

ДМИТРИЙ БОКЛАХ

г. Старобельск

**МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ МОДУС ВОССОЗДАНИЯ ТОПОСА ГОРОДА:
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА ПЕТЕРБУРГА
В ПОЭМЕ «СОН» («У ВСЯКОГО СВОЯ ДОЛЯ ...») Т. ШЕВЧЕНКО**

В статье раскрыто метафизический модус воспроизведения Петербурга в поэме «Сон» («У всякого своя доля ...») Т. Шевченко. Автор выбирает феноменологическую и структурно-семиотическую методологии анализа пространственной структуры топоса, локусов и других пространственных образов города. Семантика пространства в начале произведения имеет нечеткую коннотацию воспроизведения топоса города. Топос Петербурга стаёт метафизическим воплощением царского зла и бедствиями обычного человека-труженика. Подробно интерпретировано малые пространственные образы – локусы. Статья содержит анализ специфики художественно-автобиографического видения воспроизведения топоса города, а также выяснены особенности рецепции лирическим субъектом атрибутики города.

Ключевые слова: феноменологическое пространство города, топос города, локус города, метафизический модус, центр города, периферия города, лирический субъект.

Стаття надійшла до редколегії 07.10.2017

УДК 821.161.2/82-95/801.73

ЛЮДМИЛА БОНДАР

м. Николаїв

bon_lud@rambler.ru

**ГРА З БІОГРАФІЄЮ МИТЦЯ ЯК ФАКТОР ТВОРЕННЯ
ОБРАЗУ-АРХЕТИПУ ПИСЬМЕННИКА В П'ЄСАХ
«МІСТЕР СКОВОРОДА», «ДІАМАНТОВИЙ СКОВОРОДА»
Я. ВЕРЕЩАКА ТА О. ВРАТАРЬОВА**

Стаття стала спробою текстологічного аналізу двох редакцій драматургічного сюжету про Григорія Сковороду. Розкриваються детермінанти зміни номінації та жанрових означень драматургічних текстів. Розглядаються особливості композиції п'єс. Детально аналізуються передумови трансформації образної системи творів та її відображення на змістовому рівні. Увага приділяється специфіці авторського конструювання хронотопу п'єс. Простежуються елементи міфопоетики в текстах Ярослава Верещака та Олексія Вратарьова.

Ключові слова: архетип, протагоніст, трікстера, детектив, мюзикл, іронічність, текстуальність, гра, кітч.

Ретрансляція в культурі постаті Григорія Сковороди детермінує формування певного образу-символу, який пов'язаний із націософською моделлю надлюдини. Спадщина Сковороди, ставши вагомою частиною культури, переосмислювалась кожним новим поколінням, що призводило до творення образу-архетипу видатного філософа.

У текстах п'єс «Містер Сковорода» і «Діамантовий Сковорода», які з'явилися в українській літературі у ХХІ ст., також актуалізовано образ письменника та філософа ХVІІІ ст. Вони були написані завдяки творчій співпраці Ярослава Верещака (автор сюжету),

Олексія Вратарьова (автор віршів) та Генадія Татарченка (автор музики до мюзиклу «Діамантовий Сковорода»). У творчому доробку Я. Верещака та О. Вратарьова означені п'єси мали кілька редакцій, однак при цьому спочатку вони зберігали одну назву – «Містер Сковорода». Перші варіації тексту незначно відрізнялися один від одного сюжетними рішеннями. Слід зауважити, що задум сюжету (перші роки ХХІ ст.) належить Ярославу Верещаку. Текст першотвору був наближений до біографії Григорія Сковороди та складався з кількох новел. У новій редакції тексту не лише була змінена назва, автори суттєво скоротили

кількість діючих персонажів; відмовились від певних композиційних елементів, по-новому обіграли сюжет й запропонували альтернативні конфігурації зв'язку фабули з біографією Сковороди. Змінилася й стилістика твору, наближаючи його до бурлескних форм; також авторам вдалося посилити семантику предметно-видовищних елементів, які набули сюжетно-організуючої функції та виступили рівноправними партнерами драматургічних діалогів. Відтак, редакції сюжету про Г. Сковороду втілили дискурс текстуальності та візуальності, які зумовили динаміку жанрово-стилістичних характеристик сюжету твору.

П'єса «Містер Сковорода» 2009 року отримала жанровий підзаголовок «базарна містерія на дві дії». У 2013 році з'являється «мюзикл на дві дії» «Діамантовий Сковорода», який, у світлі попередніх редакцій, може розглядатися як цілком новий текст, з огляду зміни як назви, так і жанрового означення, а також змістового наповнення. Образ Сковороди у новому тексті має два варіанти втілення, він явлений у вигляді привида, крім того, він представлений у формі портрету, яким визначається предметно-видовищний центр вистави. Автори фактично заново вибудовують сюжет, який тепер нагадує детективну історію з краденими діамантами. Однак детективна лінія стає лише зовнішньою композиційною оболонкою, яка утримує інтригу в п'єсі. З аксіологічним рівнем твору пов'язаний процес перевідкриття образу Г. Сковороди, його «осучаснення» та вписування у новий текст культури.

Отже, мета статті передбачає дослідження художньо-інтерпретаційної моделі біографії митця за умов впливу сучасного літературно-естетичного контексту як фактору творення варіативних форм сюжету. Мета роботи передбачає розв'язання наступних завдань: розкрити семантичний код назви та жанрового підзаголовків творів; розглянути образну систему п'єс в контексті зазначеної проблематики; виявити особливості конструювання конфлікту; з'ясувати смислове навантаження архітектоніки твору; простежити взаємодію у тексті часопросторових континуумів; виокремити елементи, що пов'язані з процесом творення національного образу-архетипу. Науково-методологічною основою роботи

стали праці Карла Густава Юнга, Тамари Гундорової, Ігора Зварича, Неллі Корнієнко, Ольги Червінської та інших дослідників.

Трансляція образу Григорія Сковороди у вітчизняній літературі насамперед пов'язана з проблемою формування національного образу-архетипу, якому притаманні певні характеристики, серед яких – мудрість, жертвовність, святість тощо. Він нагадує національний тип Надлюдина. До життя та творчості видатного філософа й письменника у своїй творчості зверталися Іван Драч («Молитви сліз Григорія Варсави Сковороди», «Сердечна печера Григорія Варсави Сковороди»), Дмитро Павличко («Сковорода»), Пантелемон Куліш «Грицько Сковорода», Федір Малицький «Мудрець із Чорнух», Павло Тичина «Сковорода», Борис Олійник «Дорога», В. Бондар «Сковорода у Бабаях». До творчості народного мудреця також апелювали І. Котляревський, Є. Гребінка, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, Б. Олійник, М. Вінграновський, А. Малишко, М. Рильський, О. Юрченко, В. Шевчук, П. Ляшенко та інші. Мирослав Попович у своїй роботі «Григорій Сковорода на тлі релігійно-філософських рухів «раннього Модерну» пише про два типи художньої репрезентації образу Сковороди, зокрема дослідник зазначає, що з одного боку: «Склався літературний образ Сковороди як вічно життєрадісного філософа з безхмарною психікою, що легкою ходою пройшов спокійне життя і так же легко відійшов у вічний спокій...» [6, 42]. Другому типові образу мандрівного філософа притаманний «болісний пошук заспокоєння і внутрішньої свободи», які проглядаються у його творах в яких «прихована гостра внутрішня боротьба» [6, 42]. Подібна амбівалентність образу Г. Сковороди стала основою для жанрово-стильових та сюжетних варіацій творів Я. Верещака й О. Вратарьова. Звернення до постаті Григорія Сковороди також зумовлено непересічним життям письменника і філософа XVIII ст., особливостями його творчого доробку.

Сюжетоформотворчим елементом обох п'єс стає іконічний елемент – фреска («Містер Сковорода») та портрет («Діамантовий Сковорода») із зображенням письменника. Іконічність детермінує риторичну візуальності та текстуальності, перша з яких, за Патріс Паві, передбачає «гру актора, іконічність сцени, сценографію, сценічні образи», а друга –

«драматичне й текстуальне мовлення, символічність, систему довільних знаків» [5, 70–71]. Використання візуально-предметних образів посилює видовищність, твору, дозволяє транслювати сюжет п'єси театральною мовою з оголенням механіки творення дійства. Відтак, назва першої п'єси прописана у тексті й пов'язана з фабульними ходами, зокрема, – це проведення кастингу, як видовищної форми сучасної культури, на «кращого Сквороду»:

«Конферансьє». Любі друзі, шановна публіко, красно вітаємо! Наша національна культура і туризм нарешті породили славнозвісну театральну групу, яка сховалася за хитрою назвою «Містер Скворода». Що таке скворода, знають усі. Хто такий Скворода, не знає ніхто. Ось чому наші спонсори (*жест у бік Мецената*) не пожаліли ні грошей, ні здоров'я, ні вишуканих наїдків, не кажучи вже про напої! І як наслідок – все, що ви побачите і почуєте... Ми нині мусимо знайти образ і символ, форму і зміст, емблему нашої групи, а саме вищезгадану сквороду. Тобто той пан артист, той містер ікс, який нині буде визнаний найкращим Сквородою, прикрасить собою і футболки, і шорти, і барабани, й афіші, і білизну топ-моделей, і головне! – біл борди!.. Я нікого не забув?» [1, 5].

Таким чином, постать Г. Сквороди стає частиною кітч-культури переходячи із сакрального знаку (фреска на стіні храму) до ігрового, пародійного формату. Назва першотвору згадується також у інваріанті сюжету п'єси («Діамантовий Скворода»), як алюзія на попередню редакцію:

«Меценат (урочисто). (...) Отже, увага, панове! Просто зараз я оголошую конкурс пісні «Містер Скворода!»

Брамник. Який містер? Хто містер? Скворода?!

Він що, поп – зірка? Чи тренер футбольної команди?!

Людина, яка босоніж із посохом ходила по хатах

І вчила грамоті усіх, нарікається – «Містером»?!

Нечемно так називати людину Всесвіту.

Конферансьє. Облом! Тундра! А чемно просити гроші у пана Мецената? Чи вони у нього в кишнях ростуть?

Меценат. Добре, добре! Конкурс буде – «Скворода-філософ і поет»

Конферансьє. Та кому цікавий такий конкурс? Зрозумій хлопче, Містер – це світовий бренд!» [2, 11].

Отже, другий текст продовжує сюжетну лінію попередньої п'єси, пов'язану з видовищною конкурсною постановкою. Однак новим компонентом сюжету стає детективна історія про викрадені діаманти, яка й детермінує зміну назви твору на «Діамантовий Скворода». Попри детективну складову, нову назву можна прочитувати й у значенні «коштовний», що опирається на бінарну основу, яка розкриває дискурс матеріального та духовного, видовищно-предметним об'єктом якого є портрет Г. Сквороди. У тексті він стає схованкою для викрадених коштовностей, а також символом духовної міцності, мудрості та святості. Різноманітність образу Сквороди інспірована грою з образом-архетипом митця. Автори демонструють динаміку означеного образу через вписування його у різні формати представлення – це образ на ікони (релігійний простір), портрет (культурний простір), акторська маска (ігровий простір), привид (ірреальний простір). Тиражування образу Сквороди дозволяє вести мову про його архетипну складову, що, за твердженням Ігоря Зварича «передбачає можливість безконечного варіювання згідно з усім комплексом складових суспільної свідомості – продукту тієї чи іншої епохи», тобто «...у основі кожного сюжету лежить архетип, який, реалізуючись у ньому, стає інваріантом по відношенню до всіх інших сюжетних реалізацій» [3, 137]. Звідси, образ-архетип Г. Сквороди дозволяє вписувати його у різні контекстуальні площини, зумовлюючи своєрідну демонстративність / карнавальність означеного образу, а отже, його видовищність.

Означена характеристика образу-архетипу Сквороди втілюється і на рівні жанрових підзаголовків. У першому варіанті автори означають п'єсу як «базарну містерію». Подібний формат жанрового означення вказує на постмодерну естетику, що допускає еkleктику значень, зокрема містерія – жанр, який сформувався на основі літургійних дійств, і є одним із різновидів релігійної драми, поєднано з поняттям, що належить до низьких / буденних форм життя. Поняття «базарна» руйнує сакральність дійства, наближаючи текст п'єси до кітчевого простору. Кітч також уможливлює розмивання жанрового означення, доповнення

його елементами інших жанроформ: кастинг, конкурс, балаган, епос, останній, наприклад, сегментує драматургічний текст на сім новел, які вінчають певний період життя Г. Сковороди.

У пізнішому варіанті з'являється жанрове означення «мюзикл», актуалізуючи пісенно-музичну складову вистави. Жанр також опосередковано апелює до значної частини творчості Сковороди, зокрема до його пісенної лірики, зразки якої звучать у тексті. Таким чином, твориться діалог текстів у просторі окремого сюжету. Пратекст, тобто сквородинський дискурс, породжує атрибутивні смисли культури. Людмила Озадовська зазначає, що «Текст при цьому переінтерпретовують і включають у новий інтертекст, що й зумовлює можливість міжкультурного обміну і трансляції культурної традиції» [4, 73]. Музичні інтертексти також стають рушіями розгортання сюжету п'єси. Уривками творів Г. Сковороди говорять діючі персонажі п'єс, що передають перш за все, чуттєво-емоційний стан, особливо це продемонстровано на прикладі образу Брамника, який є героєм-протагоністом щодо образу Сковороди. Він стає послідовником поета, своєрідною його реінкарнацією у XXI столітті. Навіть якщо порівняти афішу обох п'єс, то, попри значні зміни у переліку дійових осіб, образ Брамника автори залишають на другій позиції відразу після емблематичного героя твору.

«Містер Сковорода»	«Діамантовий Сковорода»
Григорій Савич Сковорода	Привид Григорія Сковороди
Брамник	Брамник
Цариця	Чаклунка
Чаклунка	Ліза-костюмерка
Чолов'яга	Меценат
Меценат	Конферансьє
Діва небесна	Бармен
Диригент	Регент бурсацького хору
Маной	Соліст бурсацького хору
Конферансьє	Мент
Сліпий Старець	Бурсаки
Крихітка-міліціонер	Та всі, хто були з ними
Реставратори, музики, бурсаки, народ з вулиці	

Концептуальних змін у п'єсах зазнає образ Сковороди, що накладає відбиток на сюжетну конструкцію творів. Заявляючи у переліку дійових персонажів першої редакції тексту образ Григорія Савича Сковороди, автори не уточнюють, що він одночасно стає іконічним образом та образом-маскою, яку демонструють блазні-реставратори. У змісті «Містера Сковороди» за допомогою образів лицедіїв автори творять глибинні підтекстові ряди, що оголюють спосіб життя, ідеали представників мистецтва. Також герої-лицедії/блазні стають уособленням метафори «життя – це театр». Ще однією особливістю означених персонажів є їх відсутність в афіші першої п'єси. Відтак, можемо говорити про їх метاپозицію щодо сюжету твору яка детермінує формування двошарової фабули. Двошаровість інспірує явище «театрально-текстової еротики», завдяки якій демонструється механізм творення дійства: «**Реставратори** (працюючи, співають). Ми блазні, / Ми блукаємо / Від Львова до Черкас, / Що маємо – те маємо, / Як всі навколо нас. / Ми притчу вам покажемо / Веселу і сумну / Про мудрого філософа / Грицька Сковороду. // Хто тепер, / Хто у нас / Сковорода? / Чи не ти, / Чи не він, / Чи, може, я? / Він блукав, / Мандрував / Точно, як ми. / А тепер він пророк / Поміж людьми» [1, 2]. Реставратори-блазні, таким чином, сегментують хронотоп п'єси на художньо-реальний (зовнішня оболонка фабули) та умовно-ігровий (внутрішня сюжетна лінія). До першого вони належать у вигляді реставраторів храму, сюди ж відноситься й народ з вулиці / тобто публіка. Зовнішня оболонка зумовлює творення рецептивної складової тексту, адже прописування реакції народу на виставу посилює емоційну функцію дійства, загострює катарсис. З образами блазнів пов'язана й актуалізація «концепту маски», яким обумовлена еквілібристика видовищних форм і, відповідно, тексто-мовно гра.

У другому варіанті сюжету зникає двокомпонентність архітектоніки внаслідок відмови авторів від образів реставраторів-блазнів, що призводить і до зміни простору дії – замість хрому з'являється бурса. Образ публіки в новому тексті Я. Верещак та О. Вратарьов замінюють предметно-видовищним знаком – відеокамерою. Вона стає атрибутом нової постреальної епохи з актуалізацією сучасного

інтермедійного формату буття. Текст «Діамантового Сковорода» зображує механізм зближення театрального (живого) мистецтва та кіномистецтва (віртуального). Однак означене розщеплення простору на реальний і віртуальний виміри доповнюється ще однією складовою – це ірреальний світ, який асоціюється з появою містичного образу (Привид Григорія Сковорода). Подібне перекомбінування в образних системах першотвору й нової редакції п'єси головного героя вимагає деталізації взаємодії образів Сковорода та Брамника, як носіїв одного ідейно-смыслового коду твору. Обидва персонажа виступають ключовими фігурами п'єси а їх зв'язок вписується в міфомодель «герой – трікстер».

Риторика протагоніста й трікстера, втілена в образах Брамника та Сковорода, не є ідентичною в п'єсах Я. Верещака та О. Вратарьова, вона піддається переформатуванню під тиском сюжетних видозмін. Але спочатку слід оговорити специфіку міфотипу трікстера. Досить детально проблему трікстера розглянув у своїй роботі «Душа і міф: шість архетипів» Карл Густав Юнг, зокрема, досліджуючи міфологічний контекст цього поняття, він пише: «Трікстер – предтеча спасителя, і подібно до останнього є Богом, людиною і твариною в одній особі. Він – і нелюдина, і надлюдина, і тварина, і божественна істота, головною і найбільш страшною ознакою якого стає його несвідоме...

Трікстер – це первісна «космічна» істота, що володіє божественно-тваринною природою: з одного боку, він перевершує людину своїми надлюдськими якостями, а з іншого – поступається їй через свою нерозумність і несвідомість. Він також не рівня тваринам через свою надзвичайну недолугість і відсутність інстинктів. Ці недоліки свідчать про його людську природу, яка не так добре пристосована до навколишнього середовища, як тварини, але взамін цього володіє перспективою значно більш високого розвитку свідомості завдяки величезному потягу до знань, що відповідно підкреслюється у міфі» [7, 347–348]. Міфотип трікстера дослідник прослідковує у психоструктурі особистості, якій притаманні амбівалентні почуття й переживання, однак попри внутрішню конфліктність, вона прагне зберігати цілісність. У цьому контексті К. Г. Юнг зазначає, що «випадки розщеплення і роздвоєння особисто-

сті як такі створюють ядро ранніх психопатологічних досліджень. Особливість цих дисоціацій полягає в тому, що відщепнута особистість не хаотична, натомість знаходиться у додаткових або компенсаторних взаємозв'язках з Я-особистістю. Це – персоніфікація рис характеру, які інколи гірші, а іноді кращі, ніж ті, якими володіє Я-особистість» [7, 344]. Отже, оговорений зв'язок трікстера й Я-особистості у форматі аналізованих п'єс втілює єдність образів Сковорода і Брамника, що являють собою єдине духовне начало в тексті та наділені високоморальними якостями. Залишається з'ясувати їх ролі у кожній з п'єс.

Фабула «Містера Сковорода» складається з двох сюжетних ліній, що репрезентують різні часові площини (Минуле, Сучасне). Образ Сковорода належить минулому, Брамник – сучасному, однак Сковорода також з'являється і в сьогочасні юнака у вигляді привида. Звідси можемо говорити про домінуючу роль Сковорода, і про нього як протагоніста твору. Посилує позицію героя й іконічна демонстрація його образу на фресці храму. Наступним аргументом, що зміцнює протагоністичну роль Сковорода, стає сам зміст п'єси який, завдяки поділу на новели (оповідна стратегія), розповідає основні епізоди життя поета-філософа. Натомість Брамник виступає у ролі трікстера, попри намагання наслідувати Сковороду, він поки не досягає повної ідентифікації з героєм через хаос, який наявний в душі хлопця, у тексті його внутрішня нестабільність передається завдяки любовній колізії.

У новому варіанті сюжету «Діамантовий Сковорода» більша увага концентрується на образі Брамника, який написав портрет Сковорода, вважаючи його своїм духовним наставником. З портретом також пов'язана й детективна лінія сюжету. За право володіти картиною Сковорода, куди Бармен сховав крадені діаманти борються Меценат, Лізакостюмерка та Брамник, але для кожного з них цей портрет має різну цінність. Мецената і Лізу цікавлять заховані у ньому скарби, для Брамника він має сакральну цінність та асоціюється з іконою святого до якого він звертається у важкі моменти. Відтак, у другому тексті ведучою фігурою стає Брамник, набуваючи якостей протагоніста, Сковорода ж виникаючи в образі привида стає частиною ірреального/психологічного виміру хлопця.

Роль Сквороди-трікстера в п'єсі пов'язана передусім з його божественною природою, з образом надлюдини, до якої прагне юнак.

Отже, зміна конфігурації моделі «протагоніст – трікстер» зумовлена жанрово-стильовими трансформаціями, а також змінами змістового наповнення творів та перекроюванням архітектоники п'єс. Ретрансляція у текстах образу Сквороди детермінована і його реінтерпретацією, що формує архетипну структуру поета-філософа у XXI ст. Мова не йде про повтор чи наслідування минулих інтерпретацій образу, адже сутність архетипу, за словами Карла Густава Юнга, визначена формально, а не змістовно, архетип «сам по собі порожній і чисто формальний, він не що інше, як *facultas praeformandi* (попередньо встановлено здатність (лат.))», яка унаслідуються а вже потім наповнюється конкретним індивідуальним його баченням [7, 216–217].

Відтак, образ Сквороди, як образ-архетип національної культури, у текстах Я. Верещака та О. Вратарьова формується заново шляхом, по-перше, перегравання та перекомбінації фактів біографії митця, по-друге, завдяки інтертекстуальним вкрапленням його творів, по-третє, за допомогою філософських сентенцій мислителя. Крім цього, він клішується сучасною попкультурою, перекомбінуючись у кітч. Оприлюднюється через духовну субстанцію

(привид) та матеріальне втілення (портрет). Також у п'єсах образ Сквороди транслюється в контексті використаної авторами моделі «протагоніст – трікстер». З образом Сквороди у творі пов'язані й концепти свободи, таланту, страждання та мудрості, які стають складовими ідейно-смыслового коду твору.

Список використаних джерел

1. Верещак Я., Вратарьов О. Містер Скворода. Базарна містерія на дві дії / Ярослав Верещак, Олексій Вратарьов. — Рукопис автора. — 26 с.
2. Верещак Я., Вратарьов О., Татарченко Г. Діамантовий Скворода. Мюзикл на дві дії / Ярослав Верещак, Олексій Вратарьов, Геннадій Татарченко — Рукопис автора. — 27 с.
3. Зварич І. М. Транзитивні аспекти міфологічного досвіду / І. М. Зварич // Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Науковий посібник / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. — Чернівці: Книги — XXI, 2009. — 248 с.
4. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні: монографія / Людмила Василівна Озадовська. — К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. — 164 с.
5. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. [Переклад з французької Маркіян Якуб'як] — Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — 640 с.
6. Попович М. Григорій Скворода на тлі релігійно-філософських рухів «раннього Модерну» / М. Попович // Скворода Григорій: ідейна спадщина і сучасність [відп. ред. проф. Стогній І. П.]. — К.: Інститут філософії НАН України, 2003. — С. 30—50.
7. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / Карл Густав Юнг [Пер. с англ. В. В. Науманова] — К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

LYUDMILA BONDAR
Nikolaev

GAME WITH ARTIST BIOGRAPHY AS THE FACTOR OF CREATING THE IMAGE-ARCHETYPE OF THE WRITER IN THE PLAY'S "MISTER SKOVORODA", "DIAMOND SKOVORODA" J. VERESHCHAK AND A. VRATAREV

The article presents an attempt of textual analysis of two editions of the dramatic plot about Grigory Skovoroda. The factors of changing the nomination and genre definitions of dramaturgic texts are revealed. The features of the composition of the plays are considered. The prerequisites for the transformation of the figurative system of works and its reflection on the content level are analyzed in detail. Attention is also paid to the specifics of the author's design of the chronotope of plays. Elements of mythopoetics in the texts of Yaroslav Vereshchak and Alexei Vratarev are traced.

Key words: archetype, protagonist, trickster, detective, musical, iconic image, textuality, game, kitsch.

ЛЮДМИЛА БОНДАРЬ
г. Николаев

ИГРА С БИОГРАФИЕЙ ТВОРЦА КАК ФАКТОР СОЗДАНИЯ ОБРАЗА-АРХЕТИПА ПИСАТЕЛЯ В ПЬЕСАХ «МИСТЕР СКОВОРОДА», «АЛМАЗНЫЙ СКОВОРОДА» Я. ВЕРЕЩАКА И А. ВРАТАРЕВА

В статье представлена попытка текстологического анализа двух редакций драматургического сюжета о Григории Сквороде. Раскрываются факторы изменения номинации и жанровых определений драматургических текстов. Рассматриваются особенности композиции пьес. Подробно анализируются предпосылки трансформации образной системы произведений и ее отражение на содержательном уровне. Внимание также уделяется специфике авторского конструирования хронотопа пьес. Прослеживаются элементы мифопоэтики в текстах Ярослава Верещака и Алексея Вратарева.

Ключевые слова: архетип, протагонист, трюкстер, детектив, мюзикл, иконичность, текстуальность, игра, китч.

Стаття надійшла до редколегії 01.10.2017