [12, с. 215] стає неможливим.

Тому на зламі тоталітарних систем (інерцію яких та способи мімікрії не завжди вдається розпізнати) бунт проти “ідеології” стає звичним явищем і набуває найрізноманітніших форм: від дискредитації ідеологічних дискурсів чи принципового відсторонення від “колективних” ідеологій – до творення нової мови опису світу чи реконструкції архаїчних світоспоглядань; від утвердження естетичної самодостатності й герметизму поетичного тексту – до послідовної деконструкції художніх смислів, що несуть ідейне навантаження...

Однак спроби “втечі з ідеології” не можуть бути успішними. На думку Ежі Фаріно, ідеологічність притаманна будь-якій поетичній системі, бо є синонімом її змісту: “Ця ідеологічність виявляється при зіставленні з іншими. Особливо тоді, коли ми здатні розкрити, що даною системою виключається. На різних рівнях. Чи то рівень мотивів, чи манери письма” [19, с. 201]. За приклад дослідник обирає поезію Віслави Шимборської: “Вона найчастіше нічого не говорить – не будує власну картину світу. Звертається до вже існуючих (до музею, оперети, мозаїки, картини, фотографії, візиту до лікаря, поховального обряду) й розповідає їх у наслідувальний спосіб – за принципом екфразису... Як організуючий суб’єкт, вона присутня у цьому «самопоказі світу» у композиції тексту та альтернативах: помічає, чого принципово немає, що цим світом принципово не допускається” [19, с. 201].

Оречевлення слова, вивільнення його амбівалентних і рухомих внутрішніх образів уможливають встановлення нових відповідностей, віднайдень алогічних зв’язків у живій плоті світотвору. Ліричний суб’єкт поетичного тексту стає дзеркалом цих зв’язків, що є початком індивідуально-авторського міфу, – а у цьому міфі, на основі архетипних мотивів і закорінених у певній культурній традиції асоціацій, структуруються інші “чудесні особистісні історії” як “розгорнуті магичні імена” [7, с. 169–170]. Адже “діалектичною тріадою” в надрах самої міфології є “особистість, історія та слово”, причому слово є “синтезом особистості як ідеального принципу та її зануреності в надра історичного становлення” [7, с. 167–168].

В українській поетичній культурі ХХ століття – ще за два десятиліття до розпаду “системи декретованих філософсько естетичних форм і значень” [10, с. 200] – саме таке, винятково “особистісне”, переживання слова засвідчили поети Київської школи. Їхні успішні спроби відродити міфопоетичну свідомість В. Моренець пов’язує із “третім міфологічним сплеском” в українській літературі (“перший – модерністський”, “другий – неокласицистичний”). “Четвертий і найскладніший для аналізу (бо такий, що сублімував у собі досвід усіх попередніх)... явлений творчістю В. Герасим’юка, І. Малковича й І. Римарука” [10, с. 418–419].

У наступні роки міфологічна течія стає помітно потужнішою: 1990 року з'являється знакова у цьому сенсі збірка "Князь роси" Т. Мельничука (підсумок двох десятиліть його поетичної творчості), а рік потому – "Діти трепети" В. Герасим'юка (четверта поетова книжка, у якій вже виразно окреслюються основні сюжетні лінії національного історіософського міфу). Своєрідним компендіумом міфопоетичних мотивів у творчості Т. Федюка стає збірка 1995 року "Хрещаті південні сніги" (до якої, крім нових творів, увійшли тексти з шести попередніх збірок). Візіонерським пафосом, визначальною функцією ритуально-обрядових і міфологічних структур вирізняються книжки І. Малковича "Із янголом на плечі" (1997) та І. Римарука "Діва Обида. Видіння і відлуння" (1998).

Основним здобутком "міфологічної течії" стало "творення цими поетами-вісімдесятьниками нової мови як нової художньої реальності", – зазначає І. Борисюк і доходить важливого висновку: "Творення цієї мови можна розглядати як естетичну акцію, пов'язану з проблемами традиції та новаторства, тривіальності та оригінальності, єстєстичної й перервності літературних зв'язків. Однак, хай як це парадоксально, така естетична за своєю суттю акція набула глибокого ідеологічного смислу, вийшовши далеко за межі власне літератури" [1, с. 207]. За цими "межами" владарює міф...

Відкриття наукою сфери колективного несвідомого, виникнення трансперсональної психології, сучасне розуміння тексту як аналога комплексної системи з нелінійною динамікою – усе це зумовило актуалізацію міфологічних структур образного мислення, імагінативної логіки міфу. Водночас активізувалася увага до культурно-історичного досвіду новітньої "міфотворчості", до спадщини Ніцше й Вагнера, до містеріальних експериментів російської "срібної доби". Адже орієнтування на "колективний міф" як надпотужний чинник перетворення людської свідомості, утвердження стихійних "діонісійських" начал соборної життєтворчості визначили найвищий рівень розвитку символізму та зумовили його кризу. З "мусікійської оргії" (В'яч. Іванов) не народилася нова життєтворча свідомість людства – проте натомість міцно унізділася міфологізуюча літературна рефлексія, що й призвело до спроб конструювання реальності за законами міфу, до його інтертекстуальних трансформацій та розмаїття літературних "міфів".

Однак сума численних "міфологізацій" не створює єдиного міфопростору, в якому світ усвідомлюється й переживається як космогонічний процес із телеологічною домінантою та постійно новими загрозами з боку "хаотичного" начала (а саме у цьому й полягало споконвічне призначення міфу як первісної "ідеології", що зликовує спільноту, визначає типи групової поведінки та взірцеві моделі особистості). Проникнути у простір міфу може тільки носій так званої "абсолютної свідомості", у якій суб'єкт і об'єкт сприйняття постають як єдина функціональна структура, що поєднує часове й позачасове, минуле й сучасне та може впливати на формування майбутнього. Лише Поет, наділений могутністю у слові та усвідомленням своєї співпричетності до цього світотворчого начала, здатний відтворити процесуальну онтологію міфопростору у власному тексті, що набуває значення відкритої космогонічної структури. Водночас мірою національно-культурної ідентичності автора визначається активність взаємодії цієї космогонічної структури з питомим "космо-психо-логосом".

Стихійний, неусвідомлюваний процес такої взаємодії постійно розкриває нові контексти розуміння авторського поетичного міфу, завдяки чому імпліцитні смисли легко експлікуються, а ритуально-міфологічні інтенції тексту виявляються в неочікуваний, несподіваний для самого автора спосіб. Так уявляється ідеологічна дієвість міфу.

Щоправда, дослідники зазвичай розглядають цей ідеологічний аспект, ідучи за Бартом ("Міф сьогодні"), лише у зв'язку з політичними міфами. Критикуючи такі "міфи третього порядку" (як і саму ідею нової семіотизації міфу), Є. Мелетинський однак слушно зауважує, що Барту вдалося уникнути дилеми "обман-істина": хоча на рівні знаку міф замість історії представляє ідеологію, та при цьому він нейтралізує ідеї – саме тому, що перетворює "Історію" на "Природу" [9, с. 92].

Цей ланцюжок значень – "історія-ідеологія-природа" – є стрижнем поетичного міфу Василя Герасим'юка. Хоча поета цілком аргументовано пов'язують з есхатологічним міфологізмом "вісімдесятиників" [10, с. 419] і навіть з "кінцем міфології" [11, с. 5], однак у його творах вирізняються мотиви різних міфів: космогонічного, етіологічного, географічного, історичного, героїчного... Вони часто поєднуються – перетинаються, розгалужуються, взаємодіють. Поетичне слово Герасим'юка органічне й варіативне, подібно до фольклорного слова: його тексти в різних публікаціях можуть відчутно змінюватися; назви окремих розділів книжки стають назвами наступних збірок. Щільно пов'язаний з фольклором, з народним мистецтвом, а також із класичною та сучасною українською поезією, міф Герасим'юка апелює до національних культурних моделей, бере їх за основу індивідуально-авторської міфотворчості.

* * *

Василь Герасим'юк упродовж 25 років (1982–2007) видав 10 поетичних збірок, самі назви яких указують на витоки та різні напрямки розвитку його міфотворчості: "Смереки", "Потоки", "Космацький узір", "Діти трепети", "Осінні пси Карпат", "Серпень за старим стилем", "Поет у повітрі", "Була така земля", "Папороть", "Смертні в музиці". Минуло

ще 7 років – і з'явилася книжка вибраних віршів і поем “Кров і легіт” (таку саму назву мав один із розділів збірки “Була така земля”). Десять розділів “Крові і леготу” нагадують про число попередніх збірок та водночас маніфестують якісно нову художню єдність, цілісність авторського міфу.

І сама назва, і композиція нової книжки увиразнюють міфологічні константи художнього мислення автора. “Кров і легіт” – це “першомодуси” буття, що є основою космогонічного міфу Герасим'юка: “кров/вода” як плоть світотвору; “легіт” як животворче начало Всесвіту – Дух, що носився над первісним хаосом; Музика, котра “передуює Логосу” [16, с. 91]. Варто також зазначити міфологічну семантику Декалогу: число “10” символізує “любов до Бога та ближніх, єдність Усесвіту; підсумок божественного творіння, маніфестованого двома початками (чоловіче й жіноче, світло й п'тьма, небо та земля)” [8, с. 392]. Початковий і прикінцевий рядки кожного з розділів демонструють лексичну чи змістову симетрію, вказують на певну мотивно-тематичну цілісність; у такий спосіб і виявляються окремі ланки “метасюжету”. Наведемо тут лише один приклад – перший і завершальний рядки VIII розділу: “за мертвими виють пси” (с. 209); “вірні пси Георгія” (с. 244).

Усе це певною мірою опрозорює ритуальні інтенції тексту, його телеологію. Адже “міфопоетичне являє себе як творче начало екстремістичної спрямованості, як противага загрози ентропічного занурення у безсловесність, німоту, хаос” [14, с. 5]. Саме тому, наголошує В. Топоров, це начало оприявнюється у двох одночасних процесах: міфологізації (“створення найбільш семантично багатих, енергетичних і таких, що мають силу прикладу, образів дійсності”) та деміфологізації (“руйнування стереотипів міфопоетичного мислення, котрі втратили свою «підйомну» силу”). Обидва процеси мають спільне призначення – “максимально уможливити зв'язки людини зі сферою буттєвісного, яку відкриває живе слово” [14, с. 5]; відтак настає час активної міфотворчості.

Коли Герасим'юк пише про “відступ” міфу з початком XX століття “у позачасся – до коми й титла” (с. 27), – йдеться про руйнацію стереотипів, які порозсипалися “у смертельних кільцях” Історії (с. 28). Залишився лише “каркас” – простір утаємничених знаків (“титла”) і ритму (“коми”), який треба знову заповнювати.

Вимушена розлука з міфом обезсмилює речі та знецінює людське буття, тож Герасим'юк ці речі сакралізує, перетворюючи побутування “гуцульської кахлі”, верети чи хустки на магічні історії. Найяскравіше така тенденція виявляється в етіологічному міфі про бринзу, яка “починається з крові місячного теляти”, – і “без цього не буде бринзи” (с. 140). Прозорі євангельські алюзії актуалізують мотив євхаристійної жертви Спасителя, витіснений з людської свідомості споживачами зацікавленнями та меркантильним підходом: “Не продається кров Агнця, /якою ми викуплені, /зате продається бринза, /яка щоразу дорожчає”.

І Священну історію, і новітню соціально-політичну, і давні бувальщини свого краю Василь Герасим'юк оприроднює, “натуралізує” (перетворює “історію” на “природу”). Ідеологія стає, таким чином, своєрідною проміжною ланкою, виявляється здебільшого імпліцитно. Водночас розмикаються “смертельні кільця Історії”, речі та події набувають позаісторичного значення: “...усі більш-менш істотно природні та соціальні реалії мають бути закорінені в міфі, знайти в ньому свої витокі, пояснення та санкції; у певному сенсі вони всі мусять мати свій міф” [9, с. 170]. Саме в такий спосіб долається “загроза ентропічного занурення у хаос”, і тому Василя Герасим'юка варто пов'язувати не з “кінцем” міфу, а з його оновленням – деміфологізацією та реміфологізацією дійсності. При цьому, звісно, глибинні архетипні значення, забута символіка зринають у підсвідомості, закорінюються в поетичному тексті, взаємодіють із власними авторськими міфологемами (це стосується, зокрема, предствлення “чотирьох стихій”, про що докладно говоритимемо далі).

Проте не окремі елементи, а спосіб їх комбінації визначають, за К.Леві-Стросом, зміст міфу “як сукупності всіх варіантів” [6, 187]. Імагінативна логіка та породжувальна семантика міфу розкриваються лише у процесі його “вертикального” прочитання, через виявлення повторюваних образних систем, їх трансформації та взаємної узгодженості. Поетичний міф “Крові й леготу” можна представити як “сукупність варіантів”, умовно визначаючи його “системи й підсистеми” як окремі “міфи”: “міф покоління”, “міф народу”, “міф України” та “міф Поета”. У цій статті обмежимося аналізом першого та останнього, зосереджуючи увагу на імпліцитних смислах (породжених не так авторською інтенцією, як логікою самого тексту).

“Міф покоління”

Саме він визначає загальну тональність книжки, її драматичну напругу: міф покоління, яке опинилося поза часом і простором, бо “почався новий світ. Який заповіт?” (с. 71). Характеристикою цього покоління є “позажанровість” нас, “яких позбулися наші міти” (с. 69)... Мотив “позажанровості” своєрідно віддзеркалюється у розмаїтті визначень, які стають назвами текстів або їх підзаголовками: “фрагмент”, “увертюра”, “сюїта”, “містерія”, “лубок”, “фреска”, “пейзаж”, “дидактичний етюд”, “заклинання”. Суто літературні жанри набувають позалітературних функцій: “сонет натхнення”, “сонет смирення”, “сонет прощен-

ня", "елегія до папороті". Зрештою, сакральності й достовірності міфу протиставлено несаکральність і недостовірність казки [9, с. 262]: "Якщо довго шукати жанр, / неодмінно дійдеш до казки" (с. 298).

За Аристотелем, міф є душею трагедії, тому для "викинутого" з міфів покоління "навіть не фарсом трагедія стала – жартом / Над нами..." (с. 69). Проте імпліцитне посилення на Данте (парафраз початку "Божественної комедії") увиразнює саме трагізм ситуації – вже не похмурий ліс, а стрімкі та страшні "високі води" стають місцем випробувань і вибору: "Нам було по 30–35, / коли розвалилась імперія. Від чиєї руки? / Ми тоді половину шляху земного пройшли. / Опинилися в лісі. / Точніше, серед ріки, / що була, як гірська, / або як в Батурині Сейм – / бистра – трупами дев'яностих збивала з ніг" (с. 26).

"Трупи дев'яностих" можна тлумачити не лише у прямому сенсі (згадуючи, зокрема, численні жертви тодішніх кримінальних розборок і політичної боротьби) – контекст дозволяє вбачати тут символічний образ усвідомлених утрат: трагічних наслідків геноциду нації, знищення її потенційних провідників, розвіятих ілюзій... Щодо самої "ріки" і згадки про Батурин, варто зауважити невідповідність зіставлення гірського потоку із Сеймом. Прикметною рисою книжки "Кров і легіт" є те, що від самого початку в тексті зближуються, стають взаємопроникними різні часопросторові виміри України: "гірський" і "лісостеповий", "західний" і "східний", сучасний і давній, профанічний і сакральний.

Стійку "персонажність" демонструє простір "цілодобової, як сільпо", епохи безіменних пристосувань, які завжди тримаються "берега" ("а на березі – менеджер, екстрасенс, діджей..."). Функція замість імені, відсутність дії (яка в міфі завжди напряду пов'язана з іменем) вказують на примарність, неонтологічність цього профанічного простору.

Сакральний простір означено Вічною Матір'ю і Немовлям, "що губами припухлими ссе Маріїну грудь / і тримає Вселенну". А поряд з цим іконічним образом – кінокадр: жінка, що "знов зі скали зірвалась... як завше..." (с. 26). Обидва образи поєднуються, ніби "парна ікона" (одне з метонімічних "імен" Богородиці – "Гора Нерукосячна", тому "скала" не лише утворює вертикальну проєкцію, а й апелює до цієї сакральної символіки). У подальшому образи жінки і скелі, мотиви піднесення й падіння повторюватимуться, а вертикаль сакрального простору ставатиме знаком роз'єднаності "крові" й "леготу" – розлуки, без якої не було би поривання ввись...

Інваріантний мотив Вічної Жіночності, який пронизує всю книжку, зазнає в ній численних трансформацій: Душа Світу, "вільна і досконала тільки в падінні" (що є відлунням гностичного міфу і збігається з образом Зірки-Марії в ліричній драмі Блока "Незнайомка") – Княгиня – Діва потоків – Кохана – Єзавель – Безумна дівчинка – Україна – Молода... Близька й недосяжна, видима й незримна, вона завжди "на інший мотив" (не "крові", а "леготу"!)" і часто постає як юна вітичка, що переходить на розквітлі черешні. Біла на білому тлі черешні, якою святять паску (с. 203, 235, 251): "Я зрозумів за тридцять літ / не те, чому, а тих, кому / ти непомітна!" (с. 188). Це ті, хто не потребує освячення, не чує "іншого мотиву" в повсякденні, перебуває на горизонтальній площині буття.

Ключовими визначеннями сакрального простору є "світло" й "музика", що часто постають як синоніми. Хтось "сфальшував музику сфер" (с. 42); "плоті стало багато, музики мало..." (с. 25), – відтак усі запрагли "високі води" (яка може піднести до простору вічності, до вершини "скали") ніби об'єднані спільним покликанням – наближати "музику" й долати какофонію "тьми". Найбільш виразно про це сказано у віршах-присвятах "Пам'яті Тараса Мельничука" і "Пам'яті Юрія Приходька": "ти, Тарасе, стоїш найближче <...> до всієї тієї неймовірної музики" (с. 114); "багато моєї тьми / забрав ти з собою" (с. 130).

Здавалося б, кожен, хто у бурхливому потоці не прагне "берега", а просить "високої води", долучається до сакрального простору: "...плив, як міг, / і звертався до Того, Хто скрізь, а значить і тут..." (с. 26) Проте пафос узятого за епіграф рядка Ігоря Римука "Дай, доле, нам високої води" врівноважується завершальним мотивом "броду" (як у народній пісні: "...не знаю, що діяти маю, – чи плисти, чи брести..."). Це сприймається як своєрідна ритуально-міфологічна інверсія сакрального й профанного, або ж засвідчує "спіральний" розвиток міфу, з неunikним чергуванням утрат і здобутків. І, знов-таки, тут у непрямий спосіб наголошується "позажанровість" покоління, чия "трагедія" опинилася між "фарсом" і "жартом".

Опозиція "тупого напливу" кадрів і того, що "за кадром" (с. 98), уможливорює метафоричне визначення цієї ситуації: "Кіно під назвою «Доля»" (с. 52). "Кіно" стає субститутутом життя і маркером реального духовного досвіду народжених "в середині двадцятого віку" (про це свідчать часті у книжці конкретні назви, герої чи епізоди кінострічок), але також нагадує про звичну оцінювальну формулу "як у кіно"; чи навіть іронічне, з відтінком зневаги: "кіно!" Разом з тим "паралельний монтаж", поєднання "тези" й "антитези" визначають амбівалентну семантику образу покоління, розширюють асоціативне поле.

У вірші "Нам було по 30–35"... натяк на криваву трагедію Батурина та на кохання Івана Мазепи і Мотрі Кочубеївни супроводжується і думкою про неunikність повторень, і вірою в незбагненну силу благодаті, і мотивом "обміління" світу, і дворазовим дзеркальним поєднанням "західного" та "східного" векторів українського простору: "Буде інше кіно, /

але про любов і смерть – / Про Космач і Батурин. / Може, про Київ–Львів. / Доки сходить, / зійде благодать на воду і твердь. / Можна вбрід до Івана і Мотрі – Сейм обмілів” (с. 26).

Суперечливість, неузгодженість намірів, дій і наслідків у власній самореалізації властива навіть такому представникові “позажанрового” покоління, який бере за основу євангельські максими, визначаючи ними власний вибір: “Був вибір між Христом і всім. Я вибрав, / але все інше вибрало мене” (с. 95). Хоча для поета “епоха”, її “час і звіт і суд” не мають вирішального значення, проте він змушений дихати цим повітрям, у якому задихається від “омерзіння”, бо смердить дедалі гірше. (За Діонісієм Ареопажитом, найперше, чим Бог наділив ангелів, – це нюх, аби вони відрізняли добро від зла за запахом. Саме така семантика визначає розвиток мотиву запаху у вірші “Сигла”: “принюхування”; “запах, у якому ти затримався”; “щось відбувається... у запаху”; й остаточне – “Стискаєш зброю. / Не принюхуєшся”).

Сморід заповнює простір, у якому живе покоління, “народжене в середині двадцятого віку”: замість солодкого диму вітчизни – “сморід з-під рідної стріхи”; дух “содому”, який “зі смердами правлять” чужинці у стільнім градусі (с. 65), тобто в самому центрі цього простору. Світ знеособлюється, знецінюється, втрачає свої особливі прикмети: “вже однако смердить у Карпатах і на Подніпров’ю” (с. 74). Тхне “падлом”, у найширшому значенні цього слова, а про незліченні жертви нагадає розлитий у повітрі “трупний спирт” (с. 291); та ще, можливо, мучить “запах” невиліковної хвороби, від якої людина розкладається заживо, – прокази, або ж лепри.

Струпи прокази і саме дихання леправих поширюють цю страшну заразу, тож прокажених мають утримувати лише в лепрозоріях, ізолюючи їх від здорових людей. У Книзі Йова, для якого проказа стала останнім випробуванням його праведності, описано цю хворобу, що завжди сприймалася як прокляття, найтяжча Божя кара за гріхи. У переносному ж сенсі – це розтління й “омерзіння” світу (в XIV главі Книги Левіт згадується проказа “на будівлях, стінах і одязі”).

У давнину ці нещасні мали сповіщати про своє пересування дзвониками, аби можна було уникнути зустрічі з ними. Позаяк наслідком прокази часто ставала сліпота, вони й ходили, як сліпі, за поводитирем, який ще не втратив зір, і “колокільця” цієї сумної ходи було чутно здалеку.

Такі “колокільця” досить часто звучать у книжці “Кров і легіт”, а “прокажені” стають узагальненим образом покоління, якому “нині ніхто не каже / будь ти прокляте” (с. 40), – бо хто ж проклинатиме вже проклятих?! “Хвора кров” (с. 250); терпіння, що стає єдиною можливістю “вибором” (с. 162); неспроможність “піднятися” у своїй “хворій ході”, зигзагоподібному рухові “хворою” землею (сс. 162, 99) – подібні деталі складаються у своєрідний діагноз хворої доби. Йдеться про духовну проказу, про спотворення людського світу, спричинене втратою зв’язку з Абсолютом. Також імовірною причиною такого прокляття є те, що “всі ми і всі / забрюхані – до одного! – в кривавій росі” (с. 293), “зчеплені намертво іклами й пазурами” (с. 284). Тому кожен “проситиме в Господа смерті / доки не збагне / божественність лагідного леготу, / а не караючих блискавок...” (с. 299).

Мотив спільного прокляття пронизує книжку: започаткований у I розділі (“Фрагмент”), він утворює складний сюжет, цілісність якого увиразнюється анафорою першого й четвертого віршів рецетивного циклу, присвяченого “прокаженим”. Ці вірші вміщено у третьому (“Ідуть прокажені. Інакша в них нинішня путь...”), п’ятому (“Старовинний пейзаж”), восьмому (“Балада”) й дев’ятому розділах (“Ідуть прокажені. Леправи не можуть не йти”) – у такий спосіб “колокільця” чи “дзвіночки” озвучують увесь текст, стають наскрізним образом.

При цьому виникає виразна опозиція “дзвону” (традиційного символу спілкування землі з небесами) та “дзвіночків”, один з яких звучить уже на дні пекельної “прірви” (с. 228). “Міф покоління”, як і “міф Поета”, напругу пов’язується зі зникненням дзвону: “у другій половині двадцятого століття” в повітрі “зник дзвін” (с. 283). Спорожнілий простір заповнили “спресована тиша” й “потемки” – та саме тоді “у неживому повітрі” постав поет, аби відновити втрачений “ритм” світотвору, пробитися крізь глуху мертвотну темряву “зі свічкою в руці”, залишаючи за собою “зоряні протяги” (с. 283–285). Але між небом і землею залишається густий туман, і десь “поблизу в тумані повільно бредуть прокажені. / Дзвіночки про них сповіщають, сповільнюють вірш” (с. 162)...

Вірш сповільнюється, бо виникає почуття провини? чи співпричетності? Адже коли “колокільця знов озвались”, ідеться вже не від третьої, а від першої особи: “ми прийшли” (с. 228). Принаймні “стежі” перетнулися – довелося зустрітися поглядами: побачити, що “найменший в юдолі” має “зіниці золоті”, і відчутти, що “в нього є ангел – ти думав, також прокажений?” (с. 250). Тоді страхотливі “колокільця” раптом здаються “дзвінками Благодаті”, а “хвора хода” – покутою і рухом до такого простору, в якому спотворене, “прокажене” людство зможе очиститися. Бо після Царства Сина, Який викупив світ власною кров’ю, має настати Царство Духу, “Благодаті” (“божественного леготу”?), а люди все ще дотримуються старого закону “око за око, зуб за зуб”, тому й “забрюхані – до одного! – в кривавій росі” (с. 293). У євангеліях часто зустрічаємо мотив “леправих”: Спаситель зціляє тих, хто прагне очищення і вірує в силу Господню; символічне значення має також перебування Христа в домі Симона Прокаженого – тож надія є?

* Антитеза пахощів і смердиння, осмислена як опозиція “добро||зло”, створює аксіологію запаху, що знайшло відображення в мові (“це погано пахне”. – кажемо ми про якусь сумнівну пропозицію, чиєсь аморальні дії чи недобрі новини)

Безпорадний рух леправих “в тумані на рідному полі”, “де гуляє братва”, асоціюється з блуканням юдеїв пустелею в пошуках “землі обітужання”; а їхні “дзвіночки” нагадують про зниклий дзвін Благодаті. Саме такого звучання набуває мотив “прокажених” у завершальному вірші рецептивного циклу: “Ви ще на землі, де іще не пройшла Благодать / Господня... І доки несете дзвінки Благодаті, / вам треба йти. Бо леправі не можуть не йти. / Й не можуть вертатись” (с. 250).

Важливо зазначити, що хода “прокажених” починається саме в сучасному українському просторі, а подальші міфологічні трансформації цього мотиву лише засвідчують його значущість як структуротворчого у “міфі покоління”, тому варто зосередити увагу на першому вірші циклу:

*Ідуть прокажені. Інакша в них нинішня путь,
та знову дзвіночки позначать, куди вони йдуть.
Але колокольця не скажуть, куди їм йти,
і той, хто відлунює звук, їх не буде вести.
Замінують вкотре того, хто їх вів – себто взув –
і прірву вони оминуць, і провалля, і зсув,
і врешті повірять, що цей уже знає куди –
не може не знати, вивчаючи древні сліди.*

*Вони не питають: навіщо? Не знають: коли
прийдуть чи збагнуть, що, між іншим,
давно вже прийшли.
Не сядуть леправі до столу, бо столу нема.
Вони до землі припадають, що хвора й німа.
І навіть жебрак чи поет України-Руси
підняти їх можуть лиш голосом. Погослоси.*

(с. 99)

Жебрак чи поет (певною мірою споріднені постаті) виявляються однаково причетними до голосіння (йойкання, побивання, причитування), яке віддавна було не лише “ритуальним дійством над покійником”: “Так само голосили жінки, які прагнули дитини і любові, в день весняного Нового року, коли закликали весну. Вони виходили на пагорб, падали на засніжену землю і голосили, нарікаючи на свої біди, а потім на вершечок пагорба кляли віночок із квітів і трав, щоб земля ошедрилася” [3, с. 109]. Чи не тому “голосіння” Поета в повітрі, у якому зник дзвін, пов’язується з трьома різними образами: “плакальниці”, “старої гуцулки” і “гонорової темноволосої жінки”, яка серед зими “переливається сміхом, як весняна вода” (с. 284–285)? Традиційне у християнській традиції протиставлення “зими гріховної” та весняної “благодаті”, як і перша заповідь блаженства, також пояснюють спільну роль “жебрака” і “поета”: обидва тривожать людську совість, самим своїм існуванням нагадують про інші цінності – тому “не руй блаженних в цій юдолі!” (с. 30).

Та чи можна “підняти” тих, хто не здатний “ощедритися” і не усвідомлює свого звиродніння, не прагне “очищення”, не вірить у “преображення”? “Як хлине світло / Із преображеного серця, / Чи вибіжить на пашу бидло? / І чи спасеться, де пасеться?” (с. 30). Адже “бидло” має своїх господарів і доглядачів...

Пастухів “бидла” і поводитирів “прокажених” набирають із різних верств “черні брехливої”. Слово “чернь” у Герасим'юка актуалізує міфологічну семантику первісного значення кольору, що додає цьому поняттю позаісторичних конотацій. “Чернь” – це втілення всюдисущого зла; вона є знаряддям “батька брехні”, як називають диявола, і саме тому вічно брехлива. Здрібнілі біси, одвічна челядь сатани, – це “шпана нинішня і вчорашня” (с. 131), “братва” (с. 250); саме вони розносять “проказу” й поширюють “сморід”: “Бо є вічний князь – на те й сатана, / бо є вічні смерди – на те й смерди” (с. 67).

Володареві тьми та його прислужникам у “міфі покоління” протистоїть звияжний очільник народу, “князь-воїн”; позачасовий погляд автора зумовлює “історичну риму” десятого і двадцятого століть: Святослав Хоробрий і “сотенний Святослав” (с. 67). Проте на вищому рівні перебувають духовні провідники – Шевченко і ті поети, яких він збирає за своїм “золотим столом” (один із символів князівської влади!). Оживає давньоукраїнський мотив “князя-нареченого”, чий “жереб” (князівський уділ) персоніфікується в образі “дівичі любої” – цей мотив присутній у “Слові про Ігорів похід”. (Символіка ритуального поєднання князя зі своєю землею збереглася у виразі “вінчати на царство”.) Доки є такий “князь”, хай в уяві, уві сні, – його земля завжди “в зеніті”, завжди “наречена”: “Доки ти князь уві сні – у зеніті Руси -- <...> / Княжиш бо – мов лежиш у траві і не бачиш трави” (с. 73). І хоча завжди “в узголів’ї” стоять чи “хозар”, чи “комісар з гепеви”, та віками “поодаль – вона...”

За Гераклітом, лише уві сні смертні співпрацюють з богами, тож ідеться про “творчий сон”, стан поетичного ясновидіння, у якому реальні князі та їх піддані стають персонажами історичного міфу: “Бідний Рюрик з твоєю проблемою стяга й герба! / Бідне бидло з твоїм обертасом між князем й Тарасом!” (с. 74). І, як завжди, між будь-яким “Рюриком” і

будь-яким “бидлом” стоїть “челядь”, яка зрештою стає безликою владою, здатною постійно вдосконалюватися у брехні: “На Дніпрі і Дністрі знову чути художній свист. / Береги наші княжі / вкрила челядь – сита й несити” (с. 55).

Таким чином, злам епохи переживається і як “повторення”, і як новий “лімінальний стан”, ініціація “повітрям свободи”. “Міф покоління” переростає у “міф народу”, кореспондує з “міфом України” та “міфом Поета”, у якому об’єднуються та набувають нового сенсу всі наскрізні мотиви “Крові й леготу”.

“Міф Поета”

Індивідуально-авторський міф Герасим’юка постає на основі універсалізованих мотивних структур. Як відомо, інваріантний мономіф Поета починається з історії його чудесного народження та отримання надприродних здібностей; далі розвиваються мотиви випробувань, боротьби “темного” та “світлого” начал, перетворення Поетом життєвого “хаосу” на гармонійний “космос”. Мотив смерті/воскресіння пов’язується з вічністю Слова (що стає живою плоттю світу) та безсмертям Пам’яті, земним утіленням якої є Поет (так само Deus conservat omnia – Бог зберігає все). Власне, “вмирання/воскресіння” є станом буття Поета: “Я воскресав не раз. / Я знову воскресну” (с. 204), – адже він має постійно оновлюватися, подібно до змії, “що скидає шкіру навіть з очей” (с. 38).

Усі ці інваріантні мотиви присутні у текстах Герасим’юка, причому історія Поета розгортається одночасно у двох просторах – небесному та земному. “Я став поетом, і це трапилося в повітрі, / у якому зник дзвін” (а на землі в цей час вирували карпатські праліси і “зафарбували відкрите серце Спасителя / на іконах Пресвятого Серця” (с. 283); і помирав тато того хлопчика, який мусив стати Поетом, аби про все це розповісти... (Те, що батько помирав “вранці на Юра”, ніби передаючи сина під опіку святого, провіщає подальше Поетове служіння – серед “псів Юрія Змієборця”).

“Народжений за день до Спаса / В степу безкрайнім за Уралом, / Преображення діждався, / І Преображення настало” (с. 30), – так окреслює Герасим’юк міфологічний часопростір своєї появи на світ. Конкретна дата – 18 серпня, тобто за день до свята Преображення Господнього (т. зв. Яблучний Спас), визначає магістральний сюжет “міфу Поета”: “переображення” себе і світу; символічні зустрічі, реальні події та “єни”, пережиті на цьому шляху. Варто окремо виділити “серпневий міф” Герасим’юка, у якому місяць серпень постає як час одкровення і знакових подій (це, зокрема, вірші “Серпень за старим стилем. Зорепад”, “Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав”, “Ми вдихали сіно цього світу”, “Серпень за старим стилем”). Мотив Пророка Іллі та його “круків” також є структурним компонентом “серпневого міфу”.

Та якщо “часовий вимір” міфу визначає переддень Преображення Бога-Слова (“Завтра – сяйво на Фаворі”), то простір земного народження Поета означений Шевченковою присутністю.

Шевченко торкнувся – своїм словом і самим своїм перебуванням “в степу безкраїм за Уралом” – отих червонясто-рудих, як засохла кров, казахських степів, таких несподібних до омріяних “голубих степів” України: “І там степи, і тут степи, / Та тут не такії, / Руді, руді, аж червоні, / А там голубії” (“А. О. Козачковському”). Тут він залишив свою тугу за “нашою правдою” і “нашим словом” (як писав Шевченко у вірші “Марку Вовчку”, саме блукаючи “поза Уралом”, він “Господа благав, / Щоб наша правда не пропала, / Щоб наше слово не вмирало”). Тому й народився в цих краях, сто років потому, в сім’ї карпатських “виселенців”, український поет “крові й леготу”, для якого образ Шевченка стане смисловим наповненням власної творчості.

З цим образом – як ритуальним символом – пов’язує Герасим’юк “суху різьбу” свого поетичного слова: “...знадобляться найтонші різці тобі, / І груша – піввіку сохла разом з тобою – / На святкову таріль із Тарасовою головою. / Ти вирізьбиш. / Ти виживеш на різьбі” (с. 31). Тут важливо, що природа й людина, дерево та його ровесник-поет об’єднані космогонічним мотивом “різьби” (так само як дія теслі, “різьба” метафорично означає процес світотворення). Шевченко постає як символічний центр міфопростору українського Слова, його “сонце” і “свято”. Тому так багато Шевченкового слова вплетено у тексти Герасим’юка (не самих лише цитат, прихованих чи очевидних, а “слова” у сенсі “діла”: чину, віри й сумнівів, любові й ненависті, біблійного натхнення та фольклорного “живлення”).

Про те, що найбільше “пече”, Герасим’юк часто говорить словами Шевченка (а в Україні поетові “все пече, бо все пече”). При цьому він не виокремлює в тексті цитати, адже це вже його власна рефлексія – гірка, сумна, часом іронічна: “Повернулися хрущі / інакшими, як і всі... / і хрущі гудуть, / не приносячи радості, / гудуть, / гудуть!” (с. 94); “Знають: бути мало би не так, / ніби знали як, / доки за байраком був байрак, / а за ним козак” (с. 100)... І згадки про біблійних пророків містять прихований діалог із Шевченком – розвиток тих думок, які не висловлені у самих текстах (вірш “Осії. Глава XIV (Підражаніє)”, цикл “Давидові псалми”), але спричинилися до їх появи. Той, хто читає Герасим’юка, має перечитати й Шевченка, і Біблію...

Так, самі імена, якими Бог наділив дітей свого пророка, – “Непомилувана” і “Не мій народ” (Ос. 1:6, 9) – визначають долю Ізраїля. У цих іменах уже міститься загроза неминучих

страшних покарань, про які йдеться у Книзі Осії. Шевченкове “подражаніє” починається словами: “Погибнеш, згинеш, Україно...” – і продовжується ще більш жахаючими візіями, ніж у біблійному прототексті (хоча далі, наче Бог, поет промовляє: “Воскресни, мамо!..”).

Відчуття суголосності пекучих пророцтв і доглибинне усвідомлення відповідальності за кожне поетове слово, за вимовлене ім'я, що розгортається в “магічну історію”, стаючи міфом, – відбилися у вірші, яким завершується третій розділ “Крові й леготу”. “Я написав книгу зневіри. / Вимовив тільки ім'я”, – так починається цей вірш; а в останніх рядках, згадуючи Осію, автор цитує ті його слова, які повторює у євангеліях Христос: “Наостанку Осія: *не жертви, а милости*. / Тільки ім'я і відривання п'ят” (с. 142).

Євангельський мотив “не жертви, а милости” можна перефразувати: не “крові”, а “леготу”. Це пояснює винятково важливу роль “кроткого пророка” Давида у книжці Герасим'юка. Можна сказати, що йдеться про саму ідею “міфу Поета”, його всеохопний символ та ідеальний взірець. І тут, звісно, немає полеміки з Шевченком, тому що ключовим для розуміння образу Давида у Шевченкових творах є мотиви “підміни”: “вомісто кроткого пророка” людям накинули лукавого царя; ім'я Давида “розтлили”, як і святе ім'я Марії, яку “кати” також “зодягли в порфиру”.

Давид – це знакове Ім'я: самовидця лихих часів і “найменшого серед братів своїх”; того, хто посоромив ворогів, перемиг велета і повернув славу своєму народові; пророка й “улюбленця Божого” (буквальне значення імені Давид – “возлюблений”); богонатхненного співця, який у нестримному захваті танцював перед “скинією Завіту” і чий псалми не лише увійдуть згодом до щоденних християнських богослужінь, а й надихатимуть поетів усіх часів... Біблійний вираз “дім Давидів” вказує на спорідненість з “царепророком” (кривну чи духовну) і є одним із визначень Церкви. Крім того, “український Давид” – це Шевченко, яким його бачили кирило-мефодіївські “братчики”, – автор “Давидових псалмів”.

У вірші “1745 – Петрівка” Герасим'юк актуалізує різні значення цього “магічного Імені”, внаслідок чого виникає складна алегореза. “Давид” – це ім'я корчмаря, присутнього при зустрічі Довбуша з двома побратимами за місяць до загибелі опришка. Спершу корчмар, аби не заважати, “запитально виходить”, але Довбуш каже: “Сиди”. І тоді “Давид робить те, що робить Давид”, – стає самовидцем і свідком бесіди “тріїчі руської, гуцульської” (с. 255). Водночас він ніби вже знає, що буде потому; бачить кризу роки, як останнім стратять Баюрака: “Й заплаче Давид!” (с. 256). Далі в розмову опришків втручається автор: “Хлопці, в домі Давида – суддя один” (с. 257). Згодом він уже сам говорить як український Псаломспівець і нащадок повстанця: “Не допоможуть, Олексю, мої псалми, / ні найтяжче з прозирів, чи то пак, похміль, / бо гадає – в цієї землі під грудьми – / опустил карабін мій дід Василь”. Та відразу після цих слів “Давида” повернуто до вічності, звідки він дивиться на “гуцульську трійцю”: “А вони сидітимуть – доки світ, / і наразі це знає тільки Давид” (с. 258).

Стан Душі Поета – це біль “перетривання у світанок”¹; біль, без якого не буде “живої крові в слові”: “*Болиш?* – поет запитує. – *Боли ж!* – Поет відповідає. Буде вірш. / <...> / То його зброя. А її калібр / Залежить тільки від живої крові. / І тільки від живої крові в слові” (с. 32). Цитати з Вінграновського та непряме посилання на вірш Лесі Українки “Слово, чому ти не твердая криця” (у якому поетова “зброя” проливає кров з його власного серця) надають образу Поета соборного значення. Йдеться тут і про спільну долю українських поетів (про що також писала Леся Українка у вірші “На столітній ювілей української літератури”). До карбу цієї спільної долі Герасим'юк додає ще й ризик розбудити, “як завжди, не ту Вкраїну” (с. 32).

Та лише Поетовим словом тече та Ріка, що є символом України: “Дніпро тече поетовою кров'ю” (с. 33) – кров'ю усіх українських поетів, чий символічний соборний образ Герасим'юк створює на основі вірша Миколи Вінграновського “Ніч Івана Богуна”. У цьому образі поєднані всі три постаті з ікони “Розп'яття”, де при Хресті стоять найвірніший Апостол і Мати Спасителя, – лише імена інші: “Там вой Богуна. Там Богочоловік. / І та, на кого Бог його покинув” (с. 32). У контексті поезії Вінграновського, чие слово тут постійно переплітається з авторським, стає зрозумілим, що Мати – це Україна, Спаситель – це “Той Син”, розп'яте українське Слово; а “вой Богуна” – соборне втілення всіх усиновлених Ним і Нею. У вірші Миколи Вінграновського “Шевченко” прозора метонімія “Той Син” є ознакою сакрального, а отже “табуйованого”, Імені. Так само у Герасим'юка символічна Шевченкова присутність “за золотим столом” означена лише його словом, парафразом “Подражанія 11 псалму”: “поставить на сторожі слово вічне” (с. 32). У Вінграновського “Той Син – / Безсмертя нації на всі літа і всевіч” [2, с. 175], а Іван Богуна про Україну говорить: “Вона мій Бог і поводитир” [2, 174]. У Герасим'юка ці мотиви переосмислені у євангельському контексті: (“це син твій; це мати твоя”, – останні слова Христа до Богородиці та Івана Богослова).

Так розкривається основна “ідеологема” міфу: творчість українського Поета – не “гра” (хай і навищого рівня), а вічна “будівнича жертва”; тому лише опозиція “гріх гріхом по-

¹ Про розвиток цих апокрифічних сюжетів у творчості Шевченка див. докладно у Кісельова Л. Виправдання Слова. Статті про українську літературу від Шевченка до сьогодення — К. Вид дім “Києво-Могилянська академія”. 2014. — С. 9–60.

² “Сном з Дніпром триваю” (с. 50) як “птиці, що перетривають у світанок / чи тільки слово” (с. 267).

прав" // "смертю смерть поправ" визначає його вибір і долю. Не лише власну; бо "кров'ю не змитий гріх – ...Посилиється – на всіх..." (с. 58).

Справді, мотив жертви Христової відлунує у міфі Поета, так само як і неоднозначний мотив високої "гри". Поет не досягає сакрального простору небес, а перебуває між "небом" та "землею" – у повітрі. Це двозначний простір: за християнськими уявленнями, саме тут зосереджені "духи злоби", що перестрічають душі померлих на шляху до "неба небес", Господнього престолу (бісівські "митниці" описані у відомому "Сказанні про двадцять митарств блаженної Феодори", яке лягло в основу численних іконографічних сюжетів). Разом із тим, Розп'яття Христа, піднесеного в повітря на "древі", тлумачиться як пробиття отвору в непрохідному після гріхопадіння людини просторі між тварним і божественним світами (за Максимом Сповідником).

У поемі "Поет в повітрі" присутній також мотив бунту Люцифера, що зазначає і В. Неборак [10, с. 21]; причому виразні поетологічні конотації забезпечуються алюзіями на тексти Михайля Семенка та Осипа Мандельштама.

Отже, до низки міфопоетичних функцій Поета доєднуються "сотеріологічна" та "демонічна" (про винятково демонічну сутність поезії як звабливої "магії" писала Марина Цветаєва в есеї "Мистецтво при світлі совісті"). Неможливо позбутися відчуття власної могутності й абсолютної свободи, коли "гарцює" міфічний Пегас "у силі своїй золотій", а вершник відчуває, як розколюється небо від цього "танцю", "де серцю вільніше, / Ніж, Господи, в царстві Твоїм" (с. 49).

Поетова "гра" нагадує йому самому не лише про повсталого проти Бога ангела, а й про власну "первинність", яку він утратив, подібно до Ісава. "Але ж зіграв. Як? Гріх гріхом поправ?" (с. 276). "Первинність" Адама – давати усім речам імена, "первинність" Слова – творити й переображувати світ; а Поет – це той, хто прагне бути водночас і Адамом, і Богом ("гріх гріхом поправ"). Тому його натхнення "межує з омерзінням" (с. 276): "ти ж крук / перетравлюй падло / ти ж поет / живишся / щоб літати" (с. 105).

Крук, для якого повітря є природним середовищем існування, стає для Поета символом цієї стихії – першої серед "четвірки" тих, з якими він має поріднитися, аби відчути "первинність" буття. Поет прагне цього, тому що стихійним "передіснуванням" йому уявляється Музика, з якої виникло Слово, що створило світ. Ця Музика відлунує в його душі; пам'ять про неї стає і розрадою, і мукою, бо несила її відтворити. "Аби забути ці нути", Поет, як Бог, надає стихіям тварної подоби й отожднює себе з ними. Телер вони стають його словом – непрозорим і багатозначним:

...Іх чотири: крук і змія, пес і сова.

На чотири сторони світу. На злам. На зсув.

На чотири стихії. Чотири рядки. Одна строфа.

Це "злам" і "зсув" стереотипів, звичних символів, що стали енциклопедичним надбанням і втратили свою посередницьку функцію – утверджувати двоєдину реальність "небесного" та "земного", ідеального та реального. Її треба знову відкривати в собі – як макрокосм у мікрокосмі, шукати й означувати "іменами". "Найбільше вдячний Творцеві, / що Промисел не збагну" (с. 288), – каже поет, бо саме цією незбагненністю зумовлені пошуки "істини міфу" й існування поезії.

"Імена", якими наділяються стихії, визначають "розумну" природу світоустрою (у цьому сенс Поетового звертання до Творця: "тобою мають побути / крук, пес, сова і змія"). Відтак оприявнюється "ієрархія" стихій – не як умоглядна модель, а як живе переживання "світу в собі" та "себе у світі". Це свого роду "зворотній зв'язок" із Творцем: через суб'єктивне чуттєве сприйняття "стихій" та їх розпізнавання в довколишньому просторі – до образів, що стають в уяві поета їхнім утіленням; далі – до символічного "оформлення" цих образів (звісно ж, на основі культурних надбань людства); а відтак – до суб'єкт-суб'єктного переживання "первозданної ієрархії" божественного космосу. "Висхідний" та "нисхідний" рухи образної думки поета віддзеркалено інверсією суб'єкта й об'єкта: "Я знаю, що ти – не я..." // "Я знаю, що я – не ти..." (с. 287–288).

Що ж означають імена стихій? "Сова" пов'язується з Царством Божим, бо "сова там, де ні еллін, ні іудей" (с. 38), – тож вона, як символ мудрості, стає означенням стихії вогню (Софію-Премудрість Божу на іконах зображено вогнеливою; у вогні з'явився Бог Мойсею; вогненно-червоний колір в іконографії є символом "духовнопрестольного" світу). В народі сову вважають вісницею народжень і смертей [4, с. 570–571]; тому в земному "лісі" (алегорія людського життя) вона постає як "понура посередниця в покликах крові, / бо вона там, / де вона є, / а нас немає" (с. 279).

"Змія" є "втіленням нижнього, водно-підземного світу", уособленням хтонічних вод Хаосу; вона символізує і божественну мудрість, і "космічне зло" [8, с. 175–178]. Та головне – вона постійно оновлюється, скидає стару шкіру. У Герасим'юка така амбівалентність

* Як падав ти з висоти!

Мерт-во-лет-лю-вав як гордо!

Отверз на разрыв аорты... (с. 287). – Пор. "Перо мертвопетлюе" у Семенка, "Играй, скрипка, на разрыв аорты" у Мандельштама (в обох випадках ідеться про демонічну природу творчого натхнення). В іншому тексті, прозоро натякаючи на Люцифера, Герасим'юк називає його Божим "музикантом" (с. 35).



відображена у стійкій опозиції “змія//гад”: “ї гада він підняв над головою” (с. 112); “гадде – в цій землі під грудьми” (с. 258); “був... навіть гадом. Прости” (с. 288). Ключовим для ідентифікації з водною стихією є образ змії над плесом, яка “стригнула в річку і граційно попливла, / ховаючи у прибережному річці / все невловне для ока і вуха, / без чого не варто писати про неї...” (с. 93).

Стаючи “совою” та “змією”, поет відновлює первісну рівновагу основних стихій і разом з тим набуває властивостей тих реальних істот, іменами яких означає ці стихії. Найголовніші з них – здатність бути непомітним серед людей (як сова у лісі чи змія у “прибережному річці”) та постійно оновлюватися, “скидати шкіру навіть з очей”. Реальна присутність цих істот у світі пов’язується з їхньою недосяжністю та невловимістю: сова – це тільки “голос”, змія – лише скинута “шкіра”: “Тут, між людьми, / шкіра змії, голос сови – / тільки й того тут, на землі, доки я є” (с. 280).

Так само важливими є реалістичні образи хижих круків над Греготом, а особливо “осінніх псів Карпат”. Маємо тут цілком достовірний і водночас дуже символічний опис: “Їх спини жовті, їх зіниці білі, / Їх лапи відігріті у золі, / Їх газди мокрі в тихому похмаллі, / ...їх газдині злі”; – “верхи їх відпустили”; “а що насподі – чорне і круте”; “їх зорі вічні” (с. 167).

І “крук”, і “пес” постають як символічні посередники між землею та небом. Саме круки носили їжу в пустелю Іллі Пророку; і цей біблійний мотив у Герасим'юка увиразнюється поєднанням фізичного живлення та духовної поживи: “Круки знають, де годують круків. / Круки знають, де Ілля знайти” (с. 260). А “вовкопси” – вірні помічники Юрія Змієборця; крім того, собаку традиційно пов’язують за світом мертвих і наділяють функцією “психопомпа”, супровідника душ померлих. Визначальною характеристикою пса є його нюх, що метафорично означає здатність розрізняти “добро” і “зло” на землі (тому він і “бере завтрашній слід” (с. 38)). Основна ж риса крука, що зближує його з Поетом, – це живлення “падлом”, для того щоб “літати” (що можна зрозуміти і як перетворення “мертвого” слова на “живе”).

Вода та вогонь є основоположними стихіями, поєднанням яких започатковано світ (“Дух Божий носився над водою”. – Бут. 1:2). Злиття цих стихій є передумовою творчості – тому Поет “один для води і вогню”. Якщо “вода” не пронизана “вогнем” Духу, вона мертва й загрозлива; лише жива вода (як і “жива кров у слові”) освячує й оновлює світ. Обидві стихії є водночас “каральні” й “очисні” (с. 286). Від них залежить доля “повітря” та “землі” (як тварного світу). Повітря водночас і затуляє собою “небо небес”, і возз’єднує з ним; а земля є місцем перебування живих та їхньою спільною могилою. Звідси – мотив посередництва, пов’язаний з цими стихіями.

Розпізнавши стихії у “буденному” та “святomu”, відтворивши макрокосм у своєму “мікркосмі”, Поет усе ж не досягає основного – тайни перетворення Музики на Слово: “Зі мною лиш сам на сам, / як тільки прохопить знову / якесь невимовне слово – / до сліз горлових, до спазм” (с. 288). Проте пережитий досвід підсилює його відчуття причетності до “первинного” буття, до “дихання” Музики: “Четвірка твоїх стихій / настільки ж була твоєю, / як та, що дихав я нею. / Не видихну, Боже мій” (с. 288). Відтепер стихії – одухотворені, “заплетені”, чи демонічні, розхристані – постануть перед Поетом у “полиннім викиді мови”, у природі та побуті рідного краю, у його неписаній історії. “Жив поза часом, як звір. / Жив поза часом, як Бог” (с. 46), – та саме у цьому “позачасовому” бутті йому навіяно “отави сновидін” на білій горі “в небі третьому” (с. 249) – “холодні космачькі отави”: “Я прокинувся в серпні з холодних космачьких отав...” (с. 155).

Космач, “нерв нашої мужности” (с. 113); його “воскові плити” – “жовті отави”, що їх “Бог не велів косити” (с. 205), – стали колискою “слова з холодних космачьких отав” (с. 286), силу якому даватиме “рідний узір” (с. 280). Так само як Богородиця (“Червлениця Емануїлова”) з крові своєї випрядає земну плоть Бога Слова, – Поета випрядено землею, яка й виткала у його слові цей “космачький узір”.

“Узір” – це, насамперед, орнаментальні структури образного мислення, що визначають поетику Герасим'юка. Основна властивість орнаменту – поєднання “дискретного” з “континуальним”; повторення однорідних компонентів, що мають символічне значення та є втіленням уявлень про ритм і порядок всесвітнього буття. Естетика й семіотика орнаменту ґрунтуються на ідеї віддзеркалення небесного світу в земному. У текстах Герасим'юка “узір” є метафорою такого двоєдиного буття, властивого самій природі: “зірка сітківка снігів”, “стрімкі узори” оленьчих копит, що “накладаються на узір доріг моїх” (с. 90). Але це нетривкі, “танучі” відбитки – “різьблений сніг” (с. 91); тривким є лише “узір”, увічнений у “сухій різьбі” поетового слова.

Старовинне ремесло різьби по дереву (конкретизоване як гуцульська “суха різьба” є у Герасим'юка метафорою поетичної образотворчості та словесної магії: “Я вирізьбив цю твар” (с. 268), “пора різьбити” (с. 85), “ти виживеш на різьбі” (с. 31). При цьому “різьба” виразно асоціюється з давніми письменами наших предків – “чертами й різями”, наділеними таємничою силою. За відомим “Сказанням про письмена слов’янські” Черноризця Храбра, предки-язичники “чертами та різями читали й писали”. Дослідники історії писемності, посилаючись на свідчення арабських авторів X ст. та різні європейські літописні джере-

* “Тут на землі, виткані ми, мов килими...” (с. 280) Архетип “ткання” як процесу творення світу лежить в основі образів ткацької “божистих” (с. 285) і самого поета з його ткацькими “кроснами” (с. 50)

ла, пов'язують ці знаки з "рунічними системами". Первісне значення слова "руна" – "чарування, таємниця, таємна мудрість" – визначає функцію рун: у багатьох народів північної Європи вони слугували оберегами, використовувалися під час гадань і наділялися пророчою силою (про "руни перемоги", "руни пізнання", "руни проти бурі" та про місця, де їх потрібно вирізьбити, розповідається у скандинавському епосі) [17, с. 188–195]. Саме про таку "таємну мудрість" і магічну владу йдеться у Герасим'юка: "Поет від *різ* і *черт* / Пантрує кров і смерть <...> Від *черт* і *різ* він в засідці (с. 32). Це також указує на здатність Поета бачити й розуміти загрозливі знаки та протистояти їм.

Алюзія на "черти й різи" давніх слов'ян опрозорює визначення Поета як того, хто "в засідці": він перебуває на межі проявленого і не проявленого, Слова й Музики ("крові" й "леготу"). Він там, куди "відступає у позачася" міф, – "до коми й титла" (с. 27), – що можна перефразувати як "до черт і різ". Тому й має творити новий міф, новий "текст", який переображує світ і самого Поета, здійснюючи його "первинне" призначення: "...він – автор «основного міфу» і його герой-жертва і герой-переможець, суб'єкт і об'єкт тексту" [5, с. 57]. При цьому певною мірою виявляється ізоморфізм творця та створюваного ним: "текст творить автора" [14, с. 576]. Тому поет у своїй "засідці" вдається до "різьби" по живому: "В країні демонів старих і хворих / від розпаду рятує – не від ран / останню душу у сліпих узорах / солярних шрамів, родових оман" (с. 112). Це "черти й різи" Пам'яті, і Поет стає її живим Текстом, бо "воїн / ні разу не відрікся від різьби / і неживим не підмінив живої".

"Больовою точкою" для початку такої "різьби" має бути якесь дуже рідне й близьке слово, – наприклад, топонім "Косів". На ньому, як на святковій тарелі, може постати цілий світ образів за допомогою магії "черт і різ". Виділені морфема етимологізуються, утворюють асоціативні поля, у яких частинка слова стає окремим іменем та породжує нові значення. Так, "Косів" – це "косовиця": "Встину на косовицю в Косів" (69). Але "косити" означає також "нищити" – смерть косить людей, і ангели Судного Дня завжди уподібнюються до жінок або косарів ("Ангели Старого Заповіту / горні трави косять по Іллі"); і минуле життя – усього лиш "сіно сього світу" (с. 260), бо людина – "мов та трава", як сказано у Святому Письмі. Відтак крилаті "косарі" (а "кос" – це також "птахи", так гуцули називають ластівку) асоціюються з вічністю та душами людей, а "трава" – з проминальним людським буттям. На цій основі виникає образ, який стає джерелом нових смислів, – "космос трави". Буквальне значення слова "космос" – Усесвіт – поєднується з метафоричними (лад, порядок, гармонія), які поширюються на природний світ. Завдяки цьому "Косів" перетворюється на вселенський простір, не втрачаючи свого первинного топонімічного значення (буквальний сенс зберігає і слово "косовиця"); у тексті ця метаморфоза займає лише два рядки. Так само взаємодіють пряме та символічне значення "трави": "Знов поляже космос трави – / Стане видно – як на долоні" (с. 69). У цьому "космосі" є свої "чорні діри": "діра у скроні Хвильового", у яку "западаємо – духом убогі..." (с. 70).

Таким чином, слово розгортається у міфологічний сюжет, розкриваючи свою потенційну багатозначність та живу мінливість, спрямовану на "прирошення" смислу. Водночас може відбуватися максимальне ущільнення змісту, внаслідок чого слово стає загадкою; незначуща службова частина мови семантизується в такий спосіб, що смисл доводиться розгадувати. "Крук... не порветься на до і від", – яке значення можуть мати виокремлені прийменники? Субстантивуються вони чи адвербіалізуються? Відповідь не така вже й важлива; головне – це енергія вольового жесту, що ним означено міфопростір (земля/небо), у якому "крук" демонструє єдність своїх суперечливих символічних функцій (живитися "падлом", щоб літати, – і ширяти в небесах, щоб служити в пустелі святому Іллі). Звісно, однозначного тлумачення тут бути не може, бо залишається (мусить залишатися) таємниця у самому звучанні слів, у їх поєднанні, повторенні та симетричному розташуванні звуків, що так само можуть семантизуватися, бо викликають чуттєві асоціації. Так ніби поновлюється "первинне" буття слова, оживає його "внутрішня форма" – слово знову стає "міфом". При цьому виявляється властивий міфологічному мисленню синкретизм суб'єкта й дії, означуваного й означника; а цілісність і бездоганна образно-сміслова узгодженість тексту полегшує процес "розгадування", активізує імагінативну логіку сприйняття.

І головне – всі архетипні значення набувають у Герасим'юка глибоко національного "о-мовлення", причому субетнічна "гуцульська" закоріненість лише підсилює відчуття всеосяжності створюваного ним міфу. Тому видається недоцільним виявляти у цьому тексті типологічні ознаки окремих міфів – космогонічного чи есхатологічного, героїчного чи етіологічного, політичного чи релігійного. Це міф Поета (а водночас і його покоління, його народу, його країни) – "чудесна особистісна історія", за діалектичною формулою О. Лосева [7, с. 169]. Виткати такий магічний словесний "узір" можна лише з тих "ниток", що їх упрялено в Поета його рідною землею. А "суха різьба" слова – то є завжди різьба "по живому", без якої нема "живої крові в слові"... Ця жива кров стає Дніпром, який тече "наді мною і тобою – як Бог живий"... (с. 33). Він підхоплює і несе на собі Поетові "крокви й кросна" (с. 50), щоби рідна земля могла з надією "перетривати у світанок". Бо недарма ж колись казали: "які крокви, така й хата"; "молодим господарям – кросенця ткати"... Це вічні символи Домобудівництва його земних істини, добра і краси.



Напевне, час повернути скомпрометованому поняттю “ідеологія” його високий смисл: духовне вираження людського досвіду (сукупність моральних і релігійних, політичних і правових, художніх і філософських поглядів, світоглядних концептів). Міф універсалізує весь цей досвід, зберігаючи при цьому його конкретику, його культурно-історичну своєрідність. О. Лосев, визнаючи за міфом значення первісної “ідеології”, наголошував на тому, що це є “максимально інтенсивна та найбільшою мірою напружена реальність”: “Міф – найнеобхідніша, слід прямо сказати, трансцендентально необхідна категорія думки й життя, і в ньому немає геть нічого випадкового, непотрібного, самовільного, вигаданого чи фантастичного. Це – достеменно і максимально конкретна реальність” [7, с. 24]. Слова філософа увиразнюють значення поетичного міфу, який “викристалізувався” на сторінках “Крові і леготу”. Додамо, що занурення в його “напружену реальність” супроводжується ще й незвично глибоким естетичним переживанням. Майстерність словесної “різьби” Герасим'юка поєднує забуту архаїку та справжнє новаторство.

Оновлення мови, реміфологізація слова, його оречевлення; синкретизм художнього мислення (що зумовлює особливу значущість пластичної деталі та органічність інтермедіальних образів) – усе це стало підґрунтям міфотворчості Герасим'юка. Від окремих етіологічних міфів про походження різних речей чи явищ, від розбудови магічного “гуцульського” тексту поет зрештою приходить до того всеохопного “українського міфу”, який віддзеркалює минуле, пояснює сучасне та прогнозує прийдешнє. Зафіксувати цей процес постання цілісного поетичного міфу (а не довільних міфопоетичних медитацій), унаочнити його зв'язки з національною культурною традицією видається важливим завданням не лише теоретичного чи історико-літературного змісту. Попри неунікну суб'єктивність читачької інтерпретації, наша міфологічна “ініціація” текстом розпросторює його власні межі, активізуючи архетипні структури уяви. Відтак до цього обширу притягуються співвимірні та співзвучні компоненти інших авторських міфів, розкриваються глибинні традиційні смисли, вибудовується наскрізний діалог поета з вічністю й часом. Це є передумовою нової культурної “космогонії” – творення національного “космо-психо-логосу”, що існує лише у постійному оновленні, у живому саморозумінні та взаєморозумінні з іншими семіосферами.

Література

1. Борисюк І. Міфологізм української поезії вісімдесятих років: навчальний посібник / Ірина Борисюк. — К.: Київський ун-т ім. Бориса Грінченка, 2012. — 212 с.
2. Вінграновський М. Вибрані твори / Микола Вінграновський; упор. Мирослав Лазарук. — К.: Смолоскип, 2013. — 872 с.
3. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. — К.: Либідь, 2002. — 664 с.
4. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. — Москва: Индрик, 1998. — 912 с.
5. Елизаренкова Т. Я. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки / Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров // Литература и культура древней и средневековой Индии / отв. ред. Г. А. Зограф, В. Г. Эрман. — Москва: Наука, 1979. — С. 36–88.
6. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс, пер. з франц. — К.: Основи, 1997. — 483 с.
7. Лосев А. Ф. Дialeктика мифа / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. — Москва: Политиздат, 1991. — С. 21–186.
8. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. — Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. — 416 с.
9. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский; Ин-т мировой литературы РАН. — 4-е изд. — Москва: Вост. лит., 2006. — 407 с.
10. Моренець В. Оксиморон: Літературні статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. — К.: Аграр Медіа Груп, 2010. — 528 с.
11. Неборак В. Поет “останніх речей”: Василь Герасим'юк і кінець міфології / В. Неборак // Герасим'юк В. Кров і легіт: вибрані вірші і поеми / Василь Герасим'юк. — Чернівці: Букрек, 2014. — С. 5–22.
12. Неретина С. Концептуалізм Абеяра / С. Неретина. — Москва: Гнозис, 1994. — 216 с.
13. Проскурин О. История литературы и идеологические контексты / Олег Проскурин // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 50. — С. 134–146.
14. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. — Москва: Изд. группа “Прогресс” – “Культура”, 1995. — 624 с.
15. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей / Б. А. Успенский. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 245 с.
16. Фарбштейн А. А. Музыка как философское откровение (к проблематике ранних работ А. Ф. Лосева по философии музыки) / А. А. Фарбштейн // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / сост. Ю. Панасенко. — Москва: Наука, 1991. — С. 83–95.
17. Шницер Я. Б. Иллюстрированная всеобщая история письмен / Я. Б. Шницер. — Санкт-Петербург: Изд. А. Ф. Маркса, 1903. — 264 с.
18. Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А. Эткинд. — Москва: ИЦ-Гарант, 1996. — 413 с.
19. Faryno J. Связь и транспорт в быту, в культуре / языке и в искусстве / литературе / Jerzy Faryno // Studia Litteraria Polono-Slavica. — Т. 3. — Warszawa: SOW, 1999. — С. 199–208.

The article highlights various aspects of Vasyl Herasymyuk's authorial myth, pointing out its ideological contexts.

Keywords: *literature and ideology, authorial myth, ideological contexts, Vasyl Herasymyuk.*