



УДК: 821.161.2:82-2

ББК: 83.3 (4Укр)

Олена Бондарева

ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО МІФОТВОРЕННЯ У ДРАМІ
Я. ВЕРЕЩАКА “ДУША МОЯ ЗІ ШРАМОМ НА КОЛІНІ”: ТЕКСТ,
ПІДТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ

У статті розглядаються аспекти міфотворення в драматургії Я. Верещака, п'єси якого мають розлоге фольклорне, літературне й культурологічне підґрунтя. Простежується розвиток категорій тексту, підтексту та інтертексту.

Ключові слова: міфотворення, підтекст, інтертекст, драма.

Ярослав Верещак ще у 80-ті рр. ХХ ст. заявив про себе як один із лідерів і чільних представників “нової хвилі” в українській драматургії. На сьогодні він автор понад тридцяти п'єс, що успішно ставилися на сцені: у Львівському українському академічному театрі ім. М. Заньковецької, у Донецькому, Запорізькому, Харківському та Макіївському ТЮГах, Тернопільському музично-драматичному театрі, Дрогобицькому музично-драматичному театрі, а також на театральних сценах Рівного, Полтави, Одеси, Маріуполя, Хмельницького, Миколаєва тощо. Очолоюючи благодійний фонд “Гільдія драматургів України”, Ярослав Верещак і зараз продовжує працювати як драматург. Одна з останніх його п'єс – “Душа моя зі шрамом на коліні” – вийшла друком у нещодавній драматургічній антології “Страйк ілюзій” (К., 2004) і засвідчила, що її автор, залишаючись вірним своєму сформованому раніше творчому кредо, за роки плідної співпраці з театрами не полишив літературного і культурологічного учнівства, а з надбаним багажем прагне підкорити нові літературні висоти і демонструє на цьому шляху все вагоміші досягнення, що дають підстави писати вже про досвід та ідіюстиль Майстра.

Ще наприкінці 80-х рр. Ігор Мамчур намагався представити читачам театрального колажу “Антракт” “майже закінчений портрет” цього драматурга та виокремити основні риси його індивідуального стилю. Серед останніх ним були ідентифіковані:

- 1) використання прийому “театр у театрі”;
- 2) “різке, свідоме загострення обраних життєвих ситуацій”;
- 3) притчеві доміканти сюжетобудови;
- 4) відверта театральність, “поєднання сценічного реалізму й художньої умовності”;
- 5) зрештою – “розуміння виховної місії сучасного театру як щирого та відвертого співрозмовника” [16, 44].

Зрілі твори Ярослава Верещака свідчать, що всі, окрім останнього, параметри сформованого ще в 80-ті ідіюстилю драматурга перебувають

пріоритетними для нього і сьогодні, хоча деякі з них набувають дещо іншого звучання порівняно з “новохвилівською” стилістикою 80-х. Незмінним лишається й те, що драматург кожним своїм твором, по суті, пропонує нову сюжетну колізію в системі власної авторської міфології (особливості більш раннього сюжету про “Чорну зірку” на тлі естетичних констант авторської міфології Ярослава Верещака розглянуто у моїй першій монографії [3, 150-173]). У драмі, репрезентованій в антології “Страйк ілюзій”, письменник продовжує розсувати кордони своєї міфологічної новобудови, причому вектори розширення його естетичної ойкумени спрямовані як на мотивний пласт, так і на жанрову фактуру.

Прихильність до жанрового епатажу (у попередньому активі драматурга подибуємо примхливі авторські жанрові дефініції “притча”, “драматичний репортаж-попередження”, “невинна молодіжна комедія з переодяганням, жартами, боями і лише з одним невеличким скандалом – на дві частини”, “проба”, “колапс гравітаційний на 2 дії” та ін.) поволі витісняється задекларованим тяжінням до жанрологічної традиції: свою останню п’єсу Верещак жанрово маркує як “сучасну казку”. На її прозору “сучасність” як своєрідний неоміфологічний претекст-код ненав’язливо вказують численні мікромаркери: майже бренд початку ХХІ століття “сало в шоколаді”, опитування громадської думки щодо постаті українського президента, кримінальні “розбирання” в середовищі неонуворишів, заручником яких стає протагоніст, шалені гроші, що нині порядкують ніщими митцями та їхнім талантом, зрештою – непереборно абсурдні точечні вкраплення комп’ютерного сленгу. Концептосфера п’єси також рясніє сучасними понятійними маніфестантами: “звір’ячий бізнес”, “квартирні махінації”, “королівські вечорниці”, “наші владні структури”, “безбожні олігархи”, “мафія”, “знаменита авантюра з телесценарієм”, “кримінальний авторитет”, “шпигунські технології” та багато інших.

Зовні витримано й актуальні параметри дискурсу чаклунської казки, проаналізовані Володимиром Проппом [див.: 24]: наявний оповідач, позначений у реєстрі “казкових персонажів” (дійових осіб) як “Я – казка на прізвисько Слав. Ко-Ко”; у казкового героя, на якого перетворюється наратор, є супротивник-двійник, обидва вони разом виступають як близнюкова пара герой-трікстер з мотивними кодами псевдогероя, підмінної жертви, вирішального двобою; герой мандрує у потойбічний світ, де проходить через низку ініціаційних випробувань і тимчасову смерть (подибуємо виключно казковий архетип тимчасової смерті, який Ольга Фрейденберг пов’язує з латентною фазою оформлення коду двійництва: “проходження героєм фази смерті та більш пізні відокремлення цієї другої функції у часі породило образ двійника” [31, 233]), зрештою, виконавши майже нереальне казкове завдання, “чаклунським” способом воскресає і починає новий етап життя; казковий герой має наречену, від їх таємних позашлюбних стосунків народжується двійко дітей, на володіння його нареченою зазіхає антигерой-двійник; протагоніста супроводжують “помічники” та “потойбічні дарувальники”; перша ремарка акцентує “казкове освітлення – як у дитячому мультику” і т.ін. Драматургом використано й універсальність потенціалу ініціальної схеми, властивої жанровим моделям чаклунської казки. При винятковому домінуванні подібного традиційного дискурсу сучасний твір навряд чи

можна було б поцінувати як новаторський, тим більше якщо йдеться про драматургію. Не випадково крізь химерні псевдожанрові тенета модернізованої чаклунської казки, виткані з багатьох усталених та легко виокремлюваних формальних компонентів, явно чи приховано проступають полівалентні складові потужного комплексу авторської міфології та рухомої жанрової системи Ярослава Верещака.

Надзвичайно розлоге фольклорне, літературне й культурологічне підґрунтя п'єси “*Душа моя зі шрамом на коліні*” потребує комплексних аналітичних міркувань і порівняльного аналізу цього драматургічного тексту з його численними фольклорно-міфологічними та літературними претекстами, які в цьому випадку дають змогу говорити про своєрідний “жанровий центон”.

Концепція героя, запропонована драматургом, контамінує кілька міфологічних складових: автобіографічну (“Я”-концепція протагоніста вимальовується з розщепленого імені самого драматурга: Я-ро-Слав(ко) => Я + Слав + Ко), жанрологічну (протагоніст, так само як і автор, є не просто письменником, а представлений власне сучасним українським драматургом: “*драматург видатний*” – звертається до нього Ійсо, королева білих Мишей, “*великим письменником*” вважає його дівчина Ія, в яку він закохався як хлопчисько), психологічну (рельєфно прописана психосоматика героя в стані душевної кризи, матеріалізовані базові психоаналітичні категорії – бо ж те, що “*метафізика називає мислеформами*”, психолог означає як “*нав’язливі ідеї, комплекси, фобії та неврози*” [33, 263]), літературно-статусну (“*герой епохи*” як новітній “Герой нашого часу” – переосмислений лермонтовсько-маканінський літературний міф: “*І я, герой епохи, – на цирлах, і я вже на все готовий*” + еволюція (мутація) “героя мертвого часу” Марії Віргінської), соціоісторичну (“*жертва перехідного періоду*”, “*інтелігентна людина в період зміни суспільної формації*”), символічну (багаторусна система “двійництва”, здатність героя перебувати в різних “світах”), ігрову (протагоніст не тільки “грає роль” у спектаклі, а ще веде неприховану “інтерактивну гру” з глядачами). Цю концепцію екстрапольовано на безліч фольклорних та літературних першоджерел, не названих драматургом жодного разу, але досить прозорих для декодування першосмислу і полікодування підтекстового рівня твору. У Ярослава Верещака літературоцентричний дискурс виявляє свою “риторичність”, ознаками якої Тамара Гундорова вважає те, що “автор вибудовує себе знаковим і текстуально”, оскільки “так чи інакше “*зміщуючи*”, суб’єктивізуючи мову, кодує культурні знаки і символи, він творить багатопланову смислову реальність, дискурсивно маркує свої інтенції, формує певну модель читача, фіксує “порожні місця” і перспективи ймовірних значень, закріплюючи так свою присутність, освоюючи, привласнюючи реальність з допомогою слів, образів, символів, з допомогою дискурсу” [10, 135]. П'єса Ярослава Верещака рясніє різнорівневими та багаторусно кодованими культурними цитатами.

Насамперед впадає в око євангельська проекція, пов’язана з неологічним “розп’яттям” героя. Символічні “*п’ять ножових ран*” (пор. із п’ятьма ранами Ісуса) на “тілі” душі сповідальника не лишають жодних слідів, а концептуально розп’яття переноситься в метафізичну площину тривалого “саморозпинання” протагоніста в боротьбі за можливість

донести власні твори до читача / глядача (хрестоматійні біографічні претексти життєвих колізій і творчої поведінки Мольєра, Гоголя, Булгакова) і мати з цього ще й раціональний зиск – повсякденне життя з гідною мірою добробуту (традиційна передвиборча теза українського політикуму). Знижуючи рівень першокоду хресної жертви з християнського людинобожеського вертикального виміру на горизонтальний секуляризований і приземлений, базований на непереможній гріховності людської істоти шабель, Ярослав Верещак пропонує власну версію “гріхопадіння” свого протагоніста, заякорену на його, талановитого драматурга, тотальній залежності від “*підпільного махінатора Кулая, відомого хіба що своїм боягузливим тхорячим характером*” [4, 103]. У зв’язку з суспільно мотивованим (період зміни формації) запроданством митця (божого обранця серед людей) та його зневажанням модерністського логоцентризму навіть Чорний Ангел, що приходить по його душу, сумно і дивно всміхається, відводячи очі – “*так, наче йому стало соромно не лише за мене, а й за весь рід людський*” [4, 103]. Посланець з потойбічного світу пропонує, аби вбитий драматург (ремікс новітнього сюжету сучасного літературознавства – постулату “смерті автора”) заспокоївся і пояснив шановній публіці (поєднання конструктивів психотерапевтичної методики психодрами та сучасних театральних практик), чому він сам себе безбожно розпинав. Мотивний код саморозп’яття кореспондує з відносно сучасними філософськими тлумаченнями внутрішньої сутності мазохізму. Зокрема, Еріх Фромм схильний розглядати мазохістські тенденції не як паталогічні чи абсурдні, а з раціональної точки зору: тоді “мазохістська тенденція виступає під маскою любові чи вірності, комплекс неповноцінності видається за усвідомлення та повне розуміння власних недоліків, а страждання виправдані їх неминучістю за незмінних обставин” [32, 183-184]. Далі філософ переконливо доводить, що всі прояви мазохізму врешті-решт мають єдину спрямованість: якомога швидше вивільнитися від власної особистості, загубитися, себто “скинути з себе непомірний тягар свободи та все, що з нею пов’язано” [32, 1195]. Аналогічний сюжетний “вузлик” зав’язується на початку п’єси Ярослава Верещака, і саморозпинання протагоніста поблажливо сприймається як рятівне “забуття”. Поступово нівелюючи зовнішні обставини, які начебто змушували письменника плазувати перед сильними світу цього заради високої мети, автор п’єси трансформує концепт розп’ятої жертви в сюжет фатальної спокуси та запроданої душі (але не у фаустівській іпостасі, а в параметрах біблійного невинуватого смертного гріха), відтак хресна жертва пластично переливається в образ своєрідного тривіального запроданця, а

* Момент появи Чорного Ангела перед вмираючим протагоністом, розп’ятим на хресті власних провин, у п’єсі Ярослава Верещака у цьому випадку корелює з сюжетом зустрічі “чорного духа” (Сатани) з вмираючим на хресті Ісусом у маловідомій поемі Р.Кедро “Жертва на Голгофі” [див.: 14, 87-88]. У поемі Кедро чорний дух також закидає страченому протагоністові звинувачення в надмірній кількості жертв, принесених на вітвар утвердження його моралі. У контексті колірної бінарної семантики потойбічних “спостерігачів” можна знову згадати драму Юрія Щербака “Маленька футбольна команда”, в якій замість Чорного ангела до Поета на початку дії з’являється Муза в чорному вбранні (страждання земне життя Поета), а у передфіналі ця ж Муза, тільки тепер у білому, забирає Поета на небеса (світла “невмирущість” на землі геніальних поезій після фізичної смерті їх авторів – як писав герой цієї драми Леонід Кисельов, “Поэты умирают в небесах”). Сам Юрій Щербак декларує отождолення Музи з Долею свого протагоніста.

христологічна проекція зовні знижується до аналогії “протагоніст – біблійний Юда”. Виправдовуючись, герой козирає поставленою у недвозначний порівняльний ряд магичною грошовою сумою⁶, заради якої він ледь не втратив право називатися людиною і був готовий навіть переступити першу заповідь Божу: *“П’ятдесят тисяч доларів – то ж не якихось тридцять срібників, людоньки! Так, ми всі нині дуже вчені, знаємо, що скоро настануть часи, коли диявол буде спокушати кожного, але ж не такими грішми!!!”* [4, 109]. Зраджує драматург-персонаж і власне покликання: Слово у розумінні Євангелії від Іоанна, уподібнюється до апокрифічного Сатанайла (Люцифера), котрий, за “Літописом Димитрія, митрополита Ростовського”, *“роздивляючись висоту й славу ества свого янгольського, міркуючи про мізерність тлінного ества людського, загордів і умислив не поклонитися прагнущому втілитися в Бога Слово”*[19, 78-79]. Провина героя перед Словом викликає з боку його двійника-антагоніста Кулая найпринизливіші реакції-характеристики: *“пися-меннику”*, *“дуринда”*, *“фантаст недороблений”*, *“ця продажна тварюка Слав.Ка.Ка”*, *“двововний хлюпик”*, *“розпутний драмороб”* та ін., – що “спрацьовують” на його образ як на повноцінного представника “диявольського поріддя”, актуальний у символізмі, та підкреслений у символістській поетиці іншими засобами. Свій статус знетроненого праведника (= упалого ангела) протагоніст усвідомлює досить недвозначно: на початку п’єси ми дізнаємось, що його колега-режисер повагом говорив йому свого часу: *“Хіба можна стати таким видатним театральним діячем, як ти, і зберегти душу?”* [4, 100]. Саме тому його душа в розпачі під час клінічної смерті благає Чорного Ангела забрати її з собою, оскільки, запродана, не має жодної надії на гіпотетичний порятунок під час Вищого суду: *“Чому ти не забираєш мене з собою? Я ж лицедій, диявольське поріддя: все життя хімічив, кривив душею, пробивався в престижні компанії, аж поки не став жалюгідним придворним блазнем – отже, душа моя – чорна-чорнісінька!”* [4, 112]. Ланцюг “пригадування” ключових моментів свого запроданства веде героя від “забуття” (мазохістського саморозп’яття) до “прозріння” його відродженої іпостасі. Таким чином, у п’єсі витримано стереотипну ініціальну схему і зовні аргументовано жанрове маркування твору як “сучасної казки”.

Взагалі-то образ душі, пластично змодельований Ярославом Верещаком, спирається на цілу низку теолого-анімістичних уявлень у різних традиційних міфологіях. Скажімо, в українській дохристиянській міфологічній традиції вірування в Душу як реально існуючу категорію, не пов’язану з людським тілом, мають розгалужену сюжетіку, зорієнтовану на те, що Душа, на відміну від тіла, вічна. Василь Скуратівський наголошує, що в язичницьких уявленнях, згодом християнізованих, по фізичній смерті людини душа переселяється в інший світ, сповнений митарств і незвіданості [див.: 26, 288-291]. Сергій Токарев поняття “душі” як безсмертної нематеріальної частини людського ества, оформлене в європейських народів під впливом християнського віровчення, розглядає

⁶ Галина Мережинська розглядає концепт “гроші” як нову цінність, що претендує на статус “абсолютної” у пізньому постмодернізмі і посідає привілейоване місце в концептосфері пост-постмодерністських текстів, а герой, випробовуваний цією “цінністю”, на думку дослідниці, запрограмований на “меніппейні випробування” [див.: 18, 282-283].

як плід “довготривалої та складної дистиляції значно непевніших та елементарніших міфологічних уявлень”. Він наводить різні погляди європейських вчених на душу, не залежну від тіла – “зовнішню” (Дж.Фрейзер), “вільну (психе)” (В.Вундт), “душу-дух” (Л.Штернберг), і пояснює причини різкої поляризації душі й тіла в міфологічних системах світових релігій, зокрібно в християнстві, звертаючи при цьому увагу на максимальний ступінь дематеріалізації душі у християнській догматиці при збереженні її суто антропоморфного образу [29, 414]. Образ Душі протагоніста п’єси “Душа моя зі шрамом на коліні” протистоїть такому рівневі дематеріалізації (тут, навпаки, майже дематеріалізоване, розчинене тіло – наприклад, протагоніст, за життя звабник, не реагує на статеві забаганки красивих жінок; душа ж, навпаки, гранично матеріалізована – на її коліні є “шрам”, який навіть демонструється глядачам), то ж така Душа сприймається радше як міфопоетичне новоутворення, живлене різноплановими язичницькими традиціями. Крім того, Ярослав Верещак активізує міфологічний код давньоєгипетської психостасії – зважування душі на терезах з урахуванням усього, що небіжчик робив за життя, під час уневиннювальної “промови” його душі на потойбічному суді Озіріса (125-та глава “Книги мертвих” – одна з найвідоміших літературних пам’яток Стародавнього Єгипту доби Нового царства): у п’єсі на шальках метафізичних терезів Чорний Ангел має зважити добрі й погані вчинки героя (“*Пройди ж через усі кола власного пекла. І хай переможе те, чого більше: страх чи кохання*” [4, 109]), аби вирішити, чи вистачить останньому півтори хвилини, щоб виконати єдину умову чудодійного воскресіння: виростити чарівний льон, наткати з нього полотна і пошити для посланця небес білі янгольські шати. Виправдовувальна сповідь героя драми не схожа на спробу швидко поновити в пам’яті всі свої хороші справи за життя і в такий спосіб додати відповідній шальці терезів необхідної переваги; також якщо порівнювати її з кодексом принципового заперечення гріховних вчинків та намірів, зафіксованим в ідентичному претексті з “Книги мертвих” (перед всіма гріховними вчинками, причетність до яких душа ритуально заперечує, поставлено частку “не”), то, навпаки, очевидною стає інтенція на християнську сповідальність перед останнім причастям – коли в пам’яті стрімко зринає та розгортається все життя, і кожну свою провину перед Всевишнім треба не забути, аби не спокутувати її потім у потойбіччі довічними пекельними муками.

Водночас ця сповідь оголює цілу систему концентричних кіл, що оперезають акцентовану двоїстість Душі на (перед)смертному одрі у драматургічній ситуації останньої спокути. Насамперед звертаємо увагу на яскраво виражений соціально-часовий локус основних гріховних справ протагоніста як “героя часу”: більшість із них справді спричинена примхами абсурдної доби, “коли без грошей далі ні кроку” [4, 107], коли світобудова постає у своїй перевернутій проекції, бо її “зони” (традиційно це “Рай” і “Пекло”) “*помінялися місцями*”: “*Ті, хто раніше були в зоні, за гратами, стають повелителями, а нормальні люди опинилися в жахливій тюрмі, ім’я якій злидні, безправ’я, безробіття, хамство, наймані вбивці ет цетера, ет цетера*” [4, 108] (згадаймо художню модель “перевернутого світу” в національній традиції “низового” бароко,

ускладнену моделлю “імпровізаційно-драматичного театру в зоні суворого режиму”, розробленою Ярославом Верещаком у драматичному репортажі “Банка згущеного молока”). Водночас всі його позитивні аргументи перебувають поза часовими та соціальними фанаберіями і в сукупності складають повноцінну систему загальнолюдських цінностей – кохання, натхнена творчість, зворушливе ставлення до тільки-но народжених дітей, прагнення передати їм найцінніший соціальний досвід та забезпечити гідні умови для їхнього життя, внутрішнє презирство до крутійства і подвійної моралі. Герой “заплутався”, “упав у біду, як Муха в борщ” між своїм високопоетичним і витонченим людським єством та диявольськими витівками часу, а якщо дивитися глибше – між інтуїтивним сплеском, яким живуть “люди, а тим більше видатні театральні діячі з кривавими шрами на колінах” [4, 110], тобто кордоцентричні українські письменники, та раціональною жорстокою арифметикою постіндустріальної доби з її гедоністично-продажною, гуманістично знеціненою аксіологією й налагодженим конвеєром споживання. Таким чином, маємо новий парафраз відомого літературного сюжету про митця, що за сучасних умов силкувався виміряти “алгеброю гармонію”, і традиційну сюжетну розв’язку невимірюваності інтуїтивного раціональним, бо подібні експерименти, незалежно від ціннісної шкали будь-якої доби, руйнують митця зсередини та інспірують його лицедійство (аспект диявольчного промислу). Якщо раніше, наприклад, у “Маленькій футбольній команді” Юрія Щербака, драматургові доводилося вводити в сюжетні “манівці” для свого протагоніста-письменника ще одного персонажа – його дзеркального антагоніста, то Ярослав Верещак у своєму творі ускладнює ситуацію перенесенням опозиції між полярними реалістичними персонажами у суто міфологічну площину. Як бачимо, драматург пропонує спресовану авторську версію філогенетичного процесу розвитку коду двійництва від фольклору до художньо-літературних творів; цей процес Ольга Фрейденберг укладає в містку формулу: “Спершу герой є подвійним; згодом його друга частина, брат або друг, стає самостійною. Смертний герой лишається в пеклі, а переможець смерті виходить на світ і живе” [31, 233].

Також не слід забувати, що віддавна в українській міфології вкорінені уявлення про людей, котрі мають по дві душі – “людську та демонічну” [27, 130] – і котрих Володимир Гнатюк називає “опирі дводушники”: “Як такий чоловік умре, – пише дослідник, – то його власна душа вийде з нього, а та нечиста лишається, і він потому ще живе у гробі” [7, 55]. Подібну дуалістичну модель витримано в давніх міфопоетичних джерелах і щодо єдиної душі звичайної людини, бо ж світлою і темною половинками людського внутрішнього єства опікуються у язичницьких уявленнях українців відповідні боги: Білобог (“володар світла, себто добрих сил і вчинків”) і Чорнобог (“репрезентатор зла”) [26, 85, 177]. Відповідно в міфології вони відряджають до людей своїх посланців – у п’єсі ж перед Душею героя спочатку з’являється Чорний Ангел, наприкінці його таки перевдягнуто у білі янгольські шати. По суті, тут ми маємо справу з повноцінним варіантом близнюкового міфу, широко опрацьованим фольклорними жанрами, насамперед казково-легендарними (типологічно найбільш близька колізія – мандровані сюжети про Правду і Кривду).

В'ячеслав Іванов констатує, що тема близнюків у подальшій культурній традиції пов'язана з темою двійника людини [13, 176]. Двійника-антагоніста має й Душа героя п'єси Ярослава Верещака. Драматург Слав.Ко.Ко – “член Національної спілки письменників”, “лауреат” – поставлений у ситуацію тотального двійництва з підпільним крутієм, “новим хазяїном життя” і носієм нової моралі, якому він у своїх щоденникових записах дав наймення “Кулай” (аббревіатура від “купа лайна”, що “*навіть у колах брудних махінаторів розшифровується не вельми приємно на запах*” [4, 104]). Казковий аспект смерті та роздвоєння героя, на думку Ольги Фрейденберг, дає змогу створити ще одну об'ємну філіацію персонажа – “подобизну” та паралельний мотив “підміни” [31, 240]. Відповідно двійники в п'єсі неймовірно схожі – як близнята: “*в обох непристойно голубі очі, й голоси практично однакові*” [4, 104], обидва обожнюють містифікацію, пишуть вірші, прозу, п'єси. Портретна тотожність двійників, їх подібність доведена до абсурду, єдине, що її порушує – це “аномальні” (марковані) зачіски: Слав.Ко.Ко має “*розкішну чуприну*” (аномалія в бік надміру), а Кулай “*облісів*” (аномалія нестачі). Втім, цю розбіжність легко виправити за допомогою майстра-перукаря, здатного виготовити дві класні перуки. Двійники, які начебто мінялися місцями ще в молоді роки, вдаються до абсолютної містифікації: запевняють глядачів, що вони обмінюються творами, гонорарами, соціальними масками, але разом ведуть фінансові справи щодо вигідного продажу талановитих п'єс протагоніста. Останній пропонує глядачам у залі інтерактивну гру – самотужки скласти “сюжет” з “нескладного” двійницького “ребусу”: “*Домовилися: письменник, як і належить сучасному талановитому митцеві, скнітиме без копійки, а бізнесмен, як це заведено серед сучасних багатіїв, буде жорстоким і вульгарним діловаром, який зневажає письменника, але іноді, жартуючи, вибиває для нього грошовиту халтуру, влаштовує обговорення його творів, а то й спонсорує постановку вистави чи видання книжки. Домовилися: новоявлений мільйонер, який нарешті вийшов з підпілля, по телефону відповідатиме не “алло” чи “слухаю”, а “Дурак-падлець”, – і це буде своєрідною ознакою його, мільйонера, могутності й незалежності. Домовились: якщо письменник, доведений до відчаю злиденним життям, захоче відвести душу – приміром, напише на мільйонера памфлет чи епіграму, – останній не одразу організує вбивство на замовлення. А тепер найголовніше: домовилися час від часу мінятися місцями*” [4, 105]. За всіх зовнішніх спокус, які надає людині статус забезпеченого крутія, внутрішньо герой-драматург зорієнтований на збереження недоторканності кордонів свого духовного світу, тому він так ревно обстоює власне право на людські та мистецькі поривання, автономні від тотальної подвійної містифікованої гри: “*І все, що я робив за останні півтора року, – сповідь писав, п'єсу відгрохав – самотійно!.. – “Зустрічний рух Лелеки” називається, я вже казав, Ію – сонечко ясне зустрів і закохався, як хлопчисько, – все це діяння письменника, а не якогось там примітивного діловара*” [4, 108]. Та при цьому міфологічну ситуацію “двійництва” Ярослав Верещак розгортає не в міметико-реалістичній площині тривіальної зовнішньої схожості двох різних людей, яка дає їм змогу періодично пошивати в дурні довірливих глядачів та

демонструвати їм казуси як циркові фокуси, а в полісемантичній символічній проекції. Насамперед активізовані численні необарокові коди, бо, як пам'ятаємо, у мистецтві бароко особливе місце відводилося людині, що перебувала в постійному протиставленні до Бога і Диявола, обираючи життєвий шлях, людині “роздвоєній, що відчуває тягар тілесної оболонки і рветься душею до небес, проте цілком залежної від гри фортуни, розгубленої в лабіринті світу” [28, 25]. Також розгорнуто неосимволічні коди драми “живих символів”, тлумачення яких дав свого часу Микола Вороний: “Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту, – і все має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ся друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем і другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві і передчуттях, або ж страшним гостем, що загіздився в серці людини; ся постать з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження *таємничості* або якогось скритого і глибокого значення” [6, 167].

Символічне світосприйняття, як відомо, на двійництві ставить особливий акцент: “Будь-який двійник, чи то тінь, віддзеркалення, образ уві сні, подумки, в маячінні, – або ж портрет, статуя, “замісна” річ як вмістище духа або душі людини, – або двійник-тварина, двійник-рослина, – всі ці подоби, іпостасі, “не зовсім” люди якраз і презентують “не зовсім наш” (“зовсім не наш”) простір: потойбіччя” [21, 31]. Не випадково спілкування двійників у п'єсі відбувається в “межисвітті” – між небом та землею (а якщо врахувати триярсну структуру українського барокового театру – (небо ↔ земля ↔ пекло), – то “серединний” рівень пантеїзованого природного сакруму, до якого ментально причетний протагоніст, і є, по суті, межовим виміром між “небом” – вищою правдою мистецтва – й “пеклом” – буденним життям митця у постіндустріальному суспільстві), у “межичасі” – між життям та смертю, між хронологічно маркованим конкретно-історичним сьогоденням та ахронною вічністю, водночас – в ігровому полі “квазіреальності”. Подібне спілкування в діалогічному ключі замість розгорнутого монологу протагоніста Микола Вороний вже на початку ХХ століття вважав новим, дієвим резервом драматичного діалогізму. Ще від ранніх п'єс полюбуючи ошукувати й епатувати читача / глядача, Ярослав Верещак ускладнює та свідомо перетасовує культурні коди, ремінісцентно засвоєні та рецитовані в аналізованій драмі.

Цього разу реципієнт епатований мінливістю та поліваріативністю самого коду двійництва: раз по разі цей код апелює до різних культурологічних протомотивів, відповідно двійник-антагоніст “вислизає” з-під чіткої ідентифікації і цілком у дусі постмодерністської естетики постає новоукладеними “словником”, “каталогом”, “енциклопедією” кодових іпостасей сучасного “двійника” з їх відповідною претекстовою концептосферою:

– “біологічний двійник” (концепт “клонув”, тиражований сучасними “мильними операми” ЗМІ);

– “спонсор” = “хазяїн” (концепт “меценатства”, трансформований постіндустріальним суспільством у концепт “власника” з найширшим семантичним контекстом: власність на авторські права, на визначення

тематичного діапазону творчості свого підопічного, на його душу і ширше – на його життя [тіло, родину, ім'я, імідж]);

– “ігрок у бісер” (складне концептуальне плетиво, базоване на класичних претекстах: романі “Ігрок” Федора Достоєвського – боротьба у людському серці Диявола з Богом, ідея “фатальної жінки”, мотив “поезії гри” + роман “Гра в бісер” Германа Гессе – двійники, що полемізують про вищі цінності та сенс людського буття, залишаючись супротивниками, але не затятими ворогами; мотив незливності й нероздільності позицій, вербалізованих двійниками, колізія розчинення героя у природній стихії, більш принадливий, аніж сучасний йому світ; залучення читацької аудиторії до “гри” за правилами автора + фразеологічна максима “Метати бісер перед свиньми”, перевернута в опозиції протагоніст-антагоніст);

– “найближчий друг” протагоніста, його “названий брат” (концепт “підмінної жертви”, опрацьований героїчним епосом і трансплантований в естетику сучасних телесеріалів, коли міфологічний “двійник” вмирає смертю, призначеною протагоністові, а останній живе лише завдяки цій офірі);

– “брат-близнюк” головного героя (концептосфера близнюкового міфу та його більш пізніх фольклорних і літературних переробок);

– “раб”, яким відчуває себе протагоніст, є дуже давньою метафорою смерті, пов'язаною з міфологемою двійництва (на що вказує Ольга Фрейденберг у “Поетиці сюжету і жанру”);

– “маска”, невіддільна від обличчя (код маскованих посеїбчного і потойбічного героїв-двійників п'єси Ігоря Костецького “Близнята ще зустрінуться”, для яких життя є грою, а люди – маскованими акторами, що для них не існує кордону між світами);

– “маска”, яка приховує іншу “маску” (модерністська теза про алієнацію особи від свого “я”, постульована Фрідріхом Ніцше: “За Ніцше, людина взагалі не має обличчя, маску можна скинути тільки тоді, коли під нею знаходиться інша маска”, і навіть “кожне слово є маскою” [див.: 23, 361]);

– “псевдонім”, “несправжнє ім'я” протагоніста (алюзія на драматизоване оповідання Ігоря Костецького “Ціна людської назви”, в якому художники-двійники “живуть абсурдним життям в абсурдному світі”, причому “їхній антагонізм деструктивний для психіки обох”, до того ж у Костецького, як і у Верещака, події поступово переходять “з реального розламаного світу у світ ще більш розламані підсвідомості” [23, 355] на тлі спливання на поверхню численних мікроцитат і шифрів з інших культурних текстів. Григорій Грабович в аналізі цього твору Костецького появу “двох Павлів” пояснює “таборними обставинами”, в яких творив письменник і драматург, “де нібито мертві раптом з'являються..., а живі раптом зникають” [8, 261], потрактовуваними як ключ до шифрованого діалогу інтрасуб'єктивного та інтерсуб'єктивного вимірів героя – порівняймо з навантаженням концепту “зона” у перевернутій моделі Ярослава Верещака);

– той, хто грає у ребуси, які необхідно “розгадувати” (прихований код відомого роману Хуліо Кортасара – “62. Модель для складання”);

– замовник “вбивства драматурга” (хімерна контамінація експлікованого пушкінського “Чорного чоловіка”, що у трагедії “Моцарт і

Сальєрі” замовляє митцеві “Requiem” напередодні його насильницької смерті, та деструктурованої, обуквальненої вульгаризації деконструктивістського естетичного постулату “смерть автора” – провідної літературознавчої міфологеми кінця ХХ – початку ХХІ століття);

– “віддзеркалення” протагоніста (неіснуючий примарний імпліцитний “Чорний чоловік” Сергія Єсеніна: “Я в цилиндре стою, / Никого со мной нет: / Я один. / И разбитое зеркало...” – тобто “відображення у люстерку”: “Я злякано озирваюся – чи не підглядає за нами Чорний Ангел? Це ж ганьба яка, Господи! Я, відомий... і так далі – і раптом на цирлах... перед самим собою! Бо у нього ж моє обличчя і одяг – копія...” [4, 112]);

– “розпорядник” придворного юродства драматурга – героя п’єси, котрий перед першими особами держави – “Хазяїном”, “міністром оборони”, “міністром юстиції” – грає роль “придворного блазня” (код біографічного міфу Мольєра), ускладнюючи цю роль міфологічними рецепціями “блюзнірства”, де блазні є “носіями божественної семантики”, а безумство, справжнє чи удаване, виступає сакральним образом [31, 234];

– раціональний “руйнач” внутрішнього світу інтуїтивного героя, органічно “розчиненого” у Природі (код “Лісової пісні” Лесі Українки – поганство як реанімована “парарелігія модерну” (термін Ярослава Поліщука));

– одне з “амплуа” героя-сповідальника (код “Героя з тисячею облич” Дж.Кемпбелла: “основний парадокс міфу – парадокс подвійної точки зору” [15, 216] + код “театру в театрі”);

– “тілесна оболонка”, емансипована від Душі вбитого драматурга (код протиставлення “гріховного” тіла та “чистої” душі в “інтуїтивних” моделях культури раннього середньовіччя, бароко, модернізму; сперечання душі й тіла – жанровий простір містерії);

– “чорна сутність” протагоніста (фольклорно-міфологічний код “дводушника” чи то уявлень про “денну” та “нічну” іпостасі людини);

– “внутрішній голос”, “совість” героя (цей же код, перевернутий щодо опозиційованих персонажів і ускладнений відсиланням до чехівського “видавлювання з себе раба” та більш пізніх ремінісценцій цієї максими: “**Кулай** (на колінах): *І тебе, потворо, немає... Не існує тебе, двомовний хлюпику... Ти! Ти і такі, як ти, щирі українці продали рідну мову, землю, народ свій... Я все життя... Я вичавлював тебе зі своєї душі, як міг. (Сповзає на землю). Ти! Ти і такі, як ти, фанфарони зробили мій народ безвольним і сліпим. І тепер хитрі зайти з усіх боків розкрадають серед білого дня...*” [4, 131]; аналогічний прийом раніше був застосований Володимиром Винниченком у психологічній драмі “Брехня”, герой якої “натомість монологу веде діалог з “живим символом” – з собою” [6, 178]), а звідси:

– “фарисей”, що ладен допустити “лицемірство, срібололюбство, удавану праведність та зневагу до інших людей” [22, 462], на відміну від свого антагоніста – “митаря” – “грішника” та “язичника” [див.: 2, 491] (код Біблійних візій Ісуса Христа та євангелістів [Мт21:31; Лк7:13, 11:37; Іоан12:42], запозичення мотиву Ісусової притчі про фарисея і митаря [Лк18:9] та її несподіваного мотивного резюме про лицемірство першого та внутрішню незайманість другого і відповідне місце для митаря у Царстві Божому, куди не буде перепустки фарисеєві; пор. із містерійним

сюжетом про митарства душі – “поневіряння” чи “блукання” – в українських язичницьких віруваннях);

– механічний “прилад”, синхронізований з протагоністом – аналогічним “коліщатком” єдиного механізму – так, наче обидва “сковані невидимим ланцюгом” (варіація смислового акценту знакової для кінця 80-х – початку 90-х рр. пісні “Скованные одной цепью...” відомої рок-групи “Наутилус Помпіліус”).

Ускладнений код двійництва програмує авторську міфологію Ярослава Верещака на питому дихотомію, закладену в основу архетипної сфери: психолог-трансперсоналіст Станіслав Гроф висуває полемічні питання про єдине джерело творіння, що виходить за межі протилежностей та відповідає за добро і зло, або ж про Всесвіт як арену боротьби двох космічних сил, що задекларовано у християнстві, зороастризмі, маніхействі [9, 108]. Зреалізовані в архетипній площині сюжети “космічної гри”, спричиненої трансцендентальною дихотомією, Ярослав Верещак екстраполює на проекцію власної гри з читачами/глядачами, покликаними ідентифікувати ці архетипні форми, сприймаючи органічно виписану через систему двійництва цілісність означеної дихотомії.

У зв'язку з цим на окрему заувагу вартують концептуальні для жанрового моделювання твору ремінісценції “гри в бісер” (низведеної до омофонічної “гри в бізнес”) та “гри в ребус” (запропонованого читачам/глядачам самостійного конструювання містифікованого сюжету і декодування сюжету “справжнього”), що є насамперед відсилками до романів “Гра в бісер” Германа Гессе і “62. Модель для складання” Хуліо Кортасара. Саме назви цих романів Марія Зубрицька вважає “виразною ілюстрацією візії гри як художнього комунікування, заснованої на інтерактивності, співтворчості, співпричетності, й водночас декларацією гри як принципу побудови художнього тексту, гри як технології провокування певних реакцій”. Зіставляючи обидві назви, вона виокремлює дві відмінні стратегії гри далекоглядного автора з інтерактивним реципієнтом-співавтором: стратегію “Гри в бісер” – гру, засновану на “переплітанні значень, безконечності їх комбінацій, візерунків, кольорової гами”, та стратегію “Моделі для складання”, де “той самий образ гри, з незліченною кількістю комбінацій, однак уже на рівні візуальної образності набуває конструкторсько-механістичного виміру монтажності” [12, 241-242]. Ярослав Верещак творчо засвоює й комплікує обидві стратегії, ускладнюючи гіпертекстове новоутворення ще й інтермедіальним кодом “театру в театрі”.

На відміну від інших, прихованих, цей код закладений зримо, рельєфно, декларативно. З першої ж репліки протагоніст попереджає, що він “отруєний театром”, по виході на кін він одразу бачить глядачів і довго вдивляється в обличчя найближчих із них, потім ходить між глядачами, жартує з ними, навіть залицяється до гарненьких жінок, у скрутній для себе сценічній ситуації, в присутності Чорного Ангела, апелює до “колективного розуму глядачевої зали”, здатного “розшифрувати найхитріші детективні заморочки”, заявляє про власний намір “пошити кохану публіку в дурні” [4, 104], а потім намагається залучити її до співтворчості та інтерактивної гри.

Підштовхуваний обмеженим часом, відпущеним йому на прощання з земним своїм життям, він знову починає подвійну гру, адресовану водночас і своєму невблаганному співрозмовникові, і глядачам:

“Я (до глядачів): *Що робити, Господи, як затримати час? Доця, доця! (До Нього). А чого поснішати? Люди прийшли на виставу, гроші заплатили – треба відробляти!”* [4, 110].

Він і далі питає у глядачів поради, звертається до них зі своїми найпотаємнішими думками; метушиться по сцені, не отримавши від них очікуваної відповіді, де саме росте чарівний льон; на кону б’ється, немовби у прозорій клітці, з якої не може визволитися; після деяких мізансцен повертається до глядачів, переводить замислений погляд з одного обличчя на інше. Та й Божий посланець прямо на сцені перевтілюється в різні іпостасі: від Сусідки-відьми до Смерті, а згодом – знову ж таки на очах глядачів – стає щасливим Білим Янголом. Подібні прийоми відсилають нас до жанрвого коду мораліте, словесна фактура якого має подвійне спрямування: всередину драматичного тексту і водночас назовні – на глядачів, присутність і мовчазна співучасть яких навмисно акцентуються.

Антагоніст героя перед публікою демонстративно витирає сорочкою груди, фарсово “розмальовані різнокольоровими ранами”, рецитуює потаємні щоденникові записи драматурга, “ставши в позу провінційного читця-декламатора”, а потім те ж саме повторює “з неймовірною афектацією”, заслуговуючи на палкий комплімент: **“Я** (до Кулая). *О, ви не тільки талановитий письменник – ви геніальний актор, браво! (Бере його під руку)...”* [4, 112, 113, 129].

Ярослав Верещак вдається й до “нанизування” кодів у межах “міфа театру”, пропонуючи ситуації, коли присутні на сцені персонажі не завжди чують одне одного, демонструють дискретну комунікацію, абсолютизовану “драмою абсурду”, травестіюють попередні репліки, так і найбільш знецінений у постмодерністській культурі концепт “п’єси”, й літературознавчу ідею драматургічного, зокрема жанрологічного новаторства:

“Йісо (киває в бік глядачів). *Вони тебе чують?*

Я. *А ти мене, королево? Ти мене чуєш?*

Кулай. *Не впевнений.*

Йісо (сміється). *То чого ж ти з ними розмовляєш?*

Кулай. *Бо це така новаторська, така експеримента-а-а-а-льна п’єса, крулево. (І знову дає волю рукам).*

Я. *Пігмей. (Відвертаюся)...”* [4, 121-122].

Формуючи шаблі власної авторської міфології, Ярослав Верещак секуляризує й значною мірою театралізує поле “космічної драми”, у якій, за свідченням Станіслава Грофа, так само, як у кіно чи театральній п’єсі, “насправді нікого не вбивають і ніхто не вмирає, оскільки актор після виконання своєї ролі знову повертається до власної більшої, глибиннішої особистості” [9, 121]. З цього погляду п’єса Ярослава Верещака цілком вписується в параметри “нової драми” (модерної неміметичної структури), визначені Миколою Вороним у статті “Драма живих символів” на матеріалі символістських п’єс модерністської стилістики: “Нова драма моделює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, докорів, сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се

страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скупчується через психологічні концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план” [6, 165]. Антропоморфізовані учасники новоявленого драматургічного дійства про справжнє покликання талановитої людини в драматургічній концепції п’єси “Душа моя зі шрамом на коліні” реалізують у холотропному стані не лише коди близнюкового міфу чи космічної драми, адже у їхньому герці “між світами” знову оживає комплекс жанрових правил чаклунської казки: зокрема, актуалізується сюжет словесного двоюбою героя із втіленим у казкову персоналію світовим злом, який має усталену нормативну розв’язку з вирішальною перемогою героя.

Зрештою, всі попередні різнорівневі коди зацементовано авторським “міфом України”, ключовим для міфосвіту Ярослава Верещака. Ще у пролозі протагоніст пригадує позаторічні гастролі у Володимирській області: “*Аж раптом: Мальви коло біленької хати! “Наші! – кричу. – Україні тут живуть, щоб я пропав!” Постукали до воріт, вийшла гарна жіночка, а господаря не було вдома, – з Кіровоградщини доля занесла і людей, і Мальви... Заплакав я тоді – а чого, питається, плакати, якщо люди не забули про Мальви?!”* [4, 99]. Таким чином, актуалізуються властиві українській літературній традиції уявлення про “часточку України” на чужині (“На колимськiм морозі калина...” Василя Стуса, “двійники” українських сіл у далекому Забайкаллі у “Тигроловах” Івана Багряного та ін.). Якщо у більш ранній драмі Ярослава Верещака “Чорна зірка” (1989) персонажі тільки-но визволялися з-під спуду комплексу національної меншовартості, долаючи панівний англомовний акцент у найпростіших українських словах, що вимовлялися “по складах”, як це роблять недорозвинені діти на початковому етапі засвоєння лексичного огрому чужої мови, і вербалізуючи хаотичну концептосферу іконічної та стереотипної анекдотичної рецепції українця (“*Та-то... нень-ка... тро-ян-да... ка-пе-люх... чорно-брив-ці... ко-хан-ня... бать-ків-щи-на... ва-ре-ни-ки... си-ву-ха...*”) [5, 98-100; детальніше див.: 3, 168-169], то герої останньої п’єси вже пропонують зрілі рефлексії щодо повноцінної національної самоідентифікації. Рефлексивне підґрунтя більшої частини роздумів та несвідомих дій протагоніста складає багатоярусний світ язичницької душі праукраїнця, шматованого пристрастями внутрішнього єства людини доби українського бароко, поетичного символізму модерністських та новоромантичних національних претекстів, високих громадянських інтенцій пізнього українського дисидентства, акупунктурних літературоцентричних міфологем національної версії постмодернізму. Як бачимо, матеріал для вибудови цього корпусу за своєю природою здебільшого стосується “інтуїтивних” або помежових, синтетичних культурних локусів, вторинних за своєю стильовою природою, тому “міф України”, пропонований Ярославом Верещаком, не має нічого спільного з примітивною одіозною соціально-політичною міфологією, базованою на раціональних поняттях, та з Шевченковим міфом “покритки”, надто продуктивним в етнодраматургічній традиції. Натомість він наближений до модерністської міфології, в якій ієрархізовано зацентрований природний *sacrum* – майже недосяжний для сучасної людини ідеал

упорядкованого, космізованого світу, гармонійний і досконалий локус, протиставлений знеціненому людському світові-хаосу.

Ми знаємо, що праукраїнець-язичник завжди жив у злагоді з природою і вважав себе її малою толікою: “головним, першовартісним у релігійних діях давнього слов’янина-землероба було звернення до Природи, до макрокосму в усіх його проявах, адже від цього залежало його існування”, – свідчить Борис Рибаків [25, 127].. Пантеїстична концепція гармонійного перебування протагоніста в одухотвореному світі природи розгортається й на сторінках п’єси “*Душа моя зі шрамом на коліні*”: після випробування смертю воскреслий герой переконаний, що “*розподіл на людей, Птахів, Рослин, Тварин – умовний. Це – усміх Божий, лагідний каприз. Насправді ж існує одна-єдина безконечна душа, і всі ми часточка її, а матінка Земля – найбільша і найсвятіша її частка...*” [4, 137]..

Якщо соціоісторичний раціональний світ у п’єсі постає духовною порожнею (актуальною проекцією пізнього європейського модернізму), якщо він майже нищить митця як особистість і перетворює його на придворного блазня (алюзія на культурологічну бінарію “*влада*”/“*митець*”), то інтуїтивне природне середовище формує в нього глибоку повагу до всіх живих істот, наснажує його поетичну душу, стимулює творчі імпульси, повертає віру в себе та змушує шануватися (візійний контекст раннього українського модернізму). У такому середовищі не приживаються брехня та брутальна лайка, а рослини, тварини і навіть комахи стають друзями, натхненниками і розрадниками, тут замість “*Бобік, мати твою, стій!*” [4, 127] “отруєний театром” герой шанобливо та лагідно звертається до собаки “*Сер Тоббі*” в пам’ять про шекспірівського героя з “*Дванадцятієї ночі*”, а кішку Глашу називає “*Фірся*” на честь чеховського беззахисного Фірса з “*Вишневого саду*”; тут і Картопля, і Помідори, і Квіти, Соняхи, Мальви, і Миші, Мухи, Лелека пишуться з великої літери, з чого глузує розбещений Кулай: “*А якщо це не відьомські штучки, а певна закономірність? Якщо після смерті всі Миші, Коти, Собаки, Бджоли, Кактуси, Деревя, Квіти стають людьми, а люди, які багато грішили, стають різними Кузьками, Блохами?.. Та ні, багато людей не заслуговують на таке щастя – стати після смерті Блохою з великої літери...*” [4, 121].. Душі померлих тварин і рослин, презентовані в повноцінній антропоморфній тілесності, у казкових потойбічних випробуваннях обертаються для героя не тільки чарівними помічниками й дарувальниками, а й “підмінними жертвами”: їхні передчасні смерті драматург-персонаж сприймає як невідворотну кару за власні земні провини і засмучено питає в Чорного Ангела: “*Чому, скажи мені, найдорожчі істоти?.. Ну, добре, добре, я розпутник, я бабій, я халтурник – але при чому тут маленька біла Мишка? Нещасна Кішка, яку дітлахи привчили до Валер’янки? Покручений колючий Кактус? Сер Тоббі, помісь Тер’єра з Дворнягою – при чому-у?!*” [4, 102].. Пантеїзований світ природи мудріший за ницу, внутрішньо суперечливу людину, розіп’яту між *ratio* й *emotio*: він здатен цінувати життя, радіти його щоденним дарункам, надихати всіх на світлі поривання. Відмінності між життєвим призначенням тварин і рослин і аналогічним покликанням людини іронічно витлумачує кицька Фірся:

“Я. Фірся, ти мене вбила! Ну, подумай своїм котячим розумом, навіщо ми приходимо на цей світ?”

Фірся. *Ми – щоб Мишей ловити (важко підводиться), а ви – щоб мучитися дурним запитанням: “Ах, навіщо ми приходимо на цей світ?..” [4, 127].*

Органічність та парарелігійна “узгодженість” пантеїзованого природного світу – це символічний код драми-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”, з якої у п’єсі Ярослава Верещака є ціла низка ремінісценцій: модель Світового Дерева – Старої Груші, що центрує місто дії; полотняний одяг з тонкого полотна на головних героях; крісло-гойдалка на дачному подвір’ї вбитого драматурга – гойдалка-коліска, сплетена Мавкою, нові варіації наскрізних мотивів “Лісової пісні” – підступності людського світу (*“але минай людські стежки, дитино, / бо там не ходить воля, – там жура / тягар свій носить...”* [30, 387]), одухотвореної природи, що завжди приязно промовляє до людини (*“Німого в лісі в нас нема нічого”* [30, 389]), нехтування талановитою людиною свого високого призначення під спудом зовнішніх детермінант (*“а тільки – сумно, що не можеш ти / своїм життям до себе дорівнятись”* [30, 425]), зрештою – кара за відступництво від високих критеріїв людського/пантеїстичного/мистецького життя, за зневіру, зниження життєвих цінностей і зраду свого покликання (**“Лісовик.** *Доню, доню, / Як тяжко ти караєшся за зраду!.. / Мавка (підводить голову) Кого я зрадила? / Лісовик. Саму себе. / Покинула високе верховіття / і низько на дрібні стежки спустилась”*[30, 440]).

Пантеїзованим природним світом порядкують не гроші, не крутіства й махінації, там немає “хазяїв життя” і “рабів”, але протагоніст п’єси “Душа моя зі шрамом на коліні” подивований, *“чому ж ми так уперто не бажаємо повірити в існування справжнього Господаря Світу?..”* [4, 133]. Образ Господаря Світу у Ярослава Верещака не є образом християнського Бога: він радше корелює з образом Пана Господаря з українських колядок: під фарбами, якими його вимальовано у фольклорі, “можна спізнати давній міфічний образ якогось світлого бога”, “навіть старшого од місяця і од зорі” [20, 15, 16].

З українського язичництва запозичено й ідею Навського Великодня, на який сходяться душі мерців і впродовж якого “не гоже було називати праведні душі “мерцями” чи “покійниками”, а тільки по йменню – бо вони серед нас у цей час як живі” [26, 306]. Навський Великдень стає одним із провідних мотивних кодів п’єси Ярослава Верещака: протягом усього дійства Душа головного героя спілкується в межисвітті з душами раніше померлих Опунції, Мишки, Кактуса, Кішечки Фірсі, Собаки Сера Тоббі і дивується, що вони у цьому незбагненному світі – живі. А от *“нівтори*

* У претексті – це великий прастарий дуб: “Він наче komponує лісову галявину, озеро, інші дерева в органічну цілість і водночас набуває метафізичного змісту – коріння і крона, життя і смерть, тривкість і конечність, мідь і крихкість... Саме дуб є тією структуротворчою силою, що притягає чи віддаляє ті чи інші події... Леся Українка свідомо робить це дерево конче потрібним атрибутом ритуально-міфологічного дійства, бо саме з ним зв’язані не просто календарно-господарські цикли, зміни пір року, а заверш процеси людського співжиття чи долі конкретної дійової особи” [34, 11]. Ярослав Верещак Старою Грушею також центрує місце дії, про що свідчить її функція розділової вісі у передфіналі п’єси: *“Ратом Кулай встає, тримаючись за Грушу. А я – двійник його – спинаюся на ноги з іншого боку стовбура. І поки він з неймовірною внутрішньою силою виголошує свій останній монолог, я повільно звільняюся від його пластики...”*[4, 131].

хвилини”, що даються Душі протагоніста на прощання із земною домівкою, ідуть урозріз із язичницькою традицією, згодом адаптованою до християнства: душі традиційно відводиться три дні, коли вона “перебуває біля небіжчика і супроводжує його в останню путь”, наступні шість днів (з першими трьома усього дев’ять) блукає довкіл домівки, а до сорока днів проходить “всіма стежами, якими мандрував при житті покійник” [26, 292]. Усі ці усталені “норми” автор “спресовує” до півтора хвилини – того мінімуму, коли людину ще напевне можна “оживити” після клінічної смерті. Цілий спектр обрядодій, пов’язаних із колізіями про митарства душі, треба втиснути у ці “півтори хвилини”, а зорієнтована на модерністський український *sacrum* Душа головного героя поринає у спомини про Тварин і Рослин, що покинули земний світ раніше, про своє неземне кохання, від якого, як приголомшує її Чорний Ангел, “десять хвилин тому” народилися близнятка – синочок і донечка.

Катартичним каталізатором, що змушує героя згадати про “митарства душі”, так само як і початком Навського Великодня, під час якого він у своїх померлих друзів шукатиме розради й порятунку, якраз і стає для нього звістка про новонароджених діток, особливо про дівчинку: “**Я**. Дівчинку?! (І знов упав на траву). Дівчинку... манюню, сліпеньку ще, але вже через кілька днів мій запах стане для неї... Аякже, мій запах. Ніколи вже не відчує. Запах тата. І не схопить мене за чуприну ніколи. І мочку вуха мого не буде смоктати. Кисюня моя. І повзати по мені не буде, і смішно сопіти при цьому. Ніколи. А хто ж її на руках підкидатиме до самого неба? Та й на коркошах носитиме? Щебетушечку мою. І хто ж її коломиюк весільних співати навчить? А до школи за рученьку ніжну? А важкий наплечник тягати за нею?.. Та й хто ж її, красуні моїй довгокосій, нашепче, як хлопцям голови дурити, а самій у пастку сердечну не потрапляти? Ой, та кому ж вона заспіває на весіллі своєму: “Дякую тобі, тату, що пускав мене гуляти – більш не будеш, не будеш”?! А-ай! Усе життя я мріяв про дівчинку...” [4, 103]. Від цього моменту перед Душею протагоніста (а відповідно – перед глядачами) стрімко зринають ключові моменти його життя у двох протилежних вимірах – згармонійованому природному (“Рай”) й дисгармонійованому людському (“Пекло”). І якщо природний світ “окриляє” Душу метафізично і наочно, уможливорює її політ разом із Бджолиним Роем (пор. із поширеними народними уявленнями про те, що “душа має вигляд бджоли” [11, 127]), то людське безглуздя, навпаки, ставить героя на коліна в переносному, і в буквальному значенні: метафора “придворного блазня” матеріалізується в епізоді, коли перед “Хазяїном” за порадою “міністра оборони” та “міністра юстиції” (ключі до “прочитання” концепту “Хазяїн”) драматург-персонаж має п’ять хвилин вистояти на колінах на товченому склі, щоби звеселити свого патрона, вельми засмученого черговою політико-економічною санкцією “американців”. Саме звідси – його “шрам”, тавро пристосування й королівського блазня, цей шрам виступає межею, що не дає героєві змоги “розчинитися” у пантеїстичному світі природи, як у ньому розчиняється Мавка або як це ж відбувається з головним персонажем “Гри в бісер”. “Шрам” маркує найпекельнішу зраду – зраду себе і власного логоцентризму, тому він тягне Душу протагоніста в Пекло – на поталу новітньому чорту Кулаю, який, до речі, закидає драматургові: “Мудю! Ти мій раб – і тілом, і душею” [4, 114]. Цей “шрам” відсилає нас ще до одного

біблійного претексту – ісусової притчі про Багатія і Лазаря [Лк16:19 і далі]: струпи на тілі новітнього Лазаря локалізовані до одного-єдиного шраму на коліні, а постать Багатія прозоро прочитується в антагоністі головного героя. Більш того, обом уже призначена посмертна доля: на Багатія очікує Пекло, Лазаря ангели мають забрати до Раю. Натомість цієї розв'язки сюжету, запрограмованого інтенцією на жанр мораліте, “калиновий міст” між Душею коханого та земним життям встановлює Ія – дівчина, в яку він несамовито закохався, яка презентує життєдайний райський оазис посеред земного пекла брехні та зневіри, мати його двох новонароджених немовлят: саме вона приносить героєві Бджолиний Рій (пор. із українським язичницьким обожненням бджіл, зокрема, з легендами про те, що “їх послав “людям у прислугу” Всевишній [26, 384]), здатний виконати чаклунську умову його воскресіння.

Образ Ії в п'єсі поставлено в центр авторського “міфу України”: своє кохання герой зустрів у Севастополі – російськомовному українському “*городе русских моряков*” (своєрідний міфологічний код сучасної україно-російської етнополітики, зітканий з суцільних протиріч, із досі непевним “покордонним” статусом). Дівча, що підійшло до нього взяти інтерв'ю – “*зеленооке, струноньке, молоденьке*” – щебетало російською, і драматург-персонаж вирішив спокусити її “*наипекучішою нашою бідною*”: “*Ах, україночко, ти мови рідної не поніме? Що? Ці два зелені озерця, коси русяві, брівки, як намальовані, гордий стан – усе це не наше, не українське? Ну, тоді даруй, козачко, я – китайський імператор! (І, склавши руки “по-китайському”, смішно вклоняюся)*” [4, 128]. З'ясувалося, що дівчина не тільки знає рідну мову, а й розуміється на українській літературі та культурі, обожнює кларнетичний шедевр Павла Тичини “Панно Інно” (протагоніст називає цю поезію “*унікальною молитвою україномовного, більш-менш освіченого населення*”), який для неї – “*порятунок серед пустелі яничарської*”, імпульс до гостропубліцистичного одкровення: “*Чому так не цінуємо своїх геніїв, чому дозволяємо диявольським покручам безкарно поганити наш довірливий і хазяйновитий народ: “Усіх яблук не з'їм, але понадкусую”, – та ще й видаємо цю підлу брехню за основну рису характеру українця-господаря, філософа, гумориста?*” [4, 129]. “Діагноз” українському суспільству та його негараздам під впливом раптової зустрічі з Ією ставить сам протагоніст, вважаючи, що ми “*все своє вельми розумне невдоволення тратимо на пусті балачки, вульгарну штовханину і брутальні гасла*”, “*не можемо зорганізуватися на продуктивні цивілізовані акції*”. Знижений рівень “діагнозу” озвучує кицька Фірся (через травестіювання українського анекдотичного дискурсу про “клятих москалів”, які своїм незугарбним номінуванням “плюндрують” український анекдотичний *sacrit*), натякаючи на залежність сучасного українського менталітету від західних або транснаціональних цінностей і технологій, у тому числі нищівних, і майже розчинення в їхніх безоднях. Вона пропонує героєві скуштувати цілюще зілля з назбираних у наших полях рослин: “**Фірся**. У нас воно зветься *ІВАН-ТА-МАР'Я*. А вони там, за океаном, зарази буржуазні, по-своєму перекурили: *МАРІ-ХУАН... От зарази, га?*” [4, 127]. Очевидна невідповідність ототожнених за омофонним принципом концептів національної і транснаціональної концептосфер відтворює

загрозливий процес сучасного “розчинення” національної ідентичності в огроми глобалізаційних антилюдських цінностей постіндустріальної західної спільноти. І навіть мафіозі Кулай виявляється національно не безнадійним, адже навіть він знає напам’ять вірші яскравого, емблематичного представника української поезії 70-х років ХХ століття Леоніда Кисельова – російськомовний, але ментально український парафраз на вже згадуваний майже сакральний в українській культурі текст ХХ століття “Панно Інно” та витончену ліричну поезію про те, “Что всё на свете – только песня / На украинском языке” [4, 127].

До постмодерністських проєкцій “міфу України” Ярослав Верещак звертається в зв’язку з міфологічною постаттю китайського поета Лі Бо. Двійник протагоніста п’єси обирає собі літературний псевдонім Лі Міт (“міф про Лі”). Тут за претексти правлять “трансцендентальна п’єса” Олега Лишеги “Друже Лі Бо, брате Ду Фу” (*Я. Лі, брате мій...*), – таким чином контамінуючи обидві частини синтаксично запаралеленої назви “гучної” української п’єси 80-х, звертається до свого двійника герой у драмі Ярослава Верещака) та поетичні тексти західноукраїнського поетичного угруповання “Західний вітер”. Одним із культових першотекстів представники “Західного вітру”, поруч із Біблією, майже в одному ланцюжку з нею, називають поезію китайця Лі Бо – він, згадаймо, ідентифікував себе “небожителем”, яким запроваджено новий погляд на поета: на думку Лі Бо, поет мусить бути унікальним, неординарним, навіть ексцентричним. Саме поезія Лі Бо являє нам взірці зневаги до загальноприйнятих літературних норм, до канонічних версифікаційних розмірів, що його сучасниками сприймалося як літературна брутальність. З поетичних одкровенень “Книги пагорбів і годин” Василя Махна “*Лі Бо / цитований, як сніг летить, либонь, / і барва глини мітить сні і теми*” [17, 16], а Гордій Безкоровайний у поетичному циклі “Виробництво світла” закликає читача не лише приділити увагу знаковій постаті Лі Бо, а й “повірити” йому, малюючи при цьому над поетом постемблематичний “німб”: “*Читав про це в щоденниках Лі Бо. / Йому я вірю. Й ви повірте...*”, – попереджаючи читачів, що без цієї “віри” “*наша бесіда не варта / того оскраженілого азарту, / з яким вона успішно співає. / Та й бесіда, можливо, буде все, / якщо ми не повіримо Лі Бо. / Бо ж він – поет і забобон, / він – заборона й дозвіл заборон, / міцний держак могильної лопати...*” [1, 15-16]. Перелицьований міф українського постмодернізму про невтомного нонконформіста, експериментатора й здатного перебувати поза часом ексцентрика Лі Бо в авторській міфології Ярослава Верещака перетворюється на свою антиміфологічну проєкцію: новітній “міф про Лі” презентує пристосуванця, образи й нелюда, потворного у власній ексцентричності, спустошеного душею, скаліченого часом, проте схильного до містифікації та гри і ще не безнадійного для реанімації прихованих людських чеснот.

Таким чином, головним “позитивним героєм” сюжету в драмі Ярослава Верещака стає не літературний персонаж і не казкова абстракція “добра”, персоніфікована в цьому персонажеві, а саме дискурс з усіма його інтертекстуальними хитросплетіннями та риторичністю завуальованої авторської позиції драматурга.

Література

1. Безкорвайний Г., Махно В., Щавурський Б. Західний вітер. Поезії. – Тернопіль, 1994.
2. Библийская энциклопедия: репринтное изд. 1891 г. – М.: Свято-Троице-Сергиева Лавра, 1990.
3. Бондарева О.Є. Драматизм міфу і міфологізм драми. – Херсон: Персей, 2000.
4. Верещак Я. Слав. Ко-Ко. Душа моя зі шрамом на коліні: Сучасна казка // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2004.
5. Верещак Я. “Чёрная звезда”: Коллапс гравитационный в двух частях // Современная драматургия. – 1989. – № 2.
6. Вороной М.К. Театр і драма: Зб. ст. / Упоряд., вступ. ст. О.К.Бабишкіна. – К.: Мистецтво, 1989. – С.178.
7. Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Інститут народознавства Національної академії наук України, 2000.
8. Грабович Г. Недооцінений Костецький // Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика, 2005.
9. Гроф С. Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания: Пер. с англ. – М.: Институт трансперсональной психологии, Издательство САТТВА, 2000.
10. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – К.: Критика, 2005.
11. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. 100 найвідоміших образів української міфології. – К.: Орфей, 2002.
12. Зубрицька М. Ното legends: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004.
13. Иванов В.В. Близнечные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ “Большая российская энциклопедия”, 1997. – Т.1.
14. Кедро Р. Піністий келих: Поезії. – Львів, 1939.
15. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами. Миф. Архетип. Бессознательное: Пер. с англ. – К.: София, 1997.
16. Мамчур І. Ознаки нового, або спроба огляду сучасної української драматургії (1986-1988) // Антракт: Театральний колаж-88 / Упоряд. І.Жиліна. – К.: Молодь, 1988.
17. Махно В. Книга пагорбів та годин. – Тернопіль, 1996.
18. Мережинская А.Ю. Проблема ценностных ориентиров в текстах “позднего” русского литературного постмодернизма (концепты “деньги”, “новый русский” в концептосфере произведений) // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. Випуск 11. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004.
19. Міфи України. За книгою Георгія Булашева “Український народ у своїх легендах, легендарних подвигах та віруваннях”. – К.: Довіра, 2003.
20. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – 2-е вид. – К.: Обереги, 2003.

21. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Н.В.Гоголя и их английских переводов): Учеб. пособие. – Запорожье: СП “Верже”, 1996.
22. Нюстрем Э. Библейский словарь: Энциклопедический словарь: Пер. со шведск. – Санкт-Петербург: Библия для всех, 1999.
23. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999.
24. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.
25. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М.: София, Гелиос, 2001.
26. Скуратівський В.Т. Русалії. – К.: Довіра, 1996.
27. Славянская мифология. Словарь-справочник / Сост. Л.М.Вагурина. – М.: Линор & Совершенство, 1998.
28. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. – М.: Наука, 1981.
29. Токарев С.А. Душа // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ “Большая российская энциклопедия”, 1997. – Т.1.
30. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія в 3 діях // Українка Леся. Оргія: Драматичні поеми. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001.
31. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л.: Художественная литература, 1936.
32. Фромм Э. Бегство от свободы: Пер. с нем. – Мн.: Харвест, 2003.
33. Холл М.П. Целительство: Пер. с англ. – М.: Издательство Духовной литературы; Сфера, 2001.
34. Хороб С.І. Слово – образ – форма: у пошуках художності. – Івано-Франківськ, 2003.

In the article the aspects of myth-creation are examined in dramaturgy by I. Vereshchak, the plays of which have spreading folk-lore, literary and culturally basis. Are traced development of categories of text, implication and intertext.

Key words: *myth-creation, implication, intertext, drama.*