

УДК 82-1 Ю. Гудзь

ЯНКОВА М. А.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПОЛЕ ДРАМАТИЧНО-АПОКРИФІЧНОЇ ПОЕМИ ХОМИ БРУТА (Ю. ГУДЗЯ) «МАНДРИ МАНДРАГОРИ»

У статті з погляду інтертекстуальності проаналізовано драматично-апокрифічну поему Юрка Гудзя «Мандри Мандрагори», розкрито проблематику твору, здійснено спробу простежити розвиток драматизованої авторської думки в експериментально-ігровому ключі. Значна увага приділяється аналізу архетипних образів-символів.

Ключові слова: інтертекстуальність, архетип, жанр, драматично-апокрифічна поема, художній стиль, образ-символ, метафоричність, апокрифічність, фрагментарність.

Сучасна українська драматургія активно входить у вітчизняне науково-інформаційне поле. Долучилися до процесу осмислення тенденцій розвитку драми межі ХХ – ХХІ століть О. Бондарева, Л. Залеська-Онишкевич, О. Когут, Н. Корнієнко, М. Шаповал, Т. Вірченко та ін. Побіжно (але актуально) наголошується в новітньому літературознавстві на поліфонізмі й дифузії родів, жанрів як продуктивній тенденції розвитку сучасної літератури.

Об'єктом дослідження є драматична поема Ю. Гудзя «Мандри мандрагори», а інтертекстуальне поле твору як стильова ознака художнього постмодерного наративного письма письменника – предметом дослідження. Центральне місце серед стильових ознак художнього постмодерного наративного письма Ю. Гудзя займає інтертекстуальність. Мета і завдання запропонованої статі полягає в тому, щоб розшифрувати закодоване інтертекстуальне поле та прослідкувати його прояви у драматичній поемі «Мандри мандрагори». Новизна даної теми та предмету дослідження заслуговує на особливу увагу, оскільки драматична поема «Мандри мандрагори» Хоми Брута (псевдонім Ю. Гудзя) вперше стає об'єктом концептуального літературознавчого дослідження.

Творчість житомирського письменника Ю. Гудзя охоплює період від кінця 80-х років ХХ ст. до перших років нового тисячоліття. Його творчий доробок багатогранний, контамінує в собі різні роди і жанри – від поезії, прозових творів, публіцистичних та літературознавчих, мистецтвознавчих статей до художніх картин. Свої твори Ю. Гудзь підписував псевдонімами: Юрій Тетянич, Хома Брут, Хома Брус та ін. в залежності від жанру. Однією із особливостей художнього творення митця є взаємодія, екстраполяція тем, мотивів, ідей, образів тощо із листів у романи, із романів у поеми, поезії й навпаки і т.д, що зумовлено його власним сприйняттям творчості й життя загалом.

Художній дискурс Ю. Гудзя маркований багатоаспектним синтезом нашої сучасності, органічним сплавом її найактуальніших проблем. Так, у драматичній поемі «Мандри мандрагори» наратор порушує питання морального обличчя, помислів і порухів сучасника, пошуків свободи творчої особистості та часопростору. Для художнього втілення такого дискурсу поет вдається до умовних форм моделювання світу й людини, широко застосовує новітню поетику, зокрема інтертексти.

Свого часу М. Бахтін відзначав: «Діалогічність «чужого слова» і всього тексту – дозволяє думати і про принципи «поведінки» одного тексту в іншому, саме про принципи, оскільки найдетальніші списки «чужого слова» в тексті завжди будуть неповними» [1, 146]. Ю. Гудзь, спираючись на традиції як вітчизняних, так і західних письменників, філософів, музикантів (У. Самчука «Нарід чи чернь», В. Розанова «Сахарна», Хуліо Кортасара «Життя хронопів та фамів», британського рок-гурту «Бітлз» та ін.), посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках.

Сюжет поеми розгортається як ланцюг змальованих подій, персонажів, кадрів із фільмів, уривків із творів, історії, пісень і т.д. у часово-просторовому форматі, як розвиток характерів, конфліктів, духовних шукань героїв. Особливу поетику твору складає сплав піднесеного і повсякденного,

вимріяного і приземленого начал особистості. Із цією метою Ю. Гудзь застосовує то оптику зовнішньої, то внутрішньої, то змінної фокалізації («фокус нарації» (за К. Бруксом і Р. П. Уорреном). Людські долі поет-драматург зображує у своєрідному психологічному вимірі, висвітлюючи болісні рефлексії над смыслом життя героїв, їхні пошуки істини, краси, гармонії.

Поема відображає тиск влади на особистість/письменника, якій диктуються умови для існування, творчості. В окремих сюжетних вузлах моделюється намагання ліричного героя врятуватися від навколишньої абсурдності буття в умовах панування комуністичного. Образи персонажів – це емоційні репліки та рефлексії, тексти та інтертексти, кожен з яких має свою життєву місію і водночас химерно переплітаються та взаємодіють. Все це поглиблює художню візію і семантику, творить складний комплекс проблем, порушених у творі. І все ж таки драматична поема будується за законами драми, однак дія відбувається не лише внаслідок конфлікту окремих дійових осіб, а й завдяки внутрішньому, моральному конфлікту, що виникає у свідомості героїв. Реципієнт стає свідком боротьби, що відбувається в душі персонажа, та одночасно співтворцем твору.

У драматичній поемі Ю. Гудзя інтертекстуальність є одним із засобів реалізації авторської настанови на гру з читачем/глядачем. Так виявляється нове, постмодерністське ставлення до тексту: розпізнавання інтертекстуальних зв'язків наближає читача до повнішого сприйняття смислів, що містяться у творі, а нерозпізнавання – віддаляє. Своєрідність інтертекстуальності поеми вбачається вже в тому, що Ю. Гудзь свідомо підписав твір псевдонімом Хома Брут. Відомо, що Хома Брут – це герой-філософ з повісті «Вій» М. Гоголя. Він жив на два світи, то в одному світі, реальному, то в іншому – фантастичному. Ця роздвоєність буття героя повісті відображала роздвоєність людського сприйняття, яке формулюється в умовах невлаштованості та трагізму сучасної дійсності. Хома Брут та його друзі повісті жили в оточенні злих, бездушних людей, зіштовхуючись із жорстокими силами,

що стало характерним трагічним сприйняттям світу. У боротьбі з жорстокістю формується людина, її воля, її душа. У цій боротьбі виживають лише мужні та сміливі. Такі характеристики персонажа М. Гоголя суголосні із світовідчуттям Ю. Гудзя та героїв «Мандри мандрагори».

Звертаючись до назви «Мандри мандрагори» та авторського визначення «драматично-апокрифічна поема», можна помітити приховану конотацію. Апокрифи – з *грец.* – твори легендарно-релігійної літератури, заборонені церквою. У дохристиянську епоху апокрифами називали рід літератури з таємним змістом, доступним лише для обраних, посвячених. Апокрифічна література вміщувала в собі домішки мотивів мандрівних сюжетів, народних вірувань та уявлень. Тому стає зрозумілим, що Ю. Гудзь у назві та сюжеті твору застосував сакральні коди, мотив мандрів і пов'язаний з ним образ героя-правдошукача. Ці образи беруть початок ще у фольклорі, М. В. Попович зазначає: «Процес ініціації, супроводжуваний стражданнями – випробуваннями, осмислювався як мандри через «простір смерті» і перемога над силами зла» [13, 19]. Мандри персонажів поеми пов'язані з пошуками не тільки кращої долі, а й сенсу життя, духовних засад суспільства. Тому мандри героїв відбуваються передусім у просторі психологічному та формальному, стаючи мандрами духу людини та лабіринтом канви тексту. Мотив мандрів втілює особливості світосприймання та текстотворення Ю. Гудзя, для якого рух завжди асоціювався із життям, а зупинка означала припинення розвитку (смерть).

З приводу семантики другої частини назви «мандрагора», то, відомо, що ця рослина входила в число магічних символів ще з незапам'ятних часів. Вважалося, що вона володіє особливою чарівною силою. Її корінь має злегка розгалужену форму, яка нагадує фігуру людини. З давніх часів цей корінь символізував божественний знак «цілісної людини» і мав універсальні цілющі властивості. Приміром, в алхімії мандрагора – рослина, що приносить щастя. Образ «мандрів мандрагори» інтертекстуально розширює семантичне

поле поеми. Автор переосмислює древні мотиви образів – символу пошуку відчуття цілісності, свободи людини.

Композиція поеми фрагментарна, вона складається із ремарок автора, реплік героїв і тексту першого (уривків із твору «Сахарна» Василя Васильовича Розанова), тексту другого (вірша Маленький концерт для самотнього хронопа), третього тексту (вірша День воскресіння дзигарів (медитації божевільного рокера). У центрі твору – образи Поета Саламандри (П. С.), Слави Каперес (С. К.), Невідомого (Н.) та сам автор твору Хома Брут зі своїми ремарками. Поет Саламандра (П. С.) – це герой, з якого починається дія всієї поеми. Автор описує, як він повільно виходить до мікрофону в стані помітного хвилювання/нервування: *«заплющує очі, зітхає, розплющує очі, нервово переступає з ноги на ногу, і, пожувавши верхніми зубами нижню губу, зрідка заглядаючи в пожовклий жмуток, починає читати»* [5, 73]. У своїх промовах поет жаліється, що *«мало часу для життя»*, при вигукуванні комуністичного гасла *«Хай живе радянський народ – вічний будівник комунізм!у»* лякається, хреститься і задумується, чи можливо варто писати замість *«народу»* – *«нарід»*, що є вже очевидним посиленням на головні питання, які свого часу ставив У. Самчук у статті «Нарід чи чернь?» [15] (проблеми національної самосвідомості народу, його власного ставлення до цього, митець намагається знайти причини та шляхи подолання культурної, історичної, національної «амнезії» своїх співвітчизників). П. С. сумовито виголошує, що прославить *«галушки»*, *«шаровари»*, рідне містечко Звягель і т.д., але він затинається і йому раптом стає *«недобре»*. Тоді на сцену виходить друга дійова особа – Слава Каперес (С. К.) – *«незважаючи на його військову витримку, все ж помітно, що Славко перебуває [...] під мухою»* – так характеризує його автор. С. К. начебто помилково починає виголошувати промову про те, що криниці, обличчя, Україна, душі *«окреслені попелом, – прахом та попелом, прахом та попелом, хамом та опером...»* [5, 77]. Такий вид навмисного переплутування текстів – це помилки, що йдуть із глибин підсвідомості. Обмовка може статися, коли людина промовляє те, у що не

вірити, коли говорить щось важливе й намагається контролювати весь процес мовлення. Це має загальновідому назву «обмовка за Фройдом» – назовні проявляється глибинна істина. Потім персонаж Слава Каперес бере ще один листок, пише на ньому слова і, штурхонувши для початку поета Саламандру, змушує читати його написане: *«Хай живе Редистрибукатор!»*. Поетові важко читати ці слова, він затинається, не розуміє їх, але згодом Слава пояснює: *«Редистрибуція – це централізований перерозподіл суспільного продукту у відповідності з ієрархією статусів...»* [5, 78]. Вони вигукують гасла та С. К. у захваті починає кричати інше, обмовляючись: *«Хай живе все неживе!»*, а поет, у свою чергу, продовжує від себе: *«А живе – не доживе!»* [5, 78], що є, по суті, квінтесенцією трагічної долі митця в тоталітарній державі.

Щодо імені поета – Саламандра, то це також не випадковий задум автора, адже в середньовічних віруваннях саламандра була створінням у подібні людини, яке жило у вогні (*грецьке* «саламабеандер» – людина у вогнищі). Древні описували її як того, хто народжується в полум'ї та живе у вогні, елементі, який неминуче виявляється для життя руйнівним. Прикладів таких доль, які змушені були «існувати в пеклі» тоталітарної ідеології, у літературі можна назвати безліч (скажімо, письменники Розстріляного Відродження, шістдесятники і т.д.). Митцям у ту бурхливу епоху, коли люди забували, що таке воля, часто доводилося вибирати між вільною творчістю й життям. Зрозуміло, що в імені Слава Каперес (С. К.) криється класично-радянське гасло, а в його образі – тоталітарна влада, яка диктувала таким письменникам теми, сюжети, навіть настрої здобутків й ідеї які були спрямовані на вихваляння влади.

Надалі автор уводить ще одного персонажа, означуючи його йменням Невідомий (Н.), прозоро натякаючи на себе самого – Юрка Гудзя. Адже в устами героя цитується вже раніше написаний вірш «Ніч – то величезний чорний метелик...» автора в листі до художниці Надії Миколайчук від 30.XI.90 року [7, 8], де він, частково пояснюючи своє ставлення до творчості,

пише: *«Дорога творчості – шлях постійних утрат, нечастих здобутків. [..] Але саме на ньому бувають зустрічі, хвилини єдності зі світом і світлом, хвилини дотику до інших світів, заради яких можна витримати весь тягар того шляху.»* Збірка «Postscriptum до мовчання» Ю. Гудзя, в якій вміщений повний текст поеми «Мандри мандрагори», видана у м. Торонто (Канада) 1990 року. У збірці «Боротьба з хворим янголом», де вміщений уривок із цієї поеми «День воскресіння дзигарів», вказано час написання: травень-грудень 1980 р. [5, 37 – 41]. Тому можна припустити, що Ю. Гудзь працював над поемою ще зі студентських років і в тоталітарні 80-ті роки мав сміливість в іронічній формі висловлювати своє негативне ставлення до радянської системи.

Далі, за сюжетом драми, уривком з листа до поета Саламандри Невідомий згадує, що той працює над поемою, *«яка зможе врятувати тебе від навколишнього абсурду, від порожнечі викоханих екзистенцій»* [5, 80], що є дуже подібною до вже пізніше опублікованого Ю. Гудзем роману «Не-Ми», а кадри фільму, який він просить умістити в романі поета Саламандри, нагадує сюжет вже пізніше опублікованої поеми «Барикади на Хресті» [4]. У першому епіграфі свого твору «Мандри мандрагори» поет Саламандра представляє читачеві свою однойменну поему. Відбувається наче певне *déjà vu* у драматичній poemі – прийом обрамлення подій твору ситуацією його написання, який у сучасній літературі частіше називають «псевдоавтореклексією». Головний герой у такому випадку виступає в ролі рефлексуючого автора «твору у творі». Такий прийом є своєрідним різновидом літературного щоденника, але якщо щоденник покликаний підсилувати довіру читача до тексту, то авторська рефлексія, навпаки, дистанціює читача й текст, окреслює штучність і умовність оповіданого, акцентуючи натомість ситуацію творення та внутрішній світ творця. Хома Брут входить у певну інтертекстуальну гру із читачем. По суті, усю поему можна розкласти довільно на частини, вони можуть бути незалежними один від одного, або ж, навпаки, мати послідовність, яку задумав автор, Хома Брут

лише, *«залишає за собою право тільки на те, щоб по закінченню [...] прозвучала одна з трьох пісень квартету «Бітлз»: а) Вчора... / б) Мішель... / в) Я повернусь...»* [5, 81].

Кожний епіграф має свою провідну думку та відповідник одному із трьох запропонованих вкінці текстів. Приміром, першим епіграфом до твору поета Саламандри є рядки із відомого за радянських часів хіта – «Хафанана» («Однакові»), автором і виконавцем якого є Афрік Сімон. Вважають, що пісня написана на мові шангаан народу тсонга під час боротьби проти апартеїду в ПАР. Також побутує думка, що «Хафанана» – це пісня про людську нерівність. Приблизний переклад: *«Я – чорний, ти – білий, я – бідний, ти – багатий, але перед Богом ми всі рівні»*... На нашу думку, до цього епіграфу стане суголосним текст другий із «Маленьким концертом для самотнього хронопа», де яскраво відчутне звуконаслідування вищезгаданої пісні. Потрібно також зазначити, що «хроноп» – це явний інтертекст із книги «Життя хронопів та фамів» (1962) Хуліо Кортасара [11], де хроноп – це таке дивне створіння, яке письменник так і не наділив чіткими ознаками, чи то зелена комаха, чи то зелений вологий мікроб, але щось живе й олюднене. Головне, що «хроноп» драми – це бунтар, збурювач спокою, ворог всього закостенілого, зведеного в давно застарілу систему.

Другим епіграфом є вставка уривку з положення про паспортну систему СРСР – про те, що громадяни, які вибувають в іншу місцевість на тимчасове проживання, «зобов'язані» виписатися перед вибуттям. Очевидно, Хома Брут хоче піддати сумніву всю систему і нав'язані нею «зобов'язання». Чому людина обов'язково повинна виписуватися чи вписуватися в певному місці? Якщо слідувати тексту першому (уривкам із зібрання творів «Сахарна» Василя Васильовича Розанова – російського релігійного філософа), то в ньому говориться, що потрібно вертітися навколо своєї осі, адже *«один раз ви приходите у світ і повинні все побачити»*, і Бог все одно запитає на тому світі: *«Що ти видів, чоловіче?»*. У першоджерелі, у книзі Василя Розанова «Усамітнене» це звучить так: *«Не велика вещь; обернуться*

на каблучке в пол – оборота, А увидишь все новое: новые звезды, новые миры. Большая Медведица – здесь, там – Южный Крест или что-то подобное. Вращайтесь, люди, около своей оси. Не стойте «на одном градусе», Один раз вы приходите в мир, и должны все увидеть. Вращайтесь! Вращайтесь! (2 сентября 1913 г.)» [13].

Третій же епіграф – це формула Альберта Ейнштейна ($E = mc^2$). Наприклад, у книзі «Вихор» (The Vortex, 1994) Девіда Еша (David Ash) та Пітера Хьюїтта (Peter Hewitt) [17] пропонується, крім багато чого іншого, наукове підтвердження матеріалізації. Автори починають із цієї ж формули яка показує, що енергія (E) рівна масі (m), помноженої на квадрат швидкості світла (c). Вони стверджують, що це пояснює, яким чином матеріалізація і дематеріалізація оперують матерією, котра перетворюється в енергію. В історії людства існує тисячі прикладів, коли якась людина, подібно до Ісуса у Біблії, з'являлася перед натовпом людей, а потім зникала. Матеріалізація узгоджується з твердженням, що життя продовжується після фізичної смерті. Відповідно цьому уявленню екстраполюватиме Текст третій «День воскресіння дзигарів (медитації божевільного рокера)», де *«таємне слово Свобода / [...] звільняє свідомість від темряви набутого досвіду, / дитячу гойдалку уяви – від перекладини простору – часу. / мить дорівнює вічності»* [5, 87]. Ліричний герой (від першої особи) пише, що якщо він дочекається, збереться з думками й проб'є вікно в стіні, то крізь нього можна буде побачити небо і мати змогу годувати ластівок. Словник символів подає, що ластівка є символом весни, початку дня, оновлення, нового життя, відродження. Таким чином у кінці твору відбувається воскресіння героя та його власного часопростору, а у реципієнта твору «тимчасове самозадовільнення», адже він зміг пройти разом із автором лабіринти його інтертексту.

Якщо доповнити кожний епіграф відповідним текстом, то складеться загальна картина (головоломка) та авторська магія чисел. Відповідно вийде: три епіграфи + три тексти й останній сьомий текст = це сім днів створення

світу. В останньому, сьомому, тексті Хома Брут лише занотовує «назви для ненаписаних поем». Адже на сьомий день Бог не творив нічого, Він спочив від усіх Своїх справ у цей день. Сьомий день Він назвав Своїм днем, тому що в цей день Він заспокоївся від усіх справ Своїх.

У творчості Ю. Гудзя помітний вплив аргентинського письменника Х. Кортасара, за яким література – теж вигадка, але не репрезентація реальності, а її частина; і саме тому не можна писати по-старому, необхідно піти «геть від традиційного оповідання до поетичного образу подій». Інакше кажучи, автор повинен перш за все реконструювати свій власний текст, дати такий твір, який міг би бути написаний у співавторстві з читачем. Саме до цього і прагнув Х. Кортасар у своїх романах «Гра в класики» і «62. Модель для збірки»: «Спроба такого роду – це фактична відмова від літератури; відмова часткова, оскільки вона спирається на слово, але вона повинна приховувати в собі відмову від кожної операції, яку роблять автор і читач... Дивним чином автор створює себе сам через свій твір» [12, 398].

Ю. Гудзь свідомо насичує текст численними прихованими і явними цитаціями, алюзіями, ремінісценціями, у результаті чого оповідь втрачає лінеарність розгортання і не підпорядковується класичній структурній схемі. Таким чином, текст, фрагментований і максимально поліфонічний, постає головоломкою для читача. Така література покликана зруйнувати розумові навички читача, який не бажає проблем, а прагне готових рішень та створити свого читача-спільника, співавтора тексту. Водночас література, у розумінні Ю. Гудзя, не повинна зводитися до формальних прийомів, письмо не завжди тільки вигадка або копіювання, письменник повинен зберегти контакт з тим, що він має намір висловлювати. Це якась фігура, яку треба прочитати, нерозгадана таємниця або істина, яка застає зненацька. Це не конкретні події життя, навпаки, життя як коментар до чогось іншого, до чого реципієнт не добирається: воно зовсім поруч, варто тільки зробити стрибок, але він не стрибає. У цьому відношенні Ю. Гудзь багато в чому передбачає у своїй літературній творчості основоположні презумпції філософії постмодернізму.

Драматичну поему «Мандри мандрагори» пронизує експериментаторський та ігровий дух, що відкриває простір для уяви і думки читача, акту творчості, що стає співучасником творення. Письменник грає зі словами, образами, віртуозно використовує пародію, ремінісценцію, парадокс, інтертекстуальність та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 444 с.
2. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія / Олена Бондарева. — К. : Четверта хвиля, 2006. — 512 с.
3. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко ; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. — 226 с.
4. Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезень. Ісихія. Книга щастя / Юрко Гудзь. — Тернопіль : Джура, 2009. — 248 с.
5. Гудзь Ю. Postscriptum до мовчання / Ю. Гудзь // Торонто, Канада: Бескид. — № 1. — 1990. — 88 с.
6. Гудзь Ю. Боротьба з хворим янголом / Юрко Гудзь. — К. : Голос громадянина, 1997. — 77 с.
7. Гудзь Ю. Поет і художниця / Ю. Гудзь, Н. Миколайчук // Літературна Україна. — 2009. — №22 (18 червня). — С. 8.
8. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. — Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009. — 472 с.
9. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія / Оксана Когут. — Рівне : НУВГП, 2010. — 442 с.

10. Корнієнко А. За естетичними критеріями. Проблема періодизації української літератури 1-ої половини ХХ ст. / Агнешка Корнієнко ; пер. з пол. Н. Бічуя // Дзвін. — 1998. — № 5—6. — С. 127—135.
11. Кортасар Х. Истории хронопов и фамов : Рассказы 60-х – начала 70-х годов / Х. Кортасар ; пер. с исп. В.Багно ; Хулио Кортасар. — Санкт-Петербург : Амфора, 1999. — 381 с.
12. Кортасар Х. Игра в классики : роман / Х. Кортасар ; пер. с исп. — СПб. : Амфора, 2004. — 606 с.
13. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. — К. : Артєк, 1998. — 728 с.
14. Розанов В. В. Уединенное / В. В. Розанов. — М. : ИПЛ, 1990. — 543 с.
15. Самчук У. Нарід чи чернь? / Улас Самчук // Українське слово. — 1941. — Ч. 53 (9 листопада). — С. 3.
16. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. — К. : Автограф, 2009. — 351 с.
17. David Asha. Peter Hewitt. The Vortex: Key to Future Science. Gateway Books, U.K., 2-nd ed. — 1994. — 192 p.

ЯНКОВА М. А.

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ ДРАМАТИЧЕСКО-
АПОКРИФИЧЕКОЙ ПОЭМЫ ХОМЫ БРУТА (Ю. ГУДЗЯ) «МАНДРЫ
МАНДРАГОРЫ»**

В статье проанализирована драматическо-апокрифическая поэма Юрия Гудзя «Мандры Мандрагоры» с точки зрения интертекстуальности, раскрыто проблематику произведения, предпринята попытка проследить развитие драматизированной авторской мысли в экспериментально-игровом ключе. Значительное внимание уделяется анализу архетипических образов-символов.

Ключевые слова: интертекстуальность, архетип, жанр, драматическо-апокрифическая поэма, художественный стиль, образ-символ, метафоричность, апокрифичность, фрагментарность.

YANKOVA M.

**INTERTEXTUALITY FIELD OF DRAMATIC-APOKRYPHAL
POEM «MANDRY MANDRAGORY» BY KHOMA BRUT (YU. HUDZ’)**

In article dramatic-apocryphal poem «Mandry Mandragory» by Yu. Hudz’ from the point of view of an intertextuality is analysed, problematic of the poem is opened, attempt to trace the development of the dramatized author's thought in an experimental and playing key is undertaken. A special attention is given to analysing of the archetype’s symbols.

Key words: intertextuality, archetype, genre, dramatic-apocryphal poem, artistic style, image-symbol, methaphority, apocryphal, fragmentation.

Стаття надійшла до редколегії 14.01.2013 р.