

**Ідіостильові особливості реконструкції космогонічного міфосценарію
у творах Тараса Прохаська**

The article analyzes the individual author's version of myth-scenario of beginning by Taras Prokhasko. Multivariate myth-scenario of beginning is semiotic construct. The keys: "mirror", "book", "seed", "dream". Dominant mythological models are onirychny and vegetative.

Keywords: *individual author's model, myth, Taras Prokhasko, the mediator, the mythological scenario, mythologem, motif, psychological associative, symbol, time-space.*

В статтє проанализированы индивидуально-авторские варианты мифосценария начала Тараса Прохасько. Поливариативный космогонический мифосценарий является семиотическим конструктом мифологемно-мифомоделевого типа. Среди ключевых мифологем выделяются «зеркало», «книга», «сон», «семя». Доминантные мифологические модели – онирическая и вегетативная.

Ключевые слова: *индивидуально-авторская модель, мифологема, миф, мифологический сценарий, символ, медиатор, психологический ассоциатив, хронотоп, мотив.*

У статті проаналізовано індивідуально-авторські варіанти міфосценарію початку Тараса Прохаська. Поліваріантний космогонічний міфосценарій є семіотичним конструктом мифологемно-мифомодельового типу. Серед ключових мифологем виокремлюються «дзеркало», «книга», «насінина», «сон». Домінантними мифологічними моделями є онірична й вегетативна.

Ключові слова: *індивідуально-авторська модель, мифологема, миф, мифологічний сценарій, символ, медіатор, психологічний асоціатив, хронотоп, мотив.*

Мірча Еліаде, досліджуючи магичну значущість міфів про походження світу, зазначав, що космогонічний міф стає взірцевою моделлю для безлічі творчих проявів, для будь-якого прояву «творення» (своїми діями людина повторює певним чином «діяння», архетипний жест Бога-творця: творення світу). При цьому міф «не повторює й копіює космогонічну модель, так як не йдеться про відображення світу, систематизованого, узгодженого в усіх складових частинах» [10]. Показовими з цього приводу є роздуми психолога, однодумця К. Г. Юнга К. Керенї: «початок» в мифології означає «те, що дає ґрунт», «засновник» міста чи світу, він є поверненням людини до його начал, що виявлюється (а значить стає доступним) первісними образами, мифологемами, церемоніями

(обрядами) [2, 27]. Тому домінування в сакральній світомоделі, якою є художня література, міфологічного сценарію початку не викликає сумнівів.

Метою даної розвідки є побудова семіотичної моделі космогонічного міфосценарію на прикладі художньої реальності сучасного українського письменника Тараса Прохаська (яку Наталія Чернишова називає «психічною імітацією альтернативних сценаріїв» [9]).

Тамара Гундорова розглядає твори Тараса Прохаська як сконструйовані оповіді про реальності: «Оповідь розгортає мисленнєві образи-конструкції, які стають віртуальними проєкціями й потім знову накладаються на реальність – як форми ландшафту, наприклад. Фактично такі образи можна сприймати як феноменологічну топографію». Оповідь, провадить далі дослідниця, у філософських есеях йде слідом за «топосами – образами-уявленнями» (геометричні схеми, мапи, серії-колекції: архітектурний проєкт, гербарій, томограма мозку тощо), а останні «деконструюють реальність, оскільки накладаються на реальне й роблять його віртуальним, схожим на сни-марення». Однак, розмірковує Тамара Гундорова, «завдяки таким топосам Прохаськові персонажі поєднують різні фрагменти, події, сюжети реальності, отже – збирають (конструюють) її у своїх галюцинаціях-снах, оприявлюючи свою при-сутність». Деконструювання – процес розпаду пам'яті, свідомості на мікроструктури – необхідне персонажам Прохаськових творів «зادля того, аби по-новому перекомбінувати такі елементи й складати з них нові структури, причому навспак: від периферії – до центру, від кінця – до початку, з неживого – в живе, з помисленого – в реальне». Так створюється, на думку автора розвідки «Постчорнобильська бібліотека», «незвична комбінаторна феноменологія, щось схоже на медитативні пасьянси із залишків речей і думок» [1, 98-100].

Моделювання міфологічного космогонічного сценарію Тараса Прохаська прирівнюється до текстотворення. Новелу «Некрополь» письменник починає зі слів Маркуса Млинарського про «рекомбінацію» як аналог творення: *«Витворення якогось тексту шляхом тривалих генетичних рекомбінацій-кроків. Рекомбінацій, які через безліч спроб, незліченність непевних зрушень повинні привести до конкретної задуманої кимось структури. Може, так має статися Поява (З'ява) Бога»*. Основною умовою-ознакою рекомбінації автор називає рух: *«Невідомо, який рух, яка дія може виявитися вирішальною, який підбір одночасних світових рухів витворить той простір, котрий спинить все, щоб у таким взаєморозміщенні могла тривати статичність вічності»*. Маркус Млинарський у філософському трактаті-хроніці (де *«вирафінувалися <...> абстрактні онтологічні міркування»*), у щоденнику, що переріс у роман «Некрополь», захоплений *«ідеєю фіксувати мінливість незмінності»*, моделює ефемерний часопростір Міста мертвих (Некрополь), *«без конкретних часових рамок і без надто означених характеристик часового відтинку»*. За задумом автора, *«тенеза подій < в романі – Ю. В. > має бути розмита в часі. <...> ніяких*

стилістичних ознак письма <...>. Ніяких чітких і детальних психологічних характеристик поза вчинками героїв». Використавши єдиний метод – рекомбінації («<...> плівка візії проектувалася у зворотному порядку – круги збігалися від периферії до центру, все густіші і щільніші, аж поки з-під води не виривався камінь, вихоплюючи з собою цілу сферу, виходячи на плавну траєкторію, розгублюючи ореол вологи, очевидно висихаючи. В цьому місці Маркус обривав візію, щоб допустити множинність останньої стадії траєкторії»), Млинарський «відпустив» текст. Запущені в текст «мікроскопічні віруси» розпочали автоконструювання, автовідтворення, розмноження – придуманий роман «кишів» «самочинними рекомбінаціями». Складові цих внутрішніх часопросторів (як-от будинок Композитора і його доньки) моделювали безліч інших світів: «стіни, сходи, коридори, двері і внутрішні вікна, меблі і картини дробили простір будинку на нескінченність суб-, пара-, супер-, транс-, інтерпросторів, котрі не втрачали здатності перетікати один в одний, витікали один з одного, були незамкнуті, не мали суцільної межі і мінилися від найменшого пересуву предметів». Множинність і певна надреальність антифактуальних світів пояснювалась звичкою автора зближати «бажане впорядкування світу з природним, хаотично-закономірним». Змикання реального й уявного (витвореного письменником-філософом Маркусом Млинарським) призводило до самовідтворення й одночасно самознищення «фрагментів»: «автор тексту «свідомо задіявав себе у події», передчуваючи асоціації, «узаконюючи попередньо назване – можливість називання вимушувала уможливити відбутність». Так, «Некрополь» став «реальністю у світі, де взагалі немає нічого ірреального, лиш різні форми реальності». Форма й структура «Некрополя», за філософськими схемами Млинарського, мала б «стати моделюванням уявного досліджу», однак з'явилася рекомбінація: «Місто мертвих» стало множитися до безкінечності, розімкнувши світи Задзеркалля і створивши «систему дзеркал, яку можна продовжувати ще й ще». Так, змодельований, витворений світ «Некрополя» актуалізує міфологему дзеркала як безкінечно продубльований хронотоп, як символ гармонізації світу і його розуміння, як поліваріантний конструкт. Серед варіантів конструкцій «Некрополя» з'являються: «стисле і ліричне оповідання, що переповідало міську історію», сценарій, що «читався режисером, який робив розлогі коментарі, доповнення, уточнення, помітки», фільм (оператор «пропускав усе написане через уявну камеру, дійсність змінювалася стосовно можливостей способу бачення об'єктива, текстом йшов внутрішній монолог оператора»), «стенограма поради щодо фільму всієї групи, з доповненнями і придумками, уточненнями і нашаруваннями», анімаційний фільм. (Аналогом самознищеної структури у «НепрОстих» є «п'яна п'єса», написана «дочкою папи римського» [3, 127].) Ще більш химерними варіантами «Некрополя» були такі: текст, що «повинен би набиратися на шостій лінійці нотного стану, де вже були б ноти маршів Моцарта й авангардного джазу», «сепарований текст – в першому розділі

були портрети дійових осіб, у другому – ретельні описи найменших деталей, у третьому – лиш усі діалоги, в четвертому – відповідні роздуми, внутрішні стани й монологи героїв, п'ятий нагадував енциклопедію, складену з уривків еkleктично скомпонованих географічних, історичних, технічних, фізіологічних, краєзнавчих і лінгвістичних знань, і тільки в шостому розкривалося голу схему сюжету» тощо. Цікаво, що безкінечне моделювання варіантів «Некрополя» приносило його творцеві «незмінний стан постійної легкості буття». Щоденна двадцятигодинна праця автора над створенням «нескладного реєстропису схеми рекомбінацій» дає свої плоди: Млинарський укладає своєрідний вербальний каталог «від кількох визначальних до все витонченіших і вишуканіших, до все детальніших <...> і найспецифічніших дій»: автора цікавлять варіації дій (як приклад наводиться розділ «Курити», що «розтинався кількома десятками площин на кількасот підрозділів»). Найскладнішим у цьому процесі рекомбінування було створити «ману буття», щоб «з кожної найдовільнішої точки, не відриваючись ні на мить, можна було перейти від одного пункту реєстру до іншого, до іншого елементарного розділу, а потім – чи до узагальненішого підрозділу тої ж групи, чи до однозначного зовсім іншої». Однак така безкінечна мандрівка «вигнутими горизонтами і вертикалями – аж до першого слова «пізнавати»» призвела до того, що філософ втратив інтерес до свого проекту. А «Некрополь» став розмножуватися світом: театральною постановкою – «пластичною конструкцією за мотивами ідеї М. Млинарського». Один із свідків цього дійства описує його як апофеоз хаосу: «Був такий хаос, що всі задіяні через певний час вже не могли з нього виплутатися і робили не те, що б хотіли, а продиктоване строгим порядком хаосу», музиканти, «не витримуючи психічного навантаження від виконуваної партії, вибігали з оркестрової ями. Музика була божевільна, патологічна і непереборна». Останнім варіантом втілення «Некрополя» стає запис на плівку: «можна написати «Некрополь», одягнувши реєстр пластики на схеми Млинарського, описані в листі». І саме «прослуховування плівки зробило розтин часу. <...> Синхронний підрядковий переклад вибудовував безсумнівний «Некрополь». Виявляється, що голос копіювався лиш генотекстами нашого буття, бо повторне прослуховування дало протривати лиш пустці затертості, відкритості, чистоти, чекання». Так, моделювання рекомбінацій стало моделюванням хаосу варіативних втілень сценарію початку й одночасно конструюванням шляху назад, до першооснов, до сутності буття. В «Некрополі» міфологічний сценарій початку, проходячи через трансформацію в міфосценарій кінця, реактуалізовує безвихідь повторень-копіювань і здатність часу й простору розмикатись-розсуватися. Есхатологічний міфосценарій, продубльований безкінечними «Некрополями» в танатоморфних міфологемах «цвинтаря» й «страху», не здійснюється, адже «спільнобудівнича толока» (будування Цвинтаря – «влаштування своїх місць») і симфонія Моцарта, яку оркестр репетирує в модифікованому

просторі будинку, стирають семантику смерті на «*перехресті цієї загально визнаної гри*» [5, 39-64].

У новелах Тараса Прохаська текстотворення уможлиблюється зокрема через музику. Так, «Від чуття при сутності» ретранслює побудову та сприйняття світу у світлі фортепіанної гри: створення «*фортепіанної солористики*» відбувається за допомогою накладання рівноцінних (для світовідчуття Памви) рухів: збирання / перебирання / висипання / просушування / згортання тощо яблук, горіхів, квасолі, тютюнових цигарок; масажування жіночих тіл; випивання кави, вина, чифіру тощо; реєстрування речей із кишені і тому подібне: «*Очевидно, що перебирання пальцями впорядковує мислення на медитативний лад – вервиці, обертання валків з текстами, добре темперований клавір; коли пальці автоматично добре роблять щось, то можна думати те, чого б не міг подумати, думаючи, що роблять пальці*» [5, 124]. Гра на фортепіано й усі інші його семантичні дублікати (скажімо, масажування) – як «*солористика*» рук – «*придумували Памві біографію*». Життя Памви сприймається як текст, тіло як текст, музика як текст: Анна «*займалася проблемами тіла і тексту, текстуальності тіла і тілесності тексту, про музику Памви написала книжку (соло-ристика, про-звучання заради по-руху, і Памва був для неї самотнім доступом до первинного досвіду, може, він і був текстом у філософському розумінні, але у житті Анни лиш Памва існував як ненаписаний і нечитаний предмет філософствування. Іноді Памва думав, що може не дбати, як жити далі, бо є книжки, які перебрали на себе всі його відповідальності*». У новелі декілька разів на різних рівнях тексту дублюється міфологічний сценарій текстотворення: перш за все, в оніричному світі – народження музики як утвердження «присутності»: «*<...> часто Памві снилося, що виконує щось своє на фортепіано у незнамому місці, і до самого фортепіано торкається вперше*», до того ж музика є «*лиш слідом чийогось задуму*». Присутність у «Від чуття при сутності» означає «*перебуття*» (або – «*відбутність*» в «Некрополі»): «*Завжди все зводиться до перебути. Треба перебути – це найважливіше пояснення цілого життя. Можна лиш вибрати або хотіти вибрати спосіб перебування. <...> Уможливлення прирікати на перебуття*». Через призму «*перебуття*» світ уявлявся Памві «*великим фортепіано з різними закапелками*». Другий варіант повтореного сценарію творення реалізовано в дублюванні текстів (книг-текстів і життя-тексту): читання книг пані професорової як фрагментарно-чуттєве повторення біографії Помпи: Бальзак нагадував його дитинство, Маркес – «*в історії Памви – кінець березня, перемоклий ліс, а вода не просочується крізь пласти безконечних листопадів, небо дуже синє <...>*». Моделювання теперішнього за зразками і з елементів минулого – третій варіант світотворення: Памва «*кохався у тому світові <минулого – Ю. В.>. Він пам'ятав усі хроніки, і часто йому здавалося, що сам пережив давні події. <...> він довго досліджував генетику кожної речі – що і як вплинуло на його власну еволюцію. Виявив, що*

вся колекція якимось певним чином розкладена ще й в ньому. І не все гаразд – разом з речами він успадкував безліч комплексів, вад, хвороб, страхів, дивнот, звичок, проклять і гріхів, помилок і непорозумінь». Ще одним способом дублювання сценарію є фільмування подій як абсолютної копії того, що було на знімку «*десь із середини тридцятих років*»: жінка, дитина, озеро: «*Він наполягав на тому, щоб композиція фільму була такою ж, як на знімку: знімати фрагменти берега озера із цілком різними сценами <...>*». Варіантом варіанту фільмування є вживання в роль святого Франциска, фотографування, схемування послідовності епізодів – тобто відпрацювання «*механіки доступності екстазу*»: «*відчуття убогості, радості зреченості щодо чогось одного і натомість наростання чогось іншого, витворення складного кодексу і ритуалу, котрі однак роблять життя простим, якщо в них повірити, фізіологія босих ніг, дріявої одежі, недбалої їди, безвідповідальні мандрівки і самовпевненість молитви*» [5, 125, 137-138, 105, 113, 116, 110-111, 118-119]. Останні два варіанти дублювання міфосценарію початку знаходимо і в новелі «*Увібрати місто*»: повторення фіксованих фрагментів дійсності через фотографування. С., Т. і М., знаючи, як виглядав листопад 1918 року, «*моделюють фотографування*»; інсценують події, описані в щоденнику; реконструюють події проектором на стіну: «*На один екран наведено епідіаскоп. Туди С. вкладає фотографії місця подій, стилізовані під той листопад <1918 року – Ю. В.>, фотографії міської типографії зверху, схеми переміщень і стрільби, сторінки щоденника. Він творить постійний, але змінний коллаж*» [5, 152-154]. Більшість цих космогонічних дублювань відбувається у світі міфосну (як-от моделювання у лабораторії діафільму про каньйон у новелі «*Від чуття при сутності*») за допомогою гідроморфних фрагментів міфосвітів: озеро, «*дно неба*», потік, риба тощо. Домінантою такого світотворення в новелі «*Від чуття при сутності*» є звуки фортепіано: «*Один раз уявив собі – як сьогоднішній день звучав би на фортепіано, якби всі вони – Памва, дерева, яблука, птахи, кроти, горіхи, трава, світло, холод – трималися на деці і клавіатурі. Або якби принаймні поводити себе при фортепіано так, як він сьогодні ходив, лазив, розтягався, падав, котився, нагинався, присідав, підскакував, стулювався, видихав*». Темпоральною ознакою змодельованих дублікатів є тяглість: «*сам не знав – де вчора, а де сьогодні, бо дні не закінчуються, якщо їх не обривати, це єдиний спосіб перетягнути день у день*), *плин його сьогоднішнього часу буде лінійним, а не дифузним; і майже ніякої виконденсованої музики*» [5, 126-127, 93-95, 98, 110]. Таке дублювання Тамара Гундорова розглядає в контексті «*апокаліптичної риторики*» Тараса Прохаська: виразна морфологічність структури авторського письма проявляється, на думку дослідниці, «*у повторях і комбінаціях формальних структур. Риторика ніби опирається ентропії та затримує смисл, який вислизає*» [1, 101].

У «*НепрОстих*» космотворення здійснюється також через дію: «*рисування*», фотографування, будування Франциском, а пізніше – його донькою Анною, містечка Ялівця

– «найхімернішого і досить модного курорта Центральної Європи». «Просторові конструкції» архітектора Анни були напрочуд химерними: сінематограф «Yuniregus» збудований «у вигляді комоди з шухлядами», басейн – «гнізда чомги», спроектовано «чотириповерховий будинок-шишка і величезна двоповерхова вілла-соняшник» та багато іншого [3, 9, 28]. Імплицитним образом космопочатку в тексті можна вважати геометричні фігури-«сховки» Космосу (коло, еліпс, які вдавалися Анні бездоганно) й образи-символи «концентрованого» Космосу (яблуко, виноград, насінина, вино) [3, 29]. Одним із ключових образів-актуалізаторів міфосценарію початку є образ насінини: вибирування дідом Анни Ялівцівської у Білих Татрах якихось спор і зараження ними «великого плаского каменя»; «перетворення двадцяти років на насінину» (цьому відчуттю передувало «шалене скручування і розправлення підземних вод, замальовування і стирання світів»); уподібнення людей «спраглих течії насінинам, скинутим відмерлим бадиллям упродовж багатьох місяців без жодної краплі», усвідомлення власної сутності як дерева: «живу, – зізнавався Франциск, – як трава чи ялівець, так, щоб не бути більше ніде після того, як насіння ожило»; уподібнення фасоліні всього живого («Вона <Анна – Ю. В.> скрізь вбачала фасолі – в річковому камінні і місяці, в скручених псах і позі, в якій найчастіше засинала, в овечих нирках, легенях <...> фасоля є найпродуманішою формою вилучення малого простору з великого»), а насінню (як і мозку, горіху, затисненій долоні) – «недоступної структури» життя (?), буття (?), космосу (?) На нерозгаданість, таїну вказує й числова символіка тексту (див. останній розділ «ПрОстих») [3, 13, 17, 21, 26-27, 30, 103]. Антропоморфно-вегетативні метаморфози (усвідомлювати себе насіниною, бути всередині дерев, пливучи «соком по судинах») відбуваються від «повноти буття»: «можна розчинитися всередині» [3, 105, 128]. Ключовий мотив твору – «проростання» : «Те, що має залишитися, приходить назустріч і проростає. Така собі ботанічна географія – вичерпність радості проростання». Семантичним тотожником проростання є в тексті вагітність, прищеплення дерев і народження. Останнє стає «кінцем історії», адже при народженні наступної Анни її мати – попередня Анна – помирала [3, 14]. Абсолютизованим райським простором є у творі дім, що есплікується в помешкання людини й у помешкання душі. У такому ототожненні топографічного й антропоморфного часопросторів – і їхня семантична релевантність: Анну чарувала «гуцульська особливість – самому вибудувати свою хату далеко від інших. На чистому місці» (дім перетворюється на наймудрішого за всіх «пророків і віжлунів» і дає людині простір витворити своїми руками красу) / «Якщо тіло – брама душі, то дім – той ганок, на який душі дозволено виходити». «Витоком» же краси у Прохаська є світ живої, одухотвореної природи: рослини, квіти, а «досконалим втіленням етики» – догляд за рослинами [3, 31-32]. Усвідомлення того, що світ комах, рослин такий же живий, як і світ людей, приходить до Анни(Стефанії)-немовляти уві сні: «Анна спокійно слухала, як черв'яки

розсувають землю, як кричать, кохаючись, у напнутих мереживах, павуки, як тріщить грудна клітка жука, затисненого дзьобом трясогузки». Оніричний світ сприймається Анною (Стефанією) як світ можливої реальності: «<...> вона до смерті буде вагатися – що сталося, а що снилося, бо для неї не буде справжнього і несправжнього – лиш різні вигляди справжнього» [3, 39, 44,]. Рослини виконують у матеріалізованому Раї – місті Ялівець – амбівалентні функції: огороджувати (читай: не впускати, забороняти) й відчиняти, розкривати вхід (читай – звільняти). Вирощування, плекання рослин ототожнюється для Анни з оживленням слів (див., наприклад, назви огорож із рослин). У колористичній гамі Ялівця домінував багатовідтінковий зелений («Зелених було справді так багато, що все видавалося неправдоподібно кольоровим»). Час вивчення маленькою Анною кольорів для Франца був райським, блаженним часом – він втілював *«ідею творення світу і порозуміння»*. Так кольороназивання (семіотизація сутності в імені) стає одним із ключових міфологічних мікросценаріїв початку. У дійстві світотворення магічну роль виконує автентичний місцевий напій – ялівцівка, виготовлення якої ідентичне природному колообігу: *«У Ялівці всі дихали етеристими смолами ялівців і пили ялівцівку, в яку ялівець потрапляв тричі. Бо вода, в якій бродили солодкі ягоди, сама спочатку роками переливалася з неба в землю, обмиваючи ялівець, натираючись ним і запам'ятовуючи його, а потім ще й нагрівалася на вогні з ялівцевих полін»* [3, 31-32, 39, 33, 34]. Ще одним варіантом космотворення є в тексті придумування Францем анімації (як-от *«рухомі дагеротипи силуетів переміщення зародка по скелі»*, коли вагітна перша Анна лізла по кам'яній горі). Автор короткометражних анімаційних фільмів *«отримував насолоду від створення заповнених хвилин, яких могло б не бути»*. Філософія життя Франца втілювалася в сентенції: *«Жити – це розв'язувати і зав'язувати вузли, руками і всім іншим»*. Міфологічна семантика оприявлюється тут в символіці кола (через образ клубка: *«Як вервицею, обертав він клубком днями і ночами»*), в обрядово-ритуальному дійстві зав'язування-розв'язування вузликів (на пам'ять). Згущеним полісемантикою світотворення стає Франців фільм, схожий на *«намисто з вузликів»*. Екранізована *«безладна метушня безлічі окремих дрібних значків»*, які Франц познаходив в орнаментах карпатських писанок, *«нагадувала неправдоподібну мішанину різних комах»* і таким чином ототожнювала семіотичну й аніматичну моделі світу: кожна жива істота – то знак, кожен сакралізований знак (через давньоукраїнський етносимвол) – одухотворений. Творення Дерева Життя у фільмі Франца – це повторення уселенського дійства Космотворення: *«Помалу рух знаків набирал певної впорядкованості <...>. Символи крутилися якимось так, ніби повна ванна води витікає через невеликий отвір. Звідти вже виходив ланцюжок значків, зав'язаний де-не-де вузлами. Ланцюжок скручувався у спіраль і крутився, як центрифуга. З хаосу до нього злітали вільні символи й укладали поруч ланцюг з такою ж послідовністю знаків, щораз більше допасовуючись до обертання першого. Тепер*

обидві спіралі вгвинчувалися у порожнечу разом, сходилися все щільніше і перетворювалися у світове дерево. Наставав спокій. На дереві розпускалися квіти, пелюстки в'яли, із зав'язей росли плоди, надувалися, тріскали, і тисячі тих самих знаків повільно і рівно опускалися на землю, накладаючись у горб, втрачаючи форму». Актом часотворення можна назвати «живе малярство» (фільми Франца, в яких той «оживлював» картини) і задуманий ним фільм «на сонному ландшафті» (створення його являє собою комбінування ландшафтів, які мали заселятися самовільно, ущільнюючи простір: «вдалі сні подібні на добру прозу з порівняннями, почерпнутими з різних систем координат, вирафінуваними виділеннями окремих деталей у потоці панорами, прозорою вседозволеністю, незабутнім відчуттям присутності, одночасністю всіх тропізмів, нестримністю неочікуваного і оцядною риторикою стримування». Сценарій світотворення реалізується в тексті «НепрОстих» накладанням знаків різних семіотичних систем: сон Анни, «занотований» / «зарисований» і зафільмований Францем, є копією картини Ієроніма Босха «Спокуси святого Антонія» і розтлумачується як Аннин спомин не минулого (репродукцій цієї картини Анна ніколи не бачила і їй ніхто не переповідав «Спокуси...»), а майбутнього («Аннині сні показують, як могло би бути»). Зімкненість часопросторів, як і перетікання всього в усе, – від з'єднаності всіх і всього зі всім «переходами, яких не більше, ніж чотири». Апофеозом же творення стає «роблення» книжки: «Кожна людина, – так казав Франциск, – може зробити за своє життя книжку. <...> Кожна, але лише одну. Ті, котрі думають, що написали багато книжок, помиляються – то все триває роблення одної. Поза свою книжку не вискочивши, що б не змінював. Можна підробити, але не створити. Твоя єдина книжка обмежена твоїм тембром, інтонаціями, артикуляцією. Доля – це спосіб говорити». Міфосценарій початку уможлиблюється в кожній людині, адже життя певної людини – це своєрідне книгописання, книгостворення, книгодрукування. І найважливішими тут є рух, дотик, вимір – шлях, що для Себастьяна і трьох поколінь його Анн стає «спілкуванням тілесних ландшафтів» [3, 37, 45, 46, 47, 51, 52, 54-57, 59, 103].

Творцями доль, «байльниками» виступають у повісті Непрості. Сценарій космо-(життє-)творення реалізується через дію – «баювання»: «непрості панують світом, непрості приходять, як хтось народжується, і придумують йому життя, оповідають сюжет, оповідь стає причиною, життя – наслідком оповіді» [3, 79, 87]. Народження життя прирівнюється до текстотворення (доля людини як оповіданий Непростими текст, саме життя – як читання / писання людиною свого / чужого тексту, а народження тексту – як «доторки» [3, 101]). Мотив доторків, мандрів «тілесними ландшафтами» концептуалізується в пам'яті й снах, що мають «гоїльну здатність».

«Острів-скеля» є у «НепрОстих» міфологемою, що реалізується у світі абсолютного щастя як домінанта міфосценарію віднаходження Раю. В уяві Себастьяна матеріалізований

рай має «родове» й етнічне, українсько-гуцульське, забарвлення (адже «час – це експансія роду в географію»): біла хатка, кам'яна лавка, козячий сир, матіоли тощо. Витворена в уяві Себастьяна маленька прекрасна країна Карпатія може бути побудована навколо Ялівця: в ній би «не було сміття, всі би знали мови один одного, а найвищою інституцією було би бюро сценаріїв <...>» [3, 66, 123]. «Географія», через призму якої відбувається пізнання тіл («тілесні ландшафти»), людей, їхнього способу мислення («порівняльна географія»), пов'язана з образами дороги, ріки, стежки як експлікатами міфологеми шляху.

Міфосценарій початку, основу якого становлять космогонічні міфи, реалізується й у «параесеїстиці» Тараса Прохаська, де вимальовується образ України-двомир'я, двовір'я, межі, пограниччя, що знаходить вираження й в особливому її шляху: відновленні, зростанні «на зрубі» (адже, за словами письменника, «Все життя тут <в Україні – Ю.В.> – як зарослий зруб»). Саме в вегетативній міфомоделі реалізується протиставлення України – природного ландшафту – Європі – парковій та садовій культурі: «Україна – це частина ботаніки. <...> Рослинне виживання – запорука нашого виживання. Ми дуже нагадуємо гірську луку. Ми на ній квіти. Ми усі разом на якійсь луці. Але ми – це кількадесят зовсім різних видів, яким тут затишно. І мільйони окремих квіток і зел різних видів, які тут можуть бути. Через розмаїтість не можна говорити про якусь єдність, ми не кавова плантація. <...> Європа – це передовсім безмір закладених зусиль у цілком непотрібні речі, травники, парки, утеплені на зиму деревця <...>» [6, 11, 8-9, див. також: с. 23]. Одним із ключових образів вегетативної міфомоделі є яблуко, що виступає суб'єктом зіставлення «України»: «Ця країна подібна на яблуко, повішене на нитку, яке потрібно вкусити без допомоги рук». Через аніматично-абстрактний код тлумачиться й особливість національної міфології, «документи» якої «записуються на рівні геному», а не в «архівах» і становлять основу «інтуїтивної міфології» [6, 7, 26, 25].

Отож, мегаміфосценарій початку Тараса Прохаська являє собою поліваріантну семіотичну модель, в якій міфологічні космогонічні сюжети реалізується через мікросценарії – міфологічні дублікати:

- народження музики як утвердження «присутності» / «перебуття» / «відбутності» в оніричному міфосвіті;
- ототожнення книги-тексту й життя-тексту через читання, що осмислюється як реактуалізація власної / чужої біографії;
- моделювання теперішнього з фрагментів минулого і за його зразком;
- фільмування уявного сценарію старої фотографії;
- проживання ролі святого Франциска як відпрацювання «механіки доступного екстазу»;
- повторення у статистиці динамічних фрагментів дійсності через фотографування;
- інсценування подій, описаних у щоденнику;

- створення змінного рухливого колажу за допомогою епідіаскопа;
- моделювання діафільму про каньйон;
- створення химерних архітектурних споруд у вигляді імпліцитного згорнутого міфосценарію початку (текстово психологічні асоціативи Космосу реалізовано в образах зі світу живої, одухотвореної природи);
- створення короткометражних анімаційних фільмів – *«рухових дагеротипів силуетів переміщення зародка по скелі»*;
- екранізований акт Космотворення з Хаосу – фільм-«намисто з вузликів» (з ототожненням семіотичної й аніматичної моделей світу);
- екранізоване творення Дерева Життя як повторення дійства народження Космосу;
- *«живе малярство»*;
- комбінування *«сонних ландшафтів»*;
- «роблення» книжки;
- народження життя / народження тексту (через космотвірний рух – доторки).

Поліваріантний міфосценарій початку можна вважати семіотичним конструктом міфологемно-міфомоделевого типу. Домінантами його є міфологеми

- атрибутивної міфомоделі: дзеркало як безкінечно продубльований хронотоп; дім – матеріалізований Рай – як сакральний подвійний хронотоп, в якому релевантними є топографічний і антропоморфний його відповідники; клубок як психологічний асоціатив кола, вічності (і пов'язаний із ним мотив зав'язування / розв'язування вузликів);
- вегетативно-флористичної моделі: яблуко, горіх, квасоля, тютюн, насінина, виноград як експлікатори *«солористичного»* космотворення через музику; соняшник, шишка, гніздо як психологічні асоціативи Космосу, символи вічності, життєствердності, «згорнуті» хронотопи космотворення; насінина як символ життєтворення, психологічний асоціатив темпоральної складової хронотопу (насінина – «сховок» часу), антропоморфної складової світу живої, одухотвореної природи (людина = насінина – через мотиви спраглості, оживлення, проростання, прищеплення, вагітності, народження, оплодотворення), числа три, сім (аналогія через загадку), матеріалізація онтологічної таїни (насінина = *«недоступна структура»*); *«фасолина»* як психологічний асоціатив Макрокосму, усього живого, символ життя. Ключовими мотивами, що *«досконало втілюють етику»* й естетику буття, є вирощування рослин / прищеплення дерев / догляд за рослинами / милування рослинами. Міфологеми вегетативно-флористичної моделі мають амбівалентну природу: оберігають / огороджують / забороняють – відчиняють / звільняють;
- гідроморфної моделі: озеро, ріка, риба;

- ороморфної: острів-скеля як центр макросвіту Віднайденого Раю (через етнотопоніміку: Карпати, гуцульщина, «*країна Карпатія*», «*Ялівець*»);
- мистецької моделі: фортепіано, фотографія як утвердження «*відбутності*» безперервності буття; писанки як етносимволи космотворення, як сакральний знак одухотвореного Всесвіту (через семіотично-анімаційні метаморфози); книжка як матеріалізація життєвого шляху, індивідуальності, долі, життя (і звідси – мотив книгописання, книгодрукування і книгостворення як самореалізація людини);
- абстрактно-символічної моделі: шлях (реалізований мотивами руху, мандрів та образами дороги, стежки тощо);
- оніричної моделі: сон як медіативний стан – хронотоп-медіатор; павуки, черв'яки у сні як провідники-медіуми, що розшифровують онтологічні коди через уподібнення / метаморфози. Конструювання «*солористичного*» світу в новелі «Від чуття при сутності» відбувається здебільшого в міфоснах, де фортепіано виступає сакральним медіатором між мікро- й макрокосмом, між антропоморфним і теїстичним світами;
- вегетативно-абстрактно-символічної моделі: ялівцівка як автентичний теургічний напій.

Процес моделювання відбувається через «космотвірні» рухи: будування, фотографування, малювання, гру на фортепіано й дрибмі, дотики, «баювання», ви(про)рощування, «рекомбінації» тощо.

Індивідуально-авторськими особливостями міфосценарію початку у творах Тараса Прохаська вважаємо:

- текстотворення, що осмислюється героями творів як «рекомбінація» і відбувається як автоконструювання, автогенерування тексту в якості самосійної конструкції;
- «хронотопічну провокацію»: моделювання в середині «внутрішнього часопростору» безкінечних антифактуальних світів («*суб-, пара-, супер-, транс-, інтерпросторів*»);
- автовідтворення й автознищення фрагментів зімкнених світів як спосіб «*моделювання уявного досвіду*»;
- поліваріантне конструювання тексту в тексті як багатожанровий мікс («Некрополь» – філософський трактат, щоденник, схеми, оповідання, роман, сценарій, стенограма фільму, анімаційний фільм; «хімерні варіанти»: «*нотний*», «*сепарований*»; театральна постановка – балет; запис на плівку тощо) з укладеним вербальним каталогом («*реєстрописом схем рекомбінацій*») і створеною «*мапою буття*»;
- моделювання рекомбінацій як моделювання хаотичних варіативних реалізацій міфосценарію початку й одночасно конструювання міфосценарію кінця;
- тексто- (як світо-)творення через музику: моделювання «*фортепіанної солористики*» через «рухові дублікати» (збирання, перебирання, висипання, просушування, згортання, масажування тощо) як «*солористики рук*»;

- словотворення через ототожнення рослин зі словами (вироснування рослин = оживлення слів);
- кольороназивання як втілення «*ідеї творення світу, порозуміння*», «ономатизація» буття, матеріалізація райського часу (полікологатив зеленого – домінанти Космотворення);
- виготовлення ялівцівки як повторення природної коловерті;
- накладання знаків різних семіотичних систем: живопису, кіно, сну, в результаті якого утверджується теургічна роль сновиди (Анни з «НепрОстих»);

Міфосценарій початку проходить процес трансформації у міфосценарій кінця через реактуалізацію його танатоморфних маркерів: ключових мотивів (безвиході повторень-копіювань, втрати орієнтирів, страху тощо) і міфологем (цвинтаря), однак, стираючи семантику смерті, неможливіє його домінування. Таке «стирання» відбувається зокрема через моделювання «збиткового, неповноцінного, ущербного» тексту, що в самому своєму зародку несе саморуйнацію (як-от «*п'яної п'єси*» «*дочки папи римського*»).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм / Тамара Гундорова. – К. : Часопис —Критикал, 2005. – 264 с.
2. Кереньи К., Юнг К. Г. Введение в сущность мифологии / К. Кереньи, К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов / Пер. с англ. В. В. Наукманова под общей редакцией А. А. Юдина. – К. : Государственная библиотека Ураины для юношества, 1996. – 384 с. – С. 11-210.
3. Прохасько Т. Непрості / Тарас Прохасько – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 140 с.
4. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань / Т. Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 128 с.
5. Прохасько Тарас. Лексикон таємних знань. *Новели* / Тарас Прохасько. – Львів: Кальварія, 2006. – 192 с.
6. Прохасько Тарас. Порт Франківськ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 48 с.
7. Свято Роксоляна. НепрОстий бай Тараса Прохаська / Роксоляна Свято [Інтернет-джерело]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/11/22/neprostyj-baj-tarasa-prohaska/>
8. Трінчій Вадим. Антигравітація [Інтернет-джерело]. – Режим доступу: <http://trohy-snihu.livejournal.com/74564.html>
9. Чернишова Наталія. Текст як психічна імітація альтернативних сценаріїв / Наталія Чернишова // Кальміюс: Літературно-мистецький альманах / Головний редактор Олег Соловей. – Число 1-2 (17-18), 2002 [Інтернет-джерело]. – Режим доступу: <http://www.kalmiyus.h1.ru/nomer8/recenz/thern.shtml>
10. Элиаде Мирча. Аспекти мифа / Мирча Элиаде. [Інтернет-джерело]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/el_asp/01.php