

## ДЖЕРЕЛА

1. Варій М.Й. Ментально-психічна підструктура особистості : навч. підруч. / М.Й. Варій // Загальна психологія. — К.: Центр учбової літератури, 2007. — 968 с. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-4729.html>
2. Грицюта Н.М. Етнокультурні архетипи як етична парадигма сучасних рекламних комунікацій / Н.М. Грицюта // Інформаційне суспільство. — 2011. — № 13. — С. 30–35 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/is/2011\\_13/Hrytsjut.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/is/2011_13/Hrytsjut.pdf)
3. Забужко О. Музей покинутих секретів : [роман] / Оксана Забужко. — К.: Факт, 2009. — 832 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство — СПб, 1998. — С. 14–285.
5. Роздобудько І. Я знаю, що ти знаєш, що я знаю : [роман] / І. Роздобудько. — К.: Нора-Друк, 2011. — 240 с.
6. Романенко О. Архетип села у високій та масовій літературі / О. Романенко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. — 2011. — № 22. — С. 15–19.
7. Юнг К.Г. Архетип в символизме сна / К. Г. Юнг // Символическая жизнь. — М., 2003. — С. 254–272.
8. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Вопросы философии. — 1988. — № 1. — С. 133–152.
9. Юнг К. Человек и его символы / К. Юнг [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.jungland.ru>
10. Lewycka M. A. Short History of Tractors in Ukrainian / M. A. Lewycka. — New York: the Penguin Press, 2005. — 294 p.

*В статье исследуется архетип земли как одна из констант украинского сознания, что формируется на генетическом уровне; определяются типологические сходства в выражении форм архетипа на символическом уровне текстов и роль архетипа земли в структуре романов О. Забужко «Музей заброшенных секретов», Ирен Роздобудько «Я знаю, что ты знаешь, что я знаю» и М. Левицкой «Краткая история тракторов по-украински».*

**Ключевые слова:** архетип, символ, земля, О. Забужко, И. Роздобудько, М. Левицкая.

*The article deals with the issue of the archetype of land as one of the invariable elements of Ukrainian consciousness that is formed at the genetic level, defying typological similarities of its expression on the symbolic level and its role in the structure of the novels by O. Zabuzhko “The Museum of the Lost Secrets”, I. Rozdobudko “I know that you know that I know” and M. Lewycka “A Short History of Tractors in Ukrainian”.*

**Key words:** archetype, symbol, land, O. Zabuzhko, I. Rozdobudko, M. Lewycka.

УДК 821.111(73)-2.09«19»:792.01

Анна Гайдаш

### КОДОВА ОРГАНІЗАЦІЯ П'ЕСИ ТІНИ ХАУ «У ОДНОМУ КАПЦІ»

*У статті досліджується взаємодія двох суперечливих субтекстів у творі для сцени сучасної американської жінки-драматурга Тіни Хау. Також простежено наявність двійників в образній системі п'єси. Розглянуто особливості драматичної техніки письменниці.*

**Ключові слова:** Тіна Хау, субтексти, тема двійника, театр, дитячий фольклор.

Творчість відомої американської жінки-драматурга Тіни Хау, популярної на театральних теренах США, є маловідомою на пострадянському просторі. У доробку 75-річної авторки 17 п'єс, кожна з яких має власну сценічну реалізацію в різних театральних колективах Нового Світу. Письменниця має чимало престижних нагород: премії Обі (Obie), Зовнішньої Громади Критиків (Outer Circle Critics), Розамонд Гілдер, Американської Академії Гуманітарних Наук у галузі літератури та інші. У 1987 р. п'єса Т. Хау «Занепокоєння на узбережжі»

була номінована на премію Тоні (“Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre”), якою щорічно нагороджують за досягнення в американському театрі. Двічі драми авторки виходили у фінал на здобуття відомої Пулітцерівської премії: «Портрет Черчей» у 1984 р. та «Гордість на роздоріжжі» у 1997 р. Актуальність вивчення драматургії Т. Хау зумовлюється і відсутністю перекладів її творів українською або російською мовами, що унеможливає інсценізацію п'єс драматургині у вітчизняних театрах.

В англомовному літературознавстві п'єси Тіни Хау жваво вивчаються як феміністичною критикою (Дж. Браун, Х. Кейссар), так і провідними театрознавцями культурно-історичної школи (К. Бігсбі, Дж. Рогофф). Серед російських науковців найвідомішу п'єсу Т. Хау «Портрет Черчей» (“Painting Churches”) згадує дослідниця В. Шамина<sup>1</sup> в контексті огляду творчості жіночої драматургії США ХХ ст.

Авторкою даної статті було здійснено аналіз таких текстів для сцени американської письменниці, як «Мистецтво вечері» (“The Art of Dining”)<sup>2</sup> та «Народження та після народження» (“Birth and after Birth”)<sup>3</sup>, які передають загальне уявлення про творчий доробок Тіни Хау й висвітлюють окремі тематико-композиційні блоки її драматургії зокрема. В цілому ж основний творчий масив письменниці для театру залишається недослідженим, що, на жаль, звужує читацьку (та потенційно й глядацьку) рецепцію п'єс Т. Хау. До таких малодосліджених текстів належить двоактівка «У одному капці» (“One Shoe Off”, 1993), яку сама мисткиня відносить до категорії «Нетактовних творів». Письменниця умовно поділяє свої п'єси на два цикли — «Нетактовні» (“Bare Hands”) та «Елегантні» (“White Gloves”). В інтерв'ю з видавництвом Семюель Френч вона згадує: «У своїх ранніх творах я робила наголос на легковажності та водночас жакливісті традицій нашого суспільства, посягаючи на святині материнства, сестринства, процеси старіння, ставлення до дружин та дочок. Саме тому такі п'єси, як “Гніздо”, “Народження та після народження”, а згодом і п'єса “У одному капці” побачили світ рампи лише одразу. Це підштовхнуло мене до розробки менш категоричної тематики повсякденного існування американців. Тому вистави “Портрет Черчей”, “Занепокоєння на узбережжі” і “Гордість на роздоріжжі” мали неабиякий успіх, зображуючи на поверхні благополуччя та звичний спосіб життя» [8]. Отже, останній у циклі «Нетактовних п'єс» твір «У одному капці» варто розглядати у двох перспективах: з точки зору загальної проблематики та композиційної побудови тексту. Відтак мета даної статті полягає у дослідженні п'єси «У одному капці», яка вінчає перший етап творчості американської письменниці для театру, та є одним із найяскравіших прикладів постмодерної драматичної інтертекстуальності й кодової організації тексту. Мета передбачає вирішення наступних завдань: окрес-

лити сюжетну лінію п'єси; простежити взаємодію різних структур в образній системі твору; виявити авторське вихідне повідомлення.

На відміну від більшості п'єс Т. Хау, які містять концентрований зміст сюжету вже у назві твору, драма «У одному капці» становить виключення. Більше того, ця п'єса є своєрідним читацьким лабіринтом, повним глухих кутів та оманливих стежок. Втім, саме ця особливість твору з його внутрішньою складністю та неоднорідністю і продукує різноманітні інтерпретації, часом взаемовиключні. Назву твору драматург запозичила з дитячої коліскової:

Гопця-гопця-гопчик, мій маленький хлопчик,  
Мій маленький Джонні, не роззுவся, соня,  
Спати ліг у штанцях, **у одному капці**.  
Гопця-гопця-гопчик, мій маленький хлопчик<sup>4</sup>.

З першого погляду фрагмент віршика мало що говорить про тематичну насиченість твору, однак присутність дитини, перелік одягу та імплікована наявність ліжечка занурюють читача у традиційну для драматургії Хау атмосферу сімейного кола. З оригіналу словосполучення “one shoe off”<sup>5</sup> дослівно перекладаємо як «без одного черевика», що прокує дисгармонію, втрату звичного порядку, суголосного світу снів. І дійсно, те, що відбувається під час осіннього вечора у родині Леонарда та Дайни не вкладається в рамки звичайної вечірки з сусідами. Дія триває декілька годин у приміській зоні північної частини Нью-Йорку в замкненому просторі приватного будинку. «П'єса передає мій страх клаустрофобії... Вона вкрай напружена» [2, 276] — так характеризує свій твір письменниця, згадуючи свої дитячі нічні жахи через перебування на дачі. У першому акті головні дійові особи (Леонард і Дайна) чекають на зустріч з подружньою парою — Кліо та Тейтом, новенькими у їхньому районі. Так само важливим для них є ще один гість — Паркер, колишній колега Леонарда та Дайни — тепер відомий голлівудський кінорежисер. Здається, Дайна й донині потай закохана у Паркера — так нетерпляче вона його очікує та радіє зустрічі. Однак при знайомстві з красунею Кліо лавелас Паркер ігнорує господиню та причаровує її сусідку. Флірт, інтрижка, любовні трикутники, ревності, розлучені чоловіки — Леонард та Тейт — на фоні невгамовного вітру, завищення якого постійно присутне у будинку, що нага-

<sup>1</sup> Шамина В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции: автореф. дис. на соискание ученой степени д-ра филол. наук / В.Б. Шамина. — Казань, 2007.

<sup>2</sup> Гайдаш А.В. Топос кухні в жіночій драматургії США / А.В. Гайдаш // Актуальні проблеми філології та перекладознавства: зб. наук. праць. Ч. I: Вип. 3. — Хмельницький: ХНУ, 2007. — С. 102–105.

<sup>3</sup> Гайдаш А.В. Своєрідність образної системи у п'єсі Т. Хау «Народження та після народження» / А.В. Гайдаш // Гуманітарна освіта в технічних навчальних закладах: зб. наук. праць. — К.: Університет «Україна», 2011. — Вип. 22. — С. 156–164.

<sup>4</sup> Переклад Ірини Шувалової — талановитої української поетеси і перекладача.

<sup>5</sup> Diddle, diddle, dumpling, my son John  
Went to bed with his stockings on;  
**One shoe off**, and one shoe on,  
Diddle, diddle, dumpling, my son John.

дує непролазні джунглі, створюють гротескне полотно, кульмінацією якого у другому акті стає зізнання Дайни в тому, що дванадцять років потому вона так і не зрадила свого чоловіка, не зважаючи на залицяння Паркера та взаємну пристрасть. Відверта розмова подружжя завершується обіймами та вірою у зміни на краще.

На думку одного з рецензентів вистави п'єси, топос не просто відіграє важливу роль у розгортанні подій, а, власне, є шостим і найцікавішим персонажем [5]. Текстуральна гра з читачем, закодована в назві твору, продовжується у деталізованому описі обстановки дії: просторий будинок подружжя був колись фермою, яку господарі переробили в античному стилі. Реконструкція не завершена, сходи та стелі наче розчиняються у повітрі. Остаточної ілюзорності простору надають паростки трави, бур'яну, сплутаних гілок чагарника та навіть дерев, які присутні по всіх куточках садиби. Невпорядкованість побуту мешканців будинку підкреслює емоційний стан персонажів: Леонард — колишній актор, вже 12 років як покинув театр і займається бджолярством; його дружина Дайна працює художником-модельєром, однак величезна кількість театрального вбрання, що зберігається у її спальні, не дозволяє жінці віднайти власний стиль. Тому п'єса розпочинається з проблеми вибору: в нижній білизні та босоніж Леонард і Дайна намагаються обрати з купи костюмів одяг для вечірки, на яку Дайна запросила нових сусідів. Процес приміряння щоразу інших речей з гардеробу подібний до діалогу подружжя, в якому кожен з персонажів зосереджений лише на собі. Отже, експозиція твору миттєво встановлює свій перший і провідний субтекст — світ театру, який не просто є фаховою справою, а образом життя для подружжя. Двадцять років створюючи театральні образи, Дайна сама перетворюється на акторку: варто їй приміряти костюми пастушки, ящірки або римлянки — і вона відразу змінюється. А люблячий її чоловік, здається, увійшов на довгий час у роль загубленого підлітка: колись він втратив роботу і відтоді не може знайти собі заняття. Готуючись до вечірки, Леонард хвилюється і пропонує дружині скасувати подію, оскільки останніми роками він мало спілкується з людьми. До того ж актор ніяк не може запам'ятати імена гостей — Клію і Тейта, називаючи їх Кларібель і Тадеуш або Фліппер і Хузис, або Клара і Тодд, Хлоя і Тед тощо.

Словесні каламбури продовжуються і по прибутті сусідів — виявляється, що запрошені так само не певні в іменах господарів. Подібно до Леонарда, Тейту не подобається ідея з вечіркою, і він воліє скоріше піти додому. Схожість продовжується і в тому, що Тейт перекручує слова, посилюючи гумористичний характер спілкування малознайомих людей.

Хвилюючись, він каже «дзвін» замість «двері», «мопед» замість «моркви», «компліменти» замість «інструменти», «табурет» замість «пістолет», «фант» замість «талант»<sup>6</sup>. Єдине, і в тому він ніколи не помиляється, — це цитування дитячих віршиків зі збірки «Матінка Гусиня», яку Тейт редагує для всевітньо відомого видавництва. Розмови дійових осіб у п'єсах Т. Хау часто сповнені ігровими елементами (гра в міста, в кораблі, маски, шаради), алюзіями, цитуваннями, пародіюваннями інших творів. Так, у п'єсі «У одному капці» Тейт запрошує господарів здогадатися за допомогою гри «гаряче-холодно» про свій рід діяльності:

*Клію: Скажи їм, чим ти займаєшся, любий!*

*Тейт: Здогадайтеся.*

*Дайна: Скажімо...*

*Леонард: Хм... ти пишеш дитячі віршики.*

*Тейт: Тепло, тепло...*

*Дайна: Ти ілюструєш дитячі віршики.*

*Тейт: Гарячіше...*

*Леонард: Ти сам дитячий віршик.*

*Тейт: В точку!*

*Клію: Він — редактор.*

*Тейт: Вгадала! [4].*

Характерно, що при цьому Тейту імпонує припущення Леонарда про його приховане внутрішнє «я», яке знаходить вираження у фольклорній творчості. Так виступає наступний рівень кодованості тексту, який протиставляється театралізованому змісту. Тейт — єдиний з персонажів, хто не пов'язаний з мистецтвом Мельпомени, найбільш незграбний та водночас вразливий. Він скептично ставиться до професії своєї дружини Клію — надзвичайно вродливої актриси, зауважуючи її прагнення носити маску і поза сценою. Неодноразово виголошує Тейт різноманітні приказки та дитячі віршики, після яких слідує тиша або мовчання. Це створює особливий дискурс, націлений, як і всі форми народного фольклору, на вираження практичного значення у художній формі. Подібно до того, як Леонард або Клію цитують Шекспіра або Чехова, редактор посилається на лічилки, колискові або інші форми народної творчості. Наприкінці вечірки у кульмінаційний момент твору, фактично після зради своєї молодої красуні дружини, Тейт знаходить підтримку в зверненні до витоків народної поезії. Звертаючись до Клію, а підсвідомо й до всіх присутніх, він промовляє:

*«Тейт: Джеку, дам булку!*

*Джеку, дам шкварок!*

*Джеку, стрибни*

*Через свічки огарок!<sup>7</sup>*

<sup>6</sup> Наприклад, характеризуючи дружину, Тейт каже: "Clio's a woman of many talons", що дослівно перекладаємо як «Клію є жінкою багатьох пазурів», хоча персонаж мав на увазі таланти (пор. talent versus talon).

<sup>7</sup> Переклад Віктор Марач — укладач «Антології англомовного дитячого фольклору "Матінка Гусиня"».

Краще б вам дещо усвідомити; бо навколо темно і дуже небезпечно, якщо ви не помітили. Хаос гуляє на волі, свавільний та безсердечний... Матінка Гусиня була кмітливою, вона знала, що до чого. Своїми римами вона знешкоджує будь-яке лихо. Частіше промовляйте їх вголос і ви будете у безпеці» [4, 202].

Якщо театралізований код решти дійових («дорослих») осіб відрізняється піднесеністю та подекуди навіть штучністю, то фольклорна складова в уособленні Тейта тяжіє до дитячої свідомості, яка краще сприймає складні життєві реалії за допомогою звичайних — побутових — знакових систем. Відтак в образній системі п'єси присутні два різні, «взаємо-неперевідні субтексти» [1, 433] поряд з прийомом подвоєння. Подвоєний код спостерігається у функціонуванні таких пар, як Тейт-Леонард, Кліо-Леонард, Кліо-Дайна, Кліо-Паркер тощо. «Подвоєння — найпростіший вид виведення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції» [1, 437] — стверджує Ю. Лотман. Відправною точкою кодів у п'єсі Т. Хау «У одному капці» є випадковий погляд у дзеркало Дайни в експозиції твору. Її відображення не співпадає з її очікуваннями, і усвідомлення неспівпадіння прагнень з дійсністю стане наскрізним мотивом для всіх дійових осіб драми.

Отже, дзеркало провокує потужний поштовх для розвитку теми двійника: «Змінюючи за законами дзеркального відображення (енаніоморфізму) образ персонажа, двійник поєднує у собі риси, які дають змогу побачити їх інваріантну основу, і зсувів, що створює поле широких можливостей для художнього моделювання» [1, 161]. Такими двійниками в п'єсі є Леонард і Тейт, які доповнюють один одного такими характеристиками: безробітний — зациклений на роботі, або Кліо і Леонард — актори, але перша активно працює, а другий 12 років чекає на пристойні пропозиції. І Дайна, і Кліо зачаровані харизмою Паркера, однак дружині Леонарда не вистачає сил піддатися спокусі, тоді як дружина Тейта втрачає розум при першому знайомстві і при прощанні непомітно передає каталізаторові дії свій номер телефону. Напевно, найслабшим ланцюгом є тандем Кліо-Паркер, оскільки їх раптове взаємопритягання посилює ефект абсурдного у п'єсі, яку переважна більшість рецензентів США визначила як «божевільну» комедію та драму абсурду [3; 5; 6; 7].

Не викликає сумнівів приналежність філософсько-естетичної платформи та драматичної техніки авторки до традицій театру абсурду, яка суголосна манері письма Л. Піранделло та Ж. Жіроду, С. Беккета та Ж. Жене. З іншого боку, на відміну від традиційно мінімалістських декорацій абсурдистських творів, п'єси Т. Хау рясніють як багатими реалістичними декораціями, так і розкішно-гротескною будафорією: дія п'єси «Мистецтво вечері» (1978) розгортається почергово у затишній залі ресторанного закладу та на кухні з безліччю обладнання, продук-

тів та аксесуарів; персонажі «Музею» (1983) танцюють зі скульптурами на справжній мистецькій виставці, тоді як дійові особи твору «Занепокоєння на узбережжі» з насолодою засмагають на пісочному пляжі. Вектор руху пронизує п'єсу «Наближення до Занзібару», в якій американська родина на автомобілі пересікає три штати, аби зустрітися з родичкою, яка помирає. Однак екстравагантні топоси не домінують над ідеями, а лише підкреслюють їх. Так, образною оболонкою ділянки пляжу п'єси «Занепокоєння на узбережжі» є метафора піску, який віками залишається одноманітним, втім, змінюється від найменшого пориву вітру, подібно до людської поведінки. Буянна всюдисущої рослинності на сцені двоактівки «У одному капці» символізує сильні емоції персонажів, а дерево, проросле у вітальній подружжя, концентрує у собі загрозу стосункам дружини та чоловіка.

Одним із характерних прийомів письменниці є використання так званих «живих картин» у фіналі своїх п'єс («visual tableaux»), зокрема у п'єсі «У одному капці», коли персонажі завмирають на певний час в останній вузловий момент вистави, що посилює авторський задум, як правило, провокаційного змісту. Ця техніка поряд з численними ремарками на кшталт «тиша», «мовчання», «пауза» та інші створює особливий темп драм Тіни Хау, який вирізняє їх з-поміж п'єс відомих абсурдистів та представників театрального мейнстріму. Гра дійових осіб переривається, повторюються певні мотиви, які видозмінюються подібно музичним варіаціям, а сцени-гротески, підкреслені дивним реквізитом, несподівано завершуються відверто божевільними витівками або виявом болісної несамовитості, що символізують звільнення персонажів.

Соціальна сатира драматургині скерована на оголення та висміювання таких людських побоювань, як страх старіння, смерті, зради, публічного приниження. За словами мисткині, «рушіною силою всіх моїх п'єс є безнадійне та пристрасне захоплення нестриманістю. Мене театр надихає на оспівування надзвичайності у всьому: в шалених декораціях, у пишномовних репліках, у сильних пристрастях» [2].

Кодова організація п'єси Т. Хау «У одному капці» побудована як переплетіння двох субтекстів — театралізованої складової та фольклорної; водночас серед засобів творення образної системи провідним є код подвоєння, який тлумачить і розширює спектр дійових осіб за допомогою прийому дзеркального відображення. У перспективі подальших досліджень даної проблеми вбачаємо ретельне прочитання та аналіз таких драматичних творів Тіни Хау, як «Занепокоєння на узбережжі», «Портрет Черчей» та «Гордість на роздоріжжі» для вивчення структуральної поетики другого періоду творчості відомої жінки-драматурга США.

## ДЖЕРЕЛА

1. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С. 428–441.
2. Barlow J.E. Tina Howe / Barlow J.E. // Speaking on stage: interviews with contemporary American playwrights / edited with introductions by Philip C. Kolin and Colby H. Kullman. — The University of Alabama Press, Tuscaloosa and London, 1996. — p. 260–276.
3. Griffin T. Tina Howe's Play, *One Shoe Off* as a Failed Fairytale / T. Griffin. — July 23, 2008.
4. Howe T. *One Shoe Off* / T. Howe // Approaching Zanzibar and other plays. — N.Y.: TCG, 1995. — P.143–211. — (Першотвір).
5. Klein A. "One Shoe Off" at the Schoolhouse / A. Klein. — N.Y.: Theater Review. — June 13, 2004.
6. Rich F. "Combine Characters, Toss Madly And Serve" / F. Rich // Review / Theater. — April 16, 1993.
7. Rose L. "One Shoe Off": 14-Carrot Gold» / L. Rose // Washington Post. — November 13, 1996; Page D01.
8. Інтерв'ю видавництва Семюель Френч з Т. Хау [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.samuelfrench.com/store/Focus\\_Howe.php](http://www.samuelfrench.com/store/Focus_Howe.php)

*В статті досліджується взаємодія двох протирічливих субтекстів в п'єсе "One shoe off" сучасної жінки-драматурга США Тини Хау. Предложена схема персонажей-двойников в образной системе произведения. Проанализирован авторский стиль писательницы.*

**Ключевые слова:** Тина Хау, субтексты, тема двойника, театр, детский фольклор.

*The article studies interaction of two contradictory subtexts in the dramatic piece "One shoe off" written by Tina Howe. The article offers the scheme of characters-twins in figurative system of literary work. It is analyzed author's style of the writer.*

**Key words:** Tina Howe, subtexts, counterparts, theatre, nursery rhymes.

УДК 883.3 «19»: 87

Оксана Гальчук

## СЕМІОТИЗАЦІЯ ТРЕТЬОГО СТУПЕНЯ ЯК ТЕНДЕНЦІЯ МОДЕРНІСТСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ АНТИЧНОГО ІНТЕРТЕКСТУ

*У статті проаналізовано тенденцію до семіотизації третього ступеня, сформовану в ході тривалого діалогу української та античної літератур. У ролі текстів-посередників у поезії модерністів виступають твори поетів Ренесансу, веймарських класицистів, парнасців. При цьому майже завжди оприявлений і «слід» українського бароко. Відтак виявляється сполучаність / розрив з корпусом раніше створених текстів, що продукують метатекстуальність, архітекстуальність та ін. унаслідок долучення, наскрізного зрощення, неперервності.*

**Ключові слова:** українська античність, семіотизація, інтертекстуальність, рецепція, інтертекст.

У результаті тривалої і плідної історії за-  
своєння і трансформації античного інтертексту ук-  
раїнською літературою не тільки склалася розгалу-  
жена система інтертекстуальних взаємозв'язків, а й  
постав феномен української античності. Позаяк діалог  
античної та української літератур відбувався за  
умов, коли можливість безпосереднього впливу ви-  
ключалася, було закономірно, що специфіка певних  
етапів залежала не лише від літературного стилю,  
панівного в той чи той період, або індивідуальності  
митця, а й від наявності/відсутності «посередника».  
Однією з тенденцій модерністських (символістської  
й неокласичної) інтерпретаційних моделей україн-

ської античності є навіть не «вторинна семіотиза-  
ція» (Л. Баткін), а, умовно кажучи, семіотизація тре-  
тього ступеня, тобто осмислення образно-сюжет-  
ного матеріалу творів, у яких вже запропоноване  
своє «прочитання» античності.

Д. Загул, В. Кобилянський, М. Філянський про-  
довжили традицію ранніх символістів щодо звер-  
нення до античного інтертексту, зумовлену своєрід-  
ним універсалізмом, синтетизмом їхньої творчості  
й пов'язаної з цим здатності «вживатися» в інона-  
ціональні образи й сюжетні ситуації та специфікою  
історичного моменту, коли класична спадщина або  
ж спотворювалася, або ж адаптувалася до ідеологіч-