

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
КАФЕДРА ГЕРМАНСЬКИХ МОВ І ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

ДІАЛОГ КУЛЬТУР – ФЕНОМЕН У МІЖДИСЦИПЛІНАРНОМУ ВИМІРІ

За редакцією:
проф. Надія Скотна
проф. Іван Зимомря

Дрогобич
Посвіт
2013

*Рекомендовано до друку вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
(протокол № 3 від 22. 03. 2012 р.)*

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3я43
Д 44

Діалог культур – феномен у міждисциплінарному вимірі / За ред. проф. Н. Скотної, проф. І. Зимомрі. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – 420 с.

ISBN 978-966-2763-52-2

Науковий збірник «Діалог культур – феномен у міждисциплінарному вимірі» містить матеріали з літературознавства, мовознавства, перекладознавства, українознавства, педагогіки вищої школи. Вони творять цілісність з огляду на роль діалогу як визначального феномена взаємодії культур. Видання укладене з нагоди 65-річчя від дня народження відомих науковців – Тетяни Корольової, Миколи Зимомрі та Олександра Чередниченка.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ: *Н. Скотна*, доктор філософських наук, професор; *І. Зимомря*, доктор філологічних наук, професор; *В. Кемінь*, доктор педагогічних наук, професор; *Л. Грицик*, доктор філологічних наук, професор; *О. Астаф'єв*, доктор філологічних наук, професор; *М. Федурко*, доктор філологічних наук, професор; *Р. Грам'як*, доктор філологічних наук, професор; *М. Ткачук*, доктор філологічних наук, професор; *В. Марко*, доктор філологічних наук, професор; *Л. Сенник*, доктор філологічних наук, професор; *Т. Космеда*, доктор філологічних наук, професор; *П. Іванишин*, доктор філологічних наук, професор; *М. Вачевський*, доктор педагогічних наук, проф.; *А. Кринський*, д-р, проф.; *С. Лупінський*, д-р габ., проф.; *В. Грещук*, проф., д-р г.к., *О. Бродська*, кандидат філологічних наук, доцент (відповідальний редактор); *Х. Гаврилюк*, викладач (секретар ред. колегії).

РЕЦЕНЗЕНТИ:

А.Б. Гуляк, доктор філологічних наук, професор
Я.О. Поліщук, доктор філологічних наук, професор
Н.В. Науменко, доктор філологічних наук, професор

ISBN 978-966-2763-52-2

© Скотна Н.В., Зимомря І.М., редакція, 2013
© Зимомря І.М., упорядкування, 2013
© Посвіт, 2013

ЗМІСТ

Надія Скотна КОМУНІКАТИВНЕ РОЗРІЗНЕННЯ: ДОСВІД ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ	3
Микола Зимомря ТЯЖІННЯ ДО КОМУНІКАТИВНОГО ПРОСТОРУ: КРЕАТИВНІСТЬ ДОСЛІДНИЦЬКОГО МАСИВУ ТЕТЯНИ КОРОЛЬОВОЇ	9
Ігор Добрянський, Василь Марко, Станіслав Лупінський МІЖКУЛЬТУРНА ВЗАЄМОДІЯ ТА ЇЇ КОМУНІКАТИВНА ОСНОВА	14
Микола Зимомря, Олена Зимомря, Ольга Гошко ПЕРЕКЛАД ЯК ЧИННИК МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ВИМІРУ В ОЦІНКАХ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕДНИЧЕНКА	26
Любомир Сенік ВИМІР ЗАСАДИ «ЖИТИ ЗІ СЛОВОМ»	31
Олександр Астаф'єв ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ У ПРАЦЯХ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО, ЮРІЯ ШЕРЕХА І ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА	37
Олена Бондарева ДРАМАТУРГІЧНА ПОЕТИКА АВТОРСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА (ЗА П'ЄСОЮ "ДУША МОЯ ЗІ ШРАМОМ НА КОЛІНГ")	55
Оксана Бродська АРТУР ШНІЦЛЕР ЯК ОСОБИСТІСТЬ І МИТЕЦЬ	77
Олена Варава МІФИ В ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ ЛІНИ КОСТЕНКО: ПРОЕКЦІЇ ЕСТЕТИЧНОГО ІДЕАЛУ	82
Олег Герета МОДЕЛІ ВИРАЖЕННЯ ЧИСЛОВОЇ КВАНТИФІКАЦІЇ ЗБІРНИХ ІМЕННИКІВ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ	93

ДРАМАТУРГІЧНА ПОЕТИКА АВТОРСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА (ЗА П'ЄСОЮ "ДУША МОЯ ЗІ ШРАМОМ НА КОЛІНІ")

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 ТЮГам, Тернопільському музично-драматичному театрі, Дрогобицькому музично-драматичному театрі, а також на театральних сценах Рівного, Полтави, Одеси, Маріуполя, Хмельницького, Миколаєва тощо. Очолюючи благодійний фонд "Гільдія драматургів України", Я.Верещак і зараз продовжує працювати як драматург. Одна з останніх його п'єс – "Душа моя зі шрамом на коліні" – вийшла друком у драматургічній антології "Страйк ілюзій" (К., 2004) і засвідчила, що її автор, лишаючись вірним своєму оформленому значно раніше творчому кредо, за роки плідної співпраці з театрами не полишив літературного і культурологічного учнівства, а з надбаним багажем прагне скорити нові літературні висоти і демонструє на цьому шляху все вагоміші досягнення, що дають підстави писати вже про досвід та ідиостиль Майстра.

Іще наприкінці 80-х рр. І.Мамчур намагався представити читачам театрального колажу "Антракт" "майже закінчений портрет" цього драматурга та виокремити основні індивідуальні риси його стилю. Серед останніх ним були ідентифіковані: використання прийому "театр у театрі"; "різке, свідоме загострення обраних життєвих ситуацій"; притчові домінанти сюжетобудови; відверта театральність, "поєднання сценічного реалізму й художньої умовності"; зрештою – "розуміння виховної місії сучасного театру як щирого та відвертого співрозмовника" [14, 44].

Зрілі твори Я.Верещака свідчать, що всі, окрім останнього, параметри оформленого ще у 80-ті ідиостилу 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 Я.Верещака розглянуто у моїй першій монографії [Див.: 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”, “колапе гравітаційний на 2 дії” та ін.) поволі витісняється 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 нищими митцями та їхнім талантом, зрештою – непереборно абсурдні точечні вкраплення комп’ютерного сленгу (“ОК, так би й сказали, а то мовчите з таким пафосом, наче Героя України вручати будете”, – відповідає Чорному Ангелові душа протагоніста у стані клінічної смерті, “ОК, на те вони й СИЛІ”, – розмірковує про незбагненні вищі субстанції “новий українець” Кулай, “Вони нас лякають чорними ангелами? ОК! А ми їм – новий спосіб...”, – саркастично зауважує душа померлої мишки). Концептосфера п’єси також рясніє сучасними понятійними маніфестантами: “звірячий 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 В.Проппом [Див.: 21]: наявний оповідач, позначений у реєстрі “казкових персонажів” (дійових осіб) як “Я – казкар 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, підмісної жертви, вирішального двобою; герой мандрує у потойбічний світ, де проходить через низку ініціаційних випробувань і тимчасову смерть, 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.і. При виключному 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 усталених та легко виокремлюваних формальних компонентів, явно чи приховано проступають нолівалентні складові потужного комплексу авторської міфології Ярослава Верещака, якою, власне, й моделюються жанрові особливості його драматургії.

Надзвичайно розлоге фольклорне, літературне й культурологічне підґрунтя п'єси “Душа моя зі шрамом на коліні” потребує комплексних аналітичних міркувань.

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” – звергається до нього Йісо, королева білих Мишей, “великим письменником” вважає його дівчина Ія, в яку він закохався, як хлопчисько), психологічну (рельєфно прописана психосоматика героя у стані душевної кризи, матеріалізовані базові психоаналітичні категорії – бо ж те, що “метафізика називає мислеформами”, психолог означає як “нав’язливі ідеї, комплекси, фобії та неврози” [28, 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 “героя мертвого часу” М.Віргінської), соціоісторичну (“жертва перехідного періоду”, “інтелігентна людина в період зміни суспільної формації”), символічну (багатоваріантна система “двійництва”, здатність героя перебувати в різних “світах”), ігрову (протагоніст не тільки “грає роль” у спектаклі, він 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 Я.Верещака літературоцентричний дискурс виявляє свою “риторичність”, ознаками якої Т.Гундорова вважає те, що “автор вибудовує себе знаково і текстуально”, оскільки “так чи інакше “зміщуючи”, суб’єктивізуючи мову, кодуєючи 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” [9, 135].

Насамперед владає в око євангельська проекція, пов’язана з неологічним “розп’яттям” героя. Символічні “п’ять ножових ран” (порівн. з п’ятьма ранами Ісуса) на “тілі” душі сповідальника не лишають жодних слідів, а концептуально розп’яття переноситься у метафізичну площину тривалого “саморозпинання” протагоніста у 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 людський, базований на непереборній гріховності людської істоти шабель, Я.Верещак пропонує власну версію “гріхопадіння” свого протагоніста, заякорену на його, талановитого драматурга, тотальній залежності від “підпільного махінатора Кулая, відомого хіба що своїм божгузливим тхорячим характером” [4, 103]. У зв’язку з суспільно мотивованим запроданством митця (божого обранця серед людей) та його зневажанням модерністського логоцентризму навіть Чорний Ангел, що приходить по його душу, сумно і дивно всіміхається, відводячи очі – “так, наче йому стало соромно не лише за мене, а й за весь рід людській” [4, 103]. Посланець з потойбічного світу пропонує, аби вбитий драматург (ремікс новітнього сюжету сучасного літературознавства – постулату щодо “смерті автора”) заспокоївся і пояснив шановній публіці (поєднання конструктів психотерапевтичної методики психодрами та сучасних театральних практик), чому він сам себе безбожно розп’яв. Мотивний код саморозп’яття кореспондує з відносно сучасними філософськими тлумаченнями внутрішньої сутності мазохізму. Зокрема, Е.Фромм схильний розглядати мазохістські прояви не як паталогічні чи абсурдні, а з раціональної гочки 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” [27, 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” [27, 195]. Аналогічний сюжетний вузлик зав’язується на початку п’єси Я.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 у 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 христологічна проекція зовні знижується до аналогії “протагоніст – біблійний Юда”. Виправдовуючись, герой козирає поставленою у недвоякий порівняльний ряд магічною грошовою сумою, 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, в чому уподібнюється до апокрифічного Сатанаїла (Люцифера), котрий, за “Літописом Дмитрія, 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” [16, 78-79]. Провина героя перед Словом викликає з боку його двійника-антагоніста Кулая найпринизливіші реакції-характеристики: *“тися-меннику”, “дуринда”, “фантаст недороблений”, “ця продажна тварюка Слав.Ка.Ка”, “двомовний хлютик”, “розпутний драмороб”* та ін., що спрацьовують на його образ як на повноцінного представника “диявольського поріддя”, актуальний у символізмі. Свій статус знетреноного 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 у розпачі його душа під час клінічної смерті благає Чорного Ангела забрати її з собою, оскільки не має жодної надії на гіпотетичний порятунок: *“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]. Ланшога “пригадування” веде героя від “забуття” (мазохістського саморозп'яття) до “прозріння” його відродженої іпостасі.

Взагалі-то образ душі, пластично змодельований Я.Верещаком, спирається на цілу низку теолого-анімістичних уявлень у різних традицій-

них міфологіях. Так, в українській дохристиянській міфологічній традиції вірування в Душу як реально існуючу категорію, не пов'язану з людським тілом, мають розгалужену сюжетику, 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.: 23, 288-291]. С.Токарев поняття “душі” як безсмертної нематеріальної частини людського ества, оформлене у європейських народів під впливом християнського віровчення, розглядає 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, зосібна в християнстві, звертаючи при цьому увагу на максимальний ступінь дематеріалізації душі у християнській догматиці при збереженні її суто антропоморфного образу [25, 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), тож така Душа сприймається радше як міфопоетичне новоутворення, живлене різноплановими язичницькими традиціями. Так, Я.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 сдину умову чудодійного воскресіння – виростити чарівний льон, наткати з нього полотно і пошити для посланця небес білі янгольські шати. Винравдовувальна сповідь героя драми не схожа на спробу швидко поновити в пам'яті всі свої хороші справи за життя і таким чином 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

ригуально заперечує, поставлено частку “не”), то очевидно стає на-
впаки інтенція на християнську сповідальність перед останнім причас-
тям – коли в пам’яті стрімко зринає та розгортається все життя, і кожна
свою провину перед Всевишнім треба не забути, аби не спокутувати її
потім у потойбіччі довічними пекельними муками.

Водночас дана сповідь оголює цілу систему концентричних кіл, що
опережують акцентовану двоїстість Душі на (перед)смертному одрі у
драматургічній ситуації останньої спокути. Насамперед звертаємо ува-
гу 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” (тради-
ційно це “Рай” і “Пекло”) “помінялися місцями”: “Ті, хто раніше були в
зоні, за ґратами, стають повелителями, а нормальні люди опинилися в
жахливій тюрмі, ім’я якій злидні, безправ’я, безробіття, хамство, на-
їмані вбивці *ет цетера, ет цетера*” [4, 108] (згадаймо художню модель
“перевернутого світу” в національній традиції “низового” бароко). У
той же час всі його позитивні аргументи перебувають поза часовими
та соціальними фанаберіями і в сукупності складають повноцінну сис-
тему загальнолюдських цінностей – кохання, натхнена творчість, зво-
рушливе ставлення до тільки-но народжених дітей, прагнення передати
їм найцінніший соціальний досвід та забезпечити гідні умови для їх-
нього життя, внутрішнє презирство до крутійства і подвійної моралі.
Герой “заплутався”, “упав у біду, як Муха в борщ” між своїм високопо-
етичним і витонченим людським еством 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 ге-
доністично-продажною, гуманістично знеціненою аксіологією й нала-
годженим конвеєром споживання. Таким чином, маємо новий парафраз
відомого літературного сюжету про митця, що за сучасних умов силку-
вався виміряти “алгеброю гармонію”, і традиційну сюжетну розв’язку
невимірюваності інтуїтивного раціональним, бо подібні експерименти,
незалежно від ціннісної шкали будь-якої доби, руйнують митця зсере-
дини та інспірують його лицедійство (аспект диявольського промислу).

Також не слід забувати, що віддавна в українській міфології вкорі-
нені уявлення про людей, котрі мають по дві душі – “людську та демо-
нічну” [24, 130] – і котрих В.Гнатюк називає “опирі дводушники”: “Як
такий чоловік умре, – нише дослідник, – то його власна душа вийде з

нього, а та нечиста лишається і він потому ще живе у гробі” [6, 55]. Подібну дуалістичну модель витримано в давніх міфопоетичних джерелах і щодо єдиної душі звичайної людини, бо ж світлою і темною половинками людської душі опікуються у язичницьких уявленнях українців відповідні боги – Білобог (“володар світла, себто добрих сил і вчинків” [23, 85]) і Чорнобог (“репрезентатор зла” [23, 177]). Відповідно вони відряджають до людей своїх посланців – у п’єсі 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 опрацьованими фольклорними жанрами, насамперед казково-легендарними (типологічно найбільш близька колізія – мандровані сюжети про Правду і Кривду).

В.Іванов констатує, що тема близнюків у подальшій культурній традиції пов’язана з темою двійника людини [12, 176]. Двійника-антагоніста має й Душа героя п’єси Я.Верещака. Драматург Слав.Ко.Ко “член Національної спілки письменників”, “лауреат” – поставлений у ситуацію тотального двійництва з підпільним крутієм, “новим хазяїном життя”, 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]). Двійники неймовірно схожі – як близнята: “*в обох непристойно голубі очі, й голоси практично однакові*” [4, 104], обидва обожають містифікацію, пишуть вірші, прозу, п’єси. Портретна тотожність двійників доведена до абсурду, єдине, що її порушує – це “аномальні” (марковані) зачіски: Слав.Ко.Ко має “*розкішну чуприну*” (аномалія у бік надміру), а Кулай “*облиців*” (аномалія нестачі). Втім, що 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-*

падлец”, – і це буде свосвідною ознакою його, мільйонера, могутності й незалежності. Домовились: якщо письменник, доведений до відчаю злидінним життям, захоче відвести душу – приміром, натисне на мільйонера памфлет чи епіграму, – останній не одразу організує вбивство на замовлення. А тепер най-головніше: домовилися час від часу мінятися місцями” [4, 105]. При всіх зовнішніх спокусах, які надає людині статус забезпеченого кругія, внутрішньо герой-драматург зорієнтований на збереження недоторканності кордонів свого духовного світу, саме тому він так ревно обстоює власне право на людські та мистецькі поривання, автономні від подвійної містифікованої гри: “І все, що я робив за останні півтора року, – сповідь писав, п’єсу відгрозив – 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]. Але при цьому міфологічну ситуацію “двійництва” Я.Верещак розгортає не в міметико-реалістичній площині тривіальної зовнішньої схожості двох людей, яка дає їм змогу періодично пошивати в дурні довірливих глядачів та демонструвати їм казуси як циркові фокуси, а в полісемантичній символічній проекції.

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 подобизни, іпостасі, “не зовсім” люди як раз і презентують “не зовсім наш” (“зовсім не наш”) простір: потойбіччя” [18, 31]. Не випадково спілкування двійників у п’єсі відбувається у “межисвітті” – між небом та землею, у “межичасі” – між життям та смертю, між хронологічно маркованим конкретно-історичним сьогоденням та ахронною вічністю, в ігровому полі “квазіреальності”. Ще від раних п’єс полюбляючи ошукувати й епатувати читача/глядача, Я.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 своєрідним “словником”, “каталогом”, “енциклопедією” кодових іпостасей сучасного “двійника” з їх відповідною претекстовою концептосферою:

- “біологічний двійник” (концепт “клону”, тиражований сучасними “мільними операми” ЗМІ);

- “спонсор”–“хазяїн” (концепт “меценатства”, трансформований по-стіндустріальним суспільством у концепт “власника”);

- “ігрок у бісер” (складне концептуальне шетиво, базоване на класичних претекстах: романі “Ігрок” Ф.Достоевського – боротьба у людському серці Диявола з Богом, ідея “фатальної жінки”, мотив “поезії гри” + роман “Гра в бісер” Г.Гессе – двійники, що полемізують про вищі цінності та сенс людського буття, залишаючись супротивниками, але не зятими ворогами, мотив незливності й нероздільності позицій, вербалізованих двійниками, колізія розчинення героя у природній стихії, більш принадливій, 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);

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

- “маска”, невіддільна від обличчя (код маскованих поцейбічного і погойбічного героїв-двійників п’єси І.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 Ф.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.: 20, 361]);

- “псевдонім”, “несправжнє ім’я” протагоніста (алюзія на драматизоване оповідання І.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 розламаної підсвідомості” [20, 355] на тлі спливання на поверхню численних мікроцитат і шифрів з інших культурних текстів. Г.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” [7, 261], потрактовуваними як ключ до шифрованого діалогу інтрасуб’єктивного та інтросуб’єктивного вимірів героя – порівняймо з навантаженням концепту “зона” у перевернутій моделі Я.Верещака);

• той, хто грає у ребуси, які необхідно “розгадувати” (прихований код іншого роману Г.Гессе – “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” С.Єсеніна: “Я в цилиндре стою, / Никого со мной нет: / Я один. / И разбитое зеркало...” – тобто “відображення у люстерку”: “Я злякано озираюся – 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, що перед першими особами держави – “Хазяїном”, “міністром оборони”, “міністром юстиції” грає роль “придворного блазня” (код біографічного міфу Мольєра);

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

• одне з “амплуа” героя-сповідальника (код “Героя з тисячома обличчями” Дж.Кемпбелла: “основний парадокс міфу – парадокс подвійної точки зору” [13, 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);

• “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 чеховського “видавлювання з себе раба” та більш пізніх ремінісценцій цієї максими: “**Кулай** (на колінах). *І тебе, потворо, немає... Не існує тебе, двомовний хлопуку... Ти! Ти і такі, як ти, щирі українці продали рідну мову, землю, народ свій... Я все життя... Я вичавлював тебе зі своєї душі, як мід. (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]), а отже –

• “фарисей”, що лален допустити “лицемірство, срібллюбство, удавану праведність та зневагу до інших людей” [19, 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 фарисесві; порівн. із 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 ланки кінця 80-х – початку 90-х рр. пісні “Скованные одной цепью...” відомої рок-групи “Наутилус Помпіліус”).

Ускладнений код двійництва програмує авторську міфологію Я.Верещака на цьому дихотомію, закладену в основу архетипної сфери: психолог-трансперсоналіст С.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 [Див.: 8, 108]. Зреалізовані в архетипній площині сюжети “космічної гри”, спричиненої трансцендентальною дихотомією, Я.Верещак екстраполює на проєкцію власної гри з читачами/глядачами, покликаними ідентифікувати ці архетипні форми, сприймаючи органічно виписану через систему двійництва цілісність означеної дихотомії.

У зв’язку з цим окремої зауваги вартують концептуальні для жанрового моделювання твору ремінісценції “гри в бісер” (низведеної до омофонічної “гри в бізнес”) та “гри в ребус” (запропонованого читачам/глядачам самотійного конструювання містифікованого сюжету і декодування сюжету “справжнього”), що є насамперед відсилками до романів “Гра в бісер” і “62. Модель для складання” Г.Гессе. Саме назви цих романів М.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 “Модель для складання”, де “той самий образ гри, з незліченною кількістю комбінацій, однак уже на рівні візуальної образності набуває конструк-

торсько-механістичного виміру монтажності” [11, 241-242]. Я.Верещак творчо засвоює й комплікує обидві стратегії, ускладнюючи гіпертексто-ве новоутворення ще й інтермедіальним кодом “театру в театрі”.

На відміну від інших, прихованих, цей код закладений зримо, рельєфно, декларативно. З першої 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. Знову підштовхуваний мізерним часом, відпущеним йому на прощання з земним своїм життям, 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 поспішати? 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 на очах глядачів – обертається у щасливого Білого Янгола.

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

Я.Верещак вдається й до “нанизування” кодів у межах “міфа театру”, пропонуючи ситуації, де присутні на сцені персонажі не завжди чують одне одного, демонструють дискретну комунікацію, абсолютизовану “драмою абсурду”, травесгіюють як попередні репліки, так і самий знецінений у постмодерністській культурі концент “п’єси”, й літературознавчу ідею драматургічного, зокрема, жанрологічного новаторства:

Ійсо (киває в бік глядачів). Вони тебе чують?

Я. А ти мене, королево? Ти мене чуши?

Кулай. Не впевнений.

Ійсо (сміється). То чого ж ти з ними розмовляси?

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

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

Муруючи шаблі власної авторської міфології, Я.Верещак секуляризує й значною мірою театралізує поле “космічної драми”, в якій, за свідченням С.Грофа, так само як у кіно чи театральній п'єсі, “насправді нікого не вбивають і ніхто не вмирає, оскільки актор по виконанні своєї ролі знову повертається до власної більшої, глибиннішої особистості” [8, 121]. Антропоморфізовані учасники новоявленого драматургічного дійства про справжнє покликання талановитої людини 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 – актуалізується сюжет словесного двобою героя із втіленим у казкову персоналію світовим злом, який має усталену нормативну розв'язку вирішальної перемоги героя.

Зрештою, всі попередні різнорівневі коди зацементовано авторським “міфом України”, ключовим для міфосвіту Я.Верещака. Ще у пролозі протагоніст пригадує позаторічні гастролі у Володимирській області: “Аж раптом: Мальви коло біленької хати! “Наші! – кричу. – Українці 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 колимському морозі калина...” В.Стуса, “двійники” українських сіл у далекому Забайкаллі у “Тигроловах” І.Багряного, п'єси драматургів діаспори та ін.). Якщо у більш ранній драмі Я.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 стереотипної іконічної та анекдотичної рецепції українця (“Та-то... нень-ка... тро-ян-да... ка-пе-люх... чорно-брив-ці... ко-хан-ня... бать-ків-ци-на... ва-ре-ни-ки... си-ву-ха...”) [Див.: 5, 98-100; 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 багаторівневий світ язичницької душі праукраїнця, роздираного пристрастями внутрішнього ества 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 по своїй природі здебільшого стосується “інтуїтивних” або помежових, синтетичних культурних локусів, тому “міф України”, пропонуваній Я.Верещаком, не має нічого спільного з примітивною одіозною соціально-політичною міфологією, базованою на раціональних поняттях, та з Шевченковим міфом “покрітки”, нагло продуктивним в етнодраматургічній традиції. Натомість він наближений до модерністської міфології, в якій ієрархізовано зацентований природний *sacrum*.

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 Б.Рибаків [22, 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 порожнечою (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 (“земний рай”) 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 радниками, тут натомість “Бобік, мати твою, стій!” [4, 127] “отруєний театром” герой шанобливо та лагідно звертається до собаки “Сер Тоббі” в пам’ять про шекспірівського сера Тобі з “Дванадцятої ночі”, а кішку Глашу називає “Фірся” на честь чеховського беззахисного Фірса з “Ви-

шневого саду”; тут і Картопля, і Помідори, і Квіти, Соняхи, Мальви, і Миші, Мухи, Лелека пишуться з великої літери, з чого глузус 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 у 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]. Панетеїзований світ природи мудріший за нищу, внутрішньо суперечливу людину, розіп’яту між *ratio* й *emotio*: він здатен цінувати життя, радіти його щоденним дарункам, надихати всіх на світлі поривання. Різницю 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 паралелігійна “узгодженість” пантеїзованого природного світу – це символічний код драми-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”, з якої у п’єсі Я.Верещака є ціла низка ремінісценцій: модель Світового Дерева – Старої Груші, що центрує місто дії (у претексті – 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, міць 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 завперш процеси людського співжиття чи долі конкретної дійової особи” [29, 11]. Я.Верещака Старою Грушею також центрує місце дії, про що свідчить її функція розділової вісі у передфіналі п’єси: “*Раптом Кулай встає, три-*

маючись 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]); полотняний одяг з тонкого полотна на головних героях; крісло-гойдалка на дачному подвір’ї вбитого драматурга - гойдалка-колиска, 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...” [26, 387]), одухотвореної природи, що завжди приязно промовляє до людини (“Німого в лісі в нас нема нічого” [26, 389]), нехтування талановитою людиною свого високого призначення під спудом зовнішніх детермінант (“а тільки – смugno, що не можеш ти / своїм життям до себе дорівнятись” [26, 425]), зрештою – кара за відступництво від високих критеріїв людського/пантеїстичного 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” [26, 440]).

Пантеїзованим природним світом порядкують не гроші, не крутість махінації, там немає “хазяїв життя” і “рабів”, але протагоніст п’єси “Душа моя за шрамом на коліні” подивований, “чому ж ми так уперто не бажаємо повірити в існування справжнього Господаря Світу?...” [4, 133]. Образ Господаря Світу у Я.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” [17, 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” [23, 306]. Навський Великдень стає одним із провідних мотивних кодів п’єси Я.Верещака: протягом усього дійства Душа головного героя спілкується у межисвітті з душами раніше померлих Опунції, Мишки, Кактуса, Кішечки Фірсі, Собаки Сера Тоббі і дивується, що вони у цьому незбагненному світі – живі. А от “півтори хвилини”, що даються Душі протагоніста на прощання із земною домівкою, ідуть урозріз із язичницькою традицією, згодом адалтованою до християнства: адже 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 стезями, якими мандрував при

житті покійник” [23, 292]. Усі ці усталені “норми” Я.Верещак “спресовує” до півтора хвилин – 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 українській *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, як раз 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 чупринку 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 коломиїок весільних співати навчить? А до школи за рученьку ніжну? А важкий наплечник тягати за нею?.. Та й хто ж їй, 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 (відповідно перед глядачами) стрімко зринають ключові моменти його життя у двох протилежних вимірах – згармонійованому природному (“Рай”) й дисгармонійному людському (“Пекло”). І якщо природний світ “окриляє” Душу метафізично і наочно, уможлиблює її політ разом із Бджолиним Роєм (порівн. з поширеними народними уявленнями про те, що “душа має вигляд бджоли” [10, 127]), то людське безглуздя, навлаки, ставить героя на коліна як у переносному, так 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 шута, 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 закидає драматургові: *“Мудю! Ти мій раб – і тілом, і душею”* [4, 114]. Натомість “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 (порівн. з українським язичницьким обожненням бджіл, зокрема, з легендами про те, що “їх послав “людям у прислугу” Всевишній [23, 384]), злагний виконати чаклунську умову його воскресіння.

Образ Ії в п’єсі поставлено в центр авторського “міфа 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 по інтерв’ю – *“зеленооке, струноньке, молоденьке”* – шебетало російською, і драматург-персонаж вирішив спокусити її *“напекучішою нашою бідюю”*: *“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 нащелня”*), 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 понадкусюю”, – 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 штювханину і брутальні гасла”*, *“не можемо зорганізуватися на продуктивні цивілізовані акції”* [4, 129]. Знижений рівень “діагнозу” озвучує кицька Фірся, через травестіювання українського анекдотичного дискурсу про “клятих москалів”, які своїми номінативними концептами “паплюжать” український анекдо-

тичний *sacrum*, натякаючи на залежність сучасного українського менталітету від західних або транснаціональних цінностей і технологій, у тому числі нищівних. Вона пропонує героєві скуштувати цілюще зілля з назбраних у наших полях рослин: “**Фірся**. У нас воно зветься ІВАН-ТА-МАР’Я. А вони там, за океаном, зарази буржуазні, по-своєму перекрутили: 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 огромі глобалізаційних антилюдських цінностей постіндустріальної західної спільноти. І навіть мафіозі Кулай виявляється національно не безнадійним, адже він і то знає напам’ять вірші яскравого, емблематичного представника української поезії межі 70-80-х років ХХ століття Л.Кисельова – російськомовний, але ментально український парафраз на вже згадуваний майже сакральний в українській культурі ХХ століття текст “Панно Інно” та витончену ліричну поезію про те, “Что всё на свете – только песня / На украинском языке” [4, 130-131].

До постмодерністських проєкцій “міфа України” Я.Верешак звертається у зв’язку з міфологічною постагтю китайського поета Лі Бо. Двійник протагоніста п’єси обирає собі літературний псевдонім Лі Міг (“міф про Лі”). Тут за претексти правлять трансцендентальна п’єса О.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 Я.Верещака) та поетичні тексти західноукраїнського постичного угруповання “Західний вітер”. Одним із культових першотекстів представники “Західного вітру”, поруч із Біблією, майже в одному ланцюжку з нею, декларують поезію китайця Лі Бо – він, згадаймо, називав 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 одкровень “Книги пагорбів і годин” Василя Махна “Лі Бо / цитований, як сніг летить, либонь, / і барва глини мітить сні і теми” [14, 16], а Гордій Безкоровайний у поетичному циклі “Виробництво світла” закликає читача не лише приділити увагу знаковій постаті Лі Бо, а й “повірити” йому, маляючи при цьому над поетом постемблематичний “німб”: “Читає про це в щоденниках Лі Бо. / Йому я вірю. Й ви повірте...”, попереджаючи читачів, що без цієї “віри” “наша бесіда не варта / того оскане-

нілого азарту, / з яким вона успішно співіснує. / Та й бесіда, можливо, буде всус, / 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 Я.Верещака перетворюється на свою антиміфологічну проекцію: новітній “міф про Лі” презентує пристосування, образу й нелюда, потворного у власній ексцентричності, спустошеного душею, скаліченого часом, проте схильного до містифікації та гри.

Таким чином основним “позитивним героєм” сюжету в драмі Я.Верещака, жанрово маркованій як “казка”, стає не літературний персонаж-протагоніст і не казкова абстракція “добра”, персоніфікована в цьому персонажеві, а саме дискурс з усіма його інтертекстуальними хитросплетіннями та риторичністю завуальованої авторської позиції драматурга.

1. Безкоровайний Г., Махно В., Щавурський Б. Західний вітер. Поезії. – Тернопіль, 1994.
2. Библиейская 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. – С.97-137.
5. Верещак Я. “Чёрная звезда”: Коллаж гравитационный в двух частях // Современная драматургия. – 1989. – № 2. – С.76-100.
6. Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Інститут народознавства Національної академії наук України, 2000.
7. Грабович Г. Недооцінений Костецький // Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика, 2005. – С.258-267.
8. Гроф С. Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания: Пер. с англ. – М.: Институт трансперсональной психологии, Издательство САТТВА, 2000.
9. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
10. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. 100 найвідоміших образів української міфології. – К.: Орфей, 2002.
11. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004.
12. 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. – С.173-176.

13. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячею лицами. Миф. Архетип. Бессознательное: Пер. с англ. – К.: София, 1997.

14. Мамчур І. Ознаки нового, або спроба огляду сучасної української драматургії (1986-1988) // Антракт: Театральний колаж-88 / Упоряд. І.Жиліна. – К.: Молодь, 1988. – С.38-50.

15. Махно В. Книга пагорбів та годин. – Тернопіль, 1996. – 44 с.

16. Міфи України. За книгою Георгія Булашева “Український народ у своїх легендах, легендарних подвигах та віруваннях”. – К.: Довіра, 2003.

17. Печуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. 2-е вид. К.: Обереги, 2003.

18. 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.

19. Нюстрем Э. Библейский словарь: Энциклопедический словарь: Пер. со шведск. – Санкт-Петербург: Библия для всех, 1999.

20. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999.

21. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.

22. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М.: София, Гелиос, 2001.

23. Скуратівський В.Т. Русалії. – К.: Довіра, 1996.

24. Славянская мифология. Словарь-справочник / Сост. Л.М.Вагурина. – М.: Линор & Совершенство, 1998.

25. 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. – С.414-415.

26. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-фесрія в 3 діях // Українка Леся. Орґія: Драматичні поеми. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С.371-476.

27. Фромм Э. Бегство от свободы: Пер. с нем. – Мн.: Харвест, 2003.

28. Холл М.П. Целительство: Пер. с англ. – М.: Издательство Духовной литературы; Сфера, 2001.

29. Хороб С.І. Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-Франківськ: Плай, 2000.