

CZU 821.161.2-2"17/18"(092) Косач Ю.

**БАРОКОВІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У ДРАМІ ЮРІЯ КОСАЧА
«ДІЙСТВО ПРО ЮРІЯ ПЕРЕМОЖЦЯ»**

Марія РЕУТОВА, кандидат наук, доцент,
філологічного факультету,
Донецького національного університету імені Василя Стуса

Abstract: *It was found out that the drama "Action on Yuriy-Winner" is marked by an attraction for intertextuality, which is an intentional manifestation of the author's will, that is, consciousness and planned intention of the writer to refuse to create an objective picture of the world in favor of the reproduction of numerous of its versions. It is substantiated that the text of the drama is polyphonic education, which is facilitated by the symbolization of the text field, the articulation of nominations, allusions, reminiscences, and other markers of the dialogicity of author's thinking. It is proved that Yuri Kosach combines various artistic techniques not only to clarify the connection with the past, but also to comment on the realities of that time, to emphasize the conflict between the old and the new.*

Keywords: *intertextuality, partextuality, nomination, dramatic work, allusion, simulacrum.*

Принцип синтезування, інтегральності стилів, поетик, світоглядних концепцій, таких, як Богомільство, валентиніанство, пантеїзм тощо, є домінантним для літературного бароко. Б. Криса відзначає, що своєрідність барокової інтертекстуальності увиразнюється завдяки порівнянню того, як на шляхах барокового «примирення» засвоюються християнські й античні джерела. Якщо в загальному сприйнятті Святе Письмо не потребує жодного «осучаснення», бо все відбувається «деюсь», то античність, навпаки, викликає відчуття дистанції й бажання подолати її подібними прикладами й аналогіями, що є виявом літературності як певного стану освіченої свідомості. Попри це, античні імена, навіть найбільш уживані – це здебільшого лише зовнішні ознаки українського барокового тексту, які підтверджують його культурну орієнтацію зі значною долею абстракції. Християнські джерела, виявлені в барокових пам'ятках як знаки чи символи, набувають того функціонального сенсу, завдяки якому твориться основа художнього твору. Безпосереднім виявом таких зв'язків часто постає алюзія власне не як стилістична фігура, а як загальний принцип змістової інтерпретації тексту.

З другою хвилею еміграції в діаспорі, як зазначає О. Семак, пов'язують формування мордернізму. На думку дослідниці, в українському суспільстві того часу здійснювався перехід від етнографічно-побутової самоідентифікації до культурної самосвідомості [8].

У драматургії другої хвилі еміграції спостерігаємо звертання до поетики бароко. Такий мистецький факт мав своє підґрунтя – це був засіб, що відображав підсвідоме прагнення пов'язати сучасність із культурно-історичною традицією, немовби на підтвердження своєї закоріненості в часі, коли практично цілком нівелювалася значущість власне історичного контексту в дискурсі його достовірності. «Бароковий культ сильної людини, яка підпорядковується Богу, скомплікована різноманітність готики, його прагнення сили, перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до чудернацького, незвичного гротеску, його любов до антitezи та, мабуть, його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості, були тим стилістичним потенціалом, що його використали драматурги другої та третьої хвилі», – зазначає О. Семак [1, с. 148].

Сюжет «Дійства про Юрія-Переможця» ґрунтуються на основі бінарних опозицій, що є однією з рис, властивих поетиці бароко. Архетип поєдинку добра і зла, правди і кривди наскрізний і визначальний для сюжету цієї п'єси. Ю.Косач відтворює у «Дійстві про Юрія-Переможця» колорит барокової Європи XVII сторіччя і в ній зображує Україну-Сарматію. Драматург удається до стилізації не лише на структурному, а і на проблемно-тематичному

рівні. Завдяки прийому оголення автор пояснює, що провідною у драмі є проблема самоідентифікації: «... *Не лиши з історично-відомими об'єктивними обставинами боротьба, але насамперед – із самим собою*» [4, с. 205]. Проблема самоідентифікації, як справедливо відзначає О.Когут, втілює емблематичну суть містерійної ідеї пошуку мети, змісту життя, а відтак й Істини [1]. Шлях до пізнання основ буття, його законів відкривається далеко не кожному. Бажання осягти Вище Знання, зазирнути у глибини Сакрального Абсолюту, скинувши завісу таємничості й містики, у християнській етиці вважається гріхом, адже десакралізує саме поняття віри. «*Юрась мусів загинути, бо його змаг був невірний, – пояснює автор. – Герой не приніс мир, він приніс меч. Світ, доля – у нас – душа героя не терплять такої відваги. Звідси дорога до загибелі героя*» [4, с. 210].

У процесі трансформації поетики містерії драматург уводить інтермедії, що пов’язані з головним змістом п’єси і дають можливість інтерпретувати біблійну референцію, що міститься в назві драми. У першій інтермедії зображується побут отаманів. За ієархією цінностей вони становлять нижчу верству політичного суспільства, адже основним та єдиним для них постає біологічний чинник, який виражається тільки в потребі їжі, напоях та залицяннях: «*Борців самих – о скорб мой!*» [4, с. 211], «*Ковбаси ж які! Бікус – найперша, така, ізже на сковороді шкварчаша, шипяша і в пропась чрева попадаша*» [4, с. 211], «*A пива різнув би в Кам’янці*» [4, с. 211]. Продовженням першої інтермедії постає «інтермедія в інтермедії», яка дозволяє глибше зрозуміти спорідненість Юрія Хмельницького з мучеником Юрієм-Переможцем. Можна припустити, що автор під час створення цієї композиційної частини активно інтерпретував уривки з книги Одкровення Іоанна Богослова та фольклорні легенди про святого Юрія. Згідно з фольклорними легендами, в озері в місті Бейруті жив змій, який поїдав людей. Щоб задоволити змія, люди приносили йому в жертву молодих дівчат і хлопців. Коли час дійшов до доньки царя, з’явився великомученик Юрій зі списом у рукі та вбив його. Переказ про боротьбу зі змієм і перемогу над ним містить книга Одкровення Іоанна Богослова: «*I схопив він [тобто Юрій. – М. Р.] змія, вужа стародавнього, що Диявол він і сатана, і з’язав його на тисячу років*» [6].

У християнській традиції Змій, який привів людину до гріхопадіння, віддалив її від Бога і довів до смерті, постає давнім ворогом людей. Уособленням біблійного образу Змія постають Діоклетіан та Турчин – ідейні антагоністи святого Юрія та Юрія Хмельницького.

Знання біблійного тексту дає можливість реципієнту глибше зрозуміти внутрішній монолог головного героя драми під час прийняття найвідповідальнішого рішення: чи дати згоду на Чорну раду в Росаві. У хвилини душевних вагань гетьманові здається, що він грає з Дияволом у кости: «*Лукавий, не ховайся – бачу тебе... Там ти коло вікна, за ніччу теперю // Hi – йдеш сюди... // Чорні крила, крила мов у кажана...*» [4, с. 212]. Підсвідома гра Хмельниченка з Дияволом у кості алюзійно акцентує тайство хрещення, під час якого надають дитині ім’я. Згідно з християнською традицією, ім’я сприяє передачі знань із минулого в майбутнє. Цілком імовірно, що Юрія було названо на честь святого мученика, адже його народження припадає на час тісної взаємодії українського козацтва та православної церкви. Тому у драмі Косача показано, як відбувається роздвоєння особистості, під час якого почергово домінують то Юрій-гетьман, то Юрій-мученик: у межовій ситуації спрацьовує клітинна пам’ять, і Хмельниченко вже знає, що треба робити: «*Заграємо восстаннє. А ти посміхаєшся, ні, я знаю що рисочку біля твоїх уст... Давні знайомі, гай, гай...*» [4, с. 214]. Пригадуючи перемогу над Змієм, гетьман усвідомлює свою життєву місію і розуміє, що настав час діяти: «*Так... тепер відкриємо... Гальбіт третій, гальбіт останній: шість-одно. Моя! Моя взяла. Щезай, розплівайся в імлі, і ніч, в ніч іди...*» [2, с. 388].

Здолавши Змія, Юрій перемагає свої внутрішні протиріччя та обирає правильний шлях: «*Єдиний мій союзник – мала вітчизна*» [4, с. 214]. Екзистенційний мотив вибору у драмі Ю. Косача зближує її з біблійним текстом, адже святий Юрій, як і Хмельниченко, був приреченій обирати між християнством (правильний шлях) та язичництвом (шлях загибелі). В обох ситуаціях вибір коштував життя як біблійному герою, так і гетьману. Збереження фольклорного тексту відбувається також завдяки введенню образу Невістки, яка йде на смерть задля своєї держави так само, як і донька царя в легенді. Л. Залеська Онишкевич дає цій інтермедії

назву «внутрішня», адже ідея самопожертви в ній посиlena подвійно. Друга інтермедія виконує профетичну функцію. *«Не плач, о Україно, перестань тужити, печаль свою на радость треба преложити»* [4, с. 214], – виголошує хор після перемоги Хмельниченка.

Розташування інтермедій з огляду на їх сюжетне наповнення зближує твір Юрія Косача з народною вертепною драмою, яка була поширенна в Україні в барокову добу. У першій інтермедії зображене відносно нижчий світ, і тому вона наближена до сатирично-побутової частини вертепного театру, який зазвичай показували на першому поверсі. Друга інтермедія містить історію про духовне переродження гетьмана, тому тяжіє до різдвяногого вертепу про народження Ісуса Христа. Слушним є зауваження Н. Леонової щодо ігнорування Косачем принципів поетики староукраїнського театру, пов’язаних із різдвяними і великомідніми циклами [5]. Інтермедії драматурга здебільшого спрямовані на порушення національних питань, зокрема питання про релігійні погляди українців та питання самостійності, незалежності України.

Найбільший інтертекстуальний потенціал має інтермедія. Якщо до двадцятого акту реципієнт міг лише здогадуватися про тотожність цих образів, то в інтермедії Ю. Косач прямує вказує на це, вкладаючи в уста пиворіза такі слова: *«Дурень ти, от що. Кожний під святым Юрієм Хмельниченка Юрася підрозуміваєтъ. А як Суховія чи Самойловича почули б, то такого б тобі прочухана за прославленіє Юрасеве дали, що зарікся б ти до віку дійства грата»* [4, с. 213]. Драматург залишає до діалогу не лише текст сімнадцятого століття «Слово про святого Юрія, лицаря Кападокійського», а й фольклорні та біблійні тексти: легенду про Юрія Змієборця, книгу Одкровення Іоанна Богослова. Звернення до численних текстів виразно акцентує виняткову роль назви, за допомогою якої автор керує читацькою інтерпретацією. Заголовок драми постає особливою зоною між текстовою і позатекстовою реальністю.

Заявлені у драмі рефлексії з приводу осмислення дисгармонійності світу, боротьби добра і зла, самопізнання Ю. Косач вирішує за допомогою звертання до літературного й філософського спадку Г. Сковороди. Тож, коли читач натрапляє на ремінісцентну згадку про українського філософа, він її сприймає як очікувану. Відбувається актуалізація пресупозиції, що є передумовою до інтерпретування цитати в макроконтексті української культури. У драмі слова Сковороди відтворюються в діалозі Блазня з Юрієм Хмельницьким: *«Ти юродивий, а світ ні. О світ ні – він тебе ловить, ловить і зловить. Бо світ розумний»* [4, с. 214]. Інтерпретація епізоду на тлі життєвої філософії українського філософа орієнтує читача на осмислення полемічного характеру цитування. Вислів «світ тебе зловить» актуалізує думку про беззлання гетьмана: *«...Ти не дурень, Хмельниченку. Тільки доля твоя химерна»* [4, с. 215]. Наведена ремінісценція апелює не стільки до конкретних рядків із текстів-джерел, скільки до цілої світоглядної концепції видатного українського філософа-просвітителя й поета, що закарбувалася в культурній пам'яті українського народу завдяки його філософсько-богословським та поетичним творам. Вона безпосередньо впливає на повноту й об'єктивність розуміння художнього тексту, є складовою композиції, важливою в мотивній організації та виконує текстотвірну та смыслопороджувальну функції. Адже загалом у драмі спостерігається подальша трансформація філософських ідей Г. Сковороди.

Одним із основоположників принципів філософської системи Г. Сковороди є вчення про двокомпонентність світобудови. Цю тезу він повторює сотні разів із десятками відтінків, беручи в основу антитетичне розуміння буття як єдності протилежностей. Видимий матеріальний світ (Сковорода називає його по-різному: «матерія», «стихія», «земля», «плоть», «тін», «ніч», «смерть», «попіл», «пісок» тощо) – це лише бліде відображення невидимого світу, який є реальним. Невидиму натуру або вічність, дух, істину він розуміє як Бога, нематеріальну основу всіх речей – як вічну і незмінну першооснову всього, що існує. Але невидима натура виявляється лише у видимій. Тож, обидві натури невід'ємні, взаємозв'язані. У зв'язку з тим, що духовна натура існує поза простором і часом, то вічною є і тінь її – матерія, як постійною є і їх взаємна боротьба. *«Кожна людина складається з двох протилежних собі начал чи сутностей, що протистоять одна одній: з високого та підлого, тобто з вічності та тління. Тому в кожному живуть два демони чи янголи, тобто вісники і посланці своїх царів: янгол благий і злий, хранителі і згубники, мирний та бунтівний, світливий і темний...»* [7, с. 190].

У душі Хмельницького точиться постійна боротьба. Гетьман веде напружений діалог із власним сумлінням про правду, добро й істину, намагається усвідомити свою двонатурність: «День і ніч – наречені собі. Що день усміхнеться, ніч спалахне. Нема ноці – коли все усміхнеться, зорі ронять очима. Плохи зорі. А хмари навколо чола – ніч» [4, с. 214].

Концепт «серце» у Г. Сковороди має екзистенційне забарвлення, якщо розуміти екзистенцію як висвітлення, відображення внутрішнього сенсу буття людини. Людина, за філософом, може творити власне буття (екзистенцію) через здійснення свободи вибору між Добром і Злом, які від початку існування роду людського ведуть космічну боротьбу за її душу. Духовна, «внутрішня» людина є вільною від вад матеріального світу, вона, керуючись «чистим серцем», наближається до свого Творця, стверджує цим перемогу добра та світла. Намагаючись продати душу Дияволу, Юрій Хмельницький відмовляється від Бога, свідомо обирає Зло: «А я йду наосліп. Я переміг усе кволе, все людяне...Щоб злом добро створити, ти розумієш?...» [4, с. 216].

Г. Сковорода впевнений, що в самому людському бутті закорінене зло. За певних умов егоїстична сутність людини бере гору і примушує її діяти всупереч її людському признанню, чинити не добро, а зло, не в ім'я любові, а через ненависть. Наприклад, у кризові епохи, які відзначаються катастрофізмом, зло домінує над добром, що призводить до руйнування людської цілісності. Переживаючи події епохи Руїни, Юрій Хмельницький усвідомлює, що доброта є ознакою моральної слабкості, і тільки завдяки ненависті до ворогів можна врятувати єдність країни: «Ось бачиш, і ти знаєш, що добрист – це кволість. Тут добрий не сміє жити. Ця країна проклята, вона може бути тільки сильна, або не буде, не разметутъ її вихри, знесьт степові вітри. А сильний – це злий» [4, с. 217]. Бути добрим важче, ніж злим. У цій оберненості людини до добра чи зла винятково важливу роль відіграють умови суспільного життя, обсяг і глибина зла чи добра, що існує в суспільстві: «Легко чинити добро з добра, важко чинити добро зі зла. Угліє огненно. Горить усе: у вогні радости й гріху, в огні помилок і в огні народження і смерти, в огні болю й муки, в огні зневіри горить усе...» [4, с. 217]. Проблему добра і зла драматург намагається реалізувати завдяки біблійним образам Бога та Диявола, актуалізуючи ідеї Г. Сковороди.

Отже, текстову стратегію автоінтертекстуальності можна розглядати в межах творів одного автора. У цьому випадку відбувається взаємодія текстів, один із яких у часовому просторі передує іншому, зокрема історичний роман – драмі. У процесі автокомунікації другим «Я», з яким автор вступає в діалог, є він сам. Адже при створенні драматичного тексту система опозицій, ідентифікацій і маскування діє уже в структурі ідіолекту самого автора, створює багатовимірність його «Я». За таких умов відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зразках, що дає можливість утворити конструкції «тексту в тексті». Вони пов'язані з активною спрямованістю авторської діяльності на діалогічність.

Образ Фортуни, персоніфікація якої є сuto бароковою, постає свідомим виявом автоінтертекстуальної стратегії. Міфологічна Фортuna наявна в багатьох барокових текстах: у шкільних драмах різдвяного і велиcodнього циклу, драмах-міраклях, драмах-мораліте: «Хмельницький знат, що це буде його вікторія. Це не була заслуга командування: ця битва не мала плану, ані диспозиції. Це була проба Фортуни» [2, с. 103]; «Бо кожен з них був шукачем повного життя, непевності й небезпеки, життя-партії в кості, що могло допоїти зустрітися з Фортunoю, але вміло обернутися кістлявими плечима» [3, с. 231]. У наведених конструкціях виявляється міжтекстова комунікація, адже автор намагається увести значний обсяг культурної пам'яті в новостворений текст.

Специфікою циркуляції автоінтертекстуальних елементів у творчій спадщині Ю. Косача постає запозичення первісно «чужих елементів», які вводяться у твори і набувають ознак автоцитати.

Усталеною складовою метафізичної поезії доби бароко постає також образ птаха. На думку Т. Рязанцевої, у творах європейських митців XVII століття цей образ зазнав певної модифікації, що була зумовлена індивідуальним світобаченням письменника, особливостями доби й національної традиції. Певний вплив на загальне формування образу птаха мало й характерне для барокової літератури переосмислення елементів античної спадщини у християнському дусі, що в такому контексті означало використання в розробці базових тем метафізичної поезії,

емблематичних образів птахів, запозичених із греко-римської традиції: орла як птаха Юпітера, Фенікса, лебедя як символу закоханого поета тощо. Міфологему Фенікса можна визначити, за Г. Башляром, як таку, що об'єднує стихії повітря і вогню. Образ Фенікса зародився в Геліополісі, давньоєгипетському центрі сонцеплоніння, де приносили жертви богу Бену, зображеному з головою чаплі. З цих вогняних обрядів, а також з опису чарівних екзотичних птахів поступово давньогрецькі письменники створили легенди, що відрізнялися в деталях, але були подібними за суттю. З часом цей птах стає емблемою відродження духу людини у вічній боротьбі з труднощами матеріального світу. Його зображували у вигляді птахів, що символізували Сонце, наприклад, орла, що вилітає з труни. Також є давньоримські зображення Фенікса – втілення невмирущої імператорської влади. У ранньому християнстві цього птаха зображували на надгробках (як символ воскресіння), а у середньовіччі – поруч із пеліканом, що втілював людську природу Христа. Також Фенікс – постійний елемент алхімічних алегорій, він символізує вогонь, що очищує, а також таку речовину, як сірка.Хоча античні автори, зокрема Овідій у «Метаморфозах», визначають його як сонячний образ, таке ототожнення не завжди походить із міфології: у давніх римлян, наприклад, цей птах був присвячений Венері. Водночас визначення Фенікса як «безсмертного», воскреслого з попелу підтверджує його принадлежність до стихії землі. У художній літературі Фенікс – «Птах-Радість» – постає сукупністю поетичних цінностей: вогню, пісні, життя, народження і смерті. «Він – гніздо і нескінченний простір. Чоловічий запал пісні, що пробуджує, і жіноча заколисуюча теплота ароматів» [7, с. 551].

Ю. Косач передає складну морфологію міфологеми птаха Фенікса, актуалізуючи текст історичної повісті «Александрия». Образ Фенікса у його драмі асоціється з відродженням вільної держави.

Усі історії про Фенікса (якщо не брати до уваги найдавніші уявлення про приліт птаха з Аравії до Єгипту раз на п'ятсот років) містять загадки про два сутнісних моменти, пов'язані з часом. По-перше, час Фенікса – це період згорання та відродження з попелу, а проміжок життя птаха від народження до будівництва гнізда з мирту та кориці, призначеного для вогнища, не береться до уваги. Саме тому, що часом Фенікса називають момент згорання–відродження, за образом вогняного птаха і закріпилася метафорика вічного життя, безсмертя, яке досягається циклічністю. Друга особливість витікає з першої та є, по суті, уточненням часової природи вогню Фенікса. «День Фенікса – це день без «до» та «після» [13, с.55]. Як існування Фенікса виявляється сконцентрованим на полум'ї гнізда, так і відродження вільної України у творі Косача може відбутися тільки за умови ментального переродження внаслідок національно-візвольної боротьби, що символічно передається «спалахом вогню»: «Я бачив, як тут горіла земля. Під Чигирином. I в'янули квіти, чав'ядів лист [...]. Все горить, горить, і ми горимо і згоряємо, і він горить, пломінно горить, і пожаром вигорить степ, і Фенікс спурхне – вільний птах» [4, с. 221].

Характерною ознакою Косачевого ідіостилю є використання вставних конструкцій. Ці елементи поглиблюють змістовий план твору, слугують для розкриття значень окремих художніх образів, формують підтекст. Нового семантичного наповнення «Дійству про Юрія-Переможця» надає введена в текст інтермедії барокова драма XVII століття «Олексій, чоловік Божий». Як відомо, син римського сенатора Олексій прагнув зректися всього земного і присвятити себе служінню Богу. У бароковій драмі розвинута тема мандрівки героя, який перебуває у пошуках смыслу буття. Внутрішній світ героя не лишається статичним, він постійно змінюється. Особлива увага акцентується на сумнівах і спокусах, якими певний час переймається Олексій. Відповідно, концепт особистості, презентований образом Олексія, поєднує у собі два типи характеристик: агіографічні, зумовлені житійною основою твору, та суто людські, зумовлені характером Олексія як особистості. Наскрізним у драмі про Олексія Божого постає символ дороги. У бароковій драмі дорога – це символ очищення шляху до Бога через покаяння.

В інтермедії Ю. Косач уводить героя, який іде до Кам'янця (місто Юрія) шукати меншого брата: «Звідки йдеш, Олексію, чоловіче Божий?» [4, с. 220]. Цитата з тексту барокової драми у «Дійству про Юрія-Переможця» впливає на рецепцію образу головного героя. Автор акцентує обраність Юрія Хмельницького, його саможертовність, високе призначення – врятувати державність. У «Дійству про Юрія-Переможця», як і у бароковій драмі, символічним

постає образ дороги. Вона у творі Косача постає відображенням зв'язку між різними сферами людського буття, отож, і між трьома шарами психіки людини. Проходження героєм свого шляху відображає процес становлення особистості людини: «Хоч моя дорога зовсім не осіянна, така собі стежиночка. Але йду» [4, с. 220].

Особливістю інтерпретації сюжету барокової драми автором є заміна імені Олексій Василем. За допомогою трансформування імені автор намагається зсунути акцент із релігійного контексту на військовий. Адже походження імені *Василій* відноситься до часів Стародавньої Греції, коли велися Перські війни. У перекладі воно означає «правитель», «цар», «князь». «Я не Олексій, той другий. Я звусь – *Василій*, тобто, цар. Але не той, з військом, не з панцерним. Я цар, бо вольний. З пустині йду. Там я спасся, припоясав меча» [4, с. 221]. Таким чином, автор намагається ототожнити образ гетьмана з героєм барокової драми, що дозволить реципієнту глибше інтерпретувати образ Юрія Хмельницького. За логікою драми *Василій* уже пройшов ті життєві випробування, які намагається подолати Хмельницький, саме тому він і постає його духовним наставником: «Братя шукаю. Мениного. Людину. Вирву його з темені. Покажу йому, що в серці не камінь – алмаз, жемчужне яскріння» [4, с. 222]. Він проповідує, що святий Юрій «розпанахає зализну завісу» і буде «воскресення вмерлих, буде великдень, Князь-день» [4, с. 222].

Отож, *Василій* посилює передбачення і Раїни, і Юдити про те, що Юрій принесе день. Під час зустрічі Юрія з *Василем* останній називає гетьмана братом, якого він шукав. На думку Л. Залеської Онишкевич, вони обое трохи юродиві, тобто традиційно мають право висловлювати і висвітлювати несправедливість і служити совістю іншим. Юродиві також мають нехтувати особистою славою. *Василій* знеславлює Юріїв зв'язок із темінню, бо той гордий і відкінув любов, але *Василій* цінує його за непоборність, неспокій, при цьому наявні виразні натяки на трансцендентність та відновлене життя: «Чайка крилом черкає: це той, що з долею міряється. Але умиється, умиється в кривавій росі й чистий стане. До свого серця повернеться. А серце під сердягою б'ється» [4, с. 223].

Отже, драматичний твір «Дійство про Юрія-Переможця» формує літературний контекст. Будова зовнішньої структури драми є складною. Біблійний претекст, який акцентується назвою твору, постає лише зовнішнім обрамленням драми. Особливістю драматичного твору є накопичення номінацій, ремінісценцій, алюзій із різних творів, які ускладнюють сприймання твору. Читач змушений угадувати авторську логіку відповідно до послідовності дискурсивного викладу. Довільна текстотвірна гра не лише деформує логіку подій, простір, тілесність та мову персонажів, а й розхитує фізичні межі самого тексту.

Бібліографія:

1. Когут О. В. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 pp.): [монографія]. Рівне: НУВГП, 2010. С.186-243.
2. Косач Ю. Історичні твори: в 3 кн. Книга 2: День гніву. К.: ДП «Видавничий дім «Персонал», 2010. 478 с.
3. Косач Ю. Рубікон Хмельницького: роман [упорядкування Р. Радишевського]. *Історичні твори: в 3 кн. Книга 1: Рубікон Хмельницького*. К.: ДП «Вид. дім «Персонал», 2010. С. 113-289.
4. Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця: трагедія. *Кур'єр Кривбасу*. № 276-277, 2012. С. 171-226.
5. Леонова Н. Роль назви-алюзії в розумінні авторського задуму в п'єсі «Дійство про Юрія-Переможця» Ю.Косача. *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори): Літературно-науковий збірник. Випуск 5*. Херсон: Просвіта, 2008. С. 21-29.
6. Одкровення святого Іоанна Богослова [Електронний ресурс] URL: <http://www.hram.in.ua/biblioteka/bibliia/190-book190/2196-title2656>
7. Рудницький Л. Література з місією (Спроба огляду української еміграційної прози). Слово і час, 1992. № 2. С. 41-45.
8. Семак О. Проблемно-тематичний діапазон драматургії діаспори першої половини ХХ століття. *Українознавчі студії. Вип. 8-9*. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2007-2008. С. 237-245.
9. Скрипка Т. Микола Косач [Електронний ресурс]. URL: <http://www.t-skrypka.name/KosachFamily/MykolaKosach.html>.