

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВІСИЧ ОЛЕКСАНДРА АНДРІЇВНА

УДК 82.02 /.09+821.161.2

**МЕТАДРАМА:
ТЕОРІЯ І РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

10.01.06 – теорія літератури

10.01.01 – українська література

Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. А. Вісич.

Науковий консультант –
Моклиця Марія Василівна,
доктор філологічних наук, професор

Луцьк - 2019

АНОТАЦІЯ

Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі.

– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.06 «Теорія літератури»; 10.01.01 «Українська література». – Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України;

Київський університет імені Бориса Грінченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2019.

У дисертації вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено комплексний аналіз метадрами як жанрового феномену, який характеризується рефлексійністю, ускладненням ієрархії драматичної реальності; з'ясовано спектр реалізації поетики метадрами в українській драматургії кінця XIX – середини XX ст.

Зміст дисертації викладено в чотирьох розділах: «Теоретичні засади вивчення метадрами», «Жанрова парадигма метадрами: поняттєві координати, динаміка, чинники», «Функціонування метадраматичного дискурсу в українській літературі кінця XIX – першої третини XX ст.», «Метадрама в еміграційній літературі: естетичний ескапізм». У перших двох, що мають теоретико-методологічний характер, окреслено термінологічну парадигму концептуальних зв'язків таких понять, як метадрама, метатекст, метажанр, метатеатр, інтертекст, досліджено генезу метадраматичної теорії у світовій гуманістиці XX ст., виявлено ключові вектори метадраматичних студій, означено жанрові чинники, які є засадничими у формуванні метадраматичної форми твору і системно реалізуються на рівні хронотопу, персоносфери, проблематики, композиції. У третьому і четвертому розділах продемонстровано вектори застосування метадраматичного аналізу під час вивчення української драматургії XX ст.

У дисертації доведено, що метадрама є однією з форм мистецьких надконструкцій, які засвідчують ускладнення художнього мислення, зумовлене процесами, що супроводжують ідентифікаційні та самоідентифікаційні шукання в

мистецтві. Упродовж останніх десятиліть гуманітарна думка інтенсивно фіксує розгалуження багаторівневої мережі саморефлексій у літературній творчості, тяжіння до розмаїтих віртуальних візій, піддавання сумніву реальності та втечу від неї.

У роботі окреслено генетичну спорідненість метадрами з явищами «метатекст» (конденсована літературність, спрямована на розкриття природи творчості), «метатекстуальність» (автокоментування, внутрішній діалог з твором), «метажанр» як наджанрове (міжжанрове) утворення. Вказано на відмінність трактувань метапрози (метароману) і метадрами крізь призму метафікції. Здійснено огляд сучасних метадраматичних студій в американському, англійському, німецькому іспанському, італійському, польському, російському літературознавстві, які засвідчують широкий контекст дефініції терміну «метадрама» у світовій літературознавчій практиці.

Спорадичне вживання певних метадраматичних художніх форм та засобів в історії світової та української літератури доводить безперервність традиції метаізації художнього тексту. Проте лише в середині ХХ ст. була запропонована нова оптика, яка досить швидко довела свою продуктивність у наукових дослідженнях, відтак метадрама поряд із метатеатральністю посіла провідне місце у парадигмі сучасного вивчення текстової самосвідомості.

Метадрама як жанрова форма і як результат телеологічної авторської інтенції реалізується у визначених в дисертації параметрах на персонажному, тематичному, пафосному, хронотопному, дискурсивному, паратекстуальному та інтертекстуальному рівнях, а також шляхом використання комплексу метадраматичних прийомів. Обґрунтовано, що таким прийомам, як п'єса в п'єсі (сцена в сцені, репетиція в п'єсі, театр в театрі), інсценізація ритуалів та церемоній, снів, марень, фантазій, внутрішніх текстів інтермедіального характеру притаманна жанротворча функція. Підкреслено затребуваність метадраматичного аналізу в дослідженнях авангардної та постмодерної п'єси, проте особливий акцент зроблено на його доцільності в інтерпретаційних перепрочитаннях зразків драматургії минулих епох, яким також було властиве загострене відчуття світу з

його діалогічністю, абсурдністю, подвоєністю і саморефлексійністю.

Траєкторія розвитку української метадрами ХХ ст. бере початок з доробку Михайла Старицького та Івана Карпенка-Карого, які активно використовували топос театру, прийоми п'єси в п'єсі, літературні й життєві покликання, самопокликання, створили перші зразки метадраматичного персонажу. Зокрема тривалу традицію метадрами в українській літературі засвідчує п'єса «Талан» Старицького, у якій простежено наскрізну комбінацію метадраматичних та мелодраматичних елементів, що подекуди вступають між собою у конфлікт.

На прикладі п'єси «Милость Божа» Людмили Старицької-Черняхівської проілюстровано тяжіння епістемологічної метадрами до синтезу драматичних традицій кількох епох: античної, барокової та модерної. У площині драми виокремлено три локуси: сцена для інп'єси; сцена як місце репетиції і комунікації акторів поза постановкою; сцена як місце глядацької рецепції. Новаторським для свого часу визначено вектор розщеплення персонажа та актора в драматургічній спадщині Якова Мамонтова, саморефлексійні інтенції його символістської драми «Над безоднею».

Критичний дискурс як важливий чинник метадраматичної поетики, проблеми оновлення репертуару, акторської школи, статусу театру в суспільстві та культурі стали дискусійною основою метадраматичних п'єс Івана Карпенка-Карого («Житейське море»), Антіна Крушельницького («Артистка»), Варвари Чередниченко («Артистка без ролів»), у яких відображено конфлікт між ключовими культурно-естетичними концепціями театру перших десятиріч ХХ ст.

Топос театру глибоко проникає в художню систему визначних драматургів-новаторів Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша. Зокрема, у доробку Лесі Українки виокремлено типи творів, де театр є лише частиною божемного антуражу («Блакитна троянда»); твори з публічними виступами, побудованими за аналогією з театральним лицедійством («Кассандра», «Адвокат Мартіан»); драми, у яких різновиди театрального видовища відіграють фатальну роль у житті персонажа («Орґія», «Адвокат Мартіан»); тексти, що містять художню рецепцію глядача («Руфін і Прісцилла»). Доведено, що засаднича імітація

театрального дійства (профетизм, суд, покарання тощо) та актуалізація інстанції глядача в творчості Лесі Українки створює додатковий вимір текстів, ускладнюючи їх структуру.

Своєю чергою театральний дискурс у п'єсах Володимира Винниченка реалізується насамперед в антитеатральній площині. Ключовою в цьому ракурсі слід вважати драми «Натусь», де відбувається двобій професійних акторів та обивателів-постановників, і «Пророк», у якій авторові за допомогою засобів метадрами вдалось показати глобалістський *Theatrum Mundi*, що приносить людству нескінченну низку ілюзій. Аналіз творчості Миколи Куліша у світлі теорії метадрами дозволив виявити авторську рецепцію театру, основою якої є концепт блазня. Основну увагу в дисертації зосереджено на п'єсі «Вічний бунт», в якій архетип блазня прочитується як в образах персонажів, так і в образі автора, що зумовлює розшаруванню художньої дійсності та посилює саморефлексійність тексту.

Кульмінацією метадраматичних експериментів в українській літературі ХХ ст. є доробок письменників-емігрантів Ігоря Костецького, Юрія Косача, Людмили Коваленко, Іларіона Чолгана та ін. Усі вони засвідчили відкритість до новацій європейського театру, водночас апелювали до традицій національної культури, активно використовуючи прийоми барокової драми. У контексті трагічної епохи, свідками якої довелося стати драматургам діаспори, закономірним виявилось звертання до естетики ескапізму за допомогою прийомів буфонади, містифікації, розиграшу, витворення іншого (віртуального) світу тощо. У роботі здійснено метадраматичний аналіз творів «Генерал», «Морітурі», «Розгром» Івана Багряного, який повсякчас вдавався до метафори театру як плацдарму для постановки хаосу світової історії. Однак інтелектуально-ігрова природа метадраматичної поетики вказаних творів конфліктує з тяжінням письменника до реалістичної школи.

Метадраму як самодостатній жанр репрезентовано в п'єсі Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті», де основними структурними компонентами твору визначено репетицію в п'єсі, постановку п'єси, п'єсу поза

сценою як літературну форму театру середовища. Абсурдистська поетика театральних колізій, присутність глядачів та фантомних персонажів Автора і Режисера створюють особливу метадраматичну атмосферу усвідомлення героями власної присутності у «написаному» світі. Жанрово-стильовому розширенню метадрами сприяли експерименти Ілоріана Чолгана, який створив серію оригінальних ревію з акцентом на відкритій структурі, пародійності, конденсованій інтертекстуальності, подвоєнні сценічної умовності тощо.

Особлива роль у поступі української метадрами належить Ігорю Костецькому, який активно застосовував різноманітні форми гри на персонажному, епістемологічному, інтертекстуальному, концептуальному рівнях, зокрема реалізував у своєму абсурдистському ідіостилі метадраматичний потенціал жанрового канону мораліте, барокової алегорії. Прикладом реінтерпретації жанру містерії є метадраматична поетика п'єси «Дійство про велику людину» Костецького, яка базується на використанні численних інтертекстуальних елементів, церемоній, театральних алюзій. Авторефлексійний характер п'єси «Близнята ще зустрінуться» досягається травестійними засобами, наявністю персонажів-трікстерів, які руйнують цілісність сценічної умовності, прийомами відчуження на кшталт піранделлівської естетики, завдяки чому витворюється особливий сценічний простір «якби», що став ядром авторського театру ймовірностей.

Під час аналізу драматичної творчості Юрія Косача наголошено на його концепції нового театру й драми, що зумовила звертання до алюзійності, химерності, стирання кордонів між реальним та уявним. П'єса Юрія Косача «Кортес і Безталанна» яскраво репрезентує характерне для середини ХХ ст. залучення механізмів трансгресії, деструкції, кінематографічності. Дієвим засобом увиразнення метадраматичної форми твору є перерозподіл функцій виконавця і глядача, розшарування сценічної дії, перетвореної на безкінечне фантасмагоричне марево.

Практичне значення роботи передбачає використання її здобутків для дослідження жанрових трансформацій у драмі. Матеріали дисертації, окремі

положення, висновки та інтерпретації можуть застосовуватись під час викладання курсів з теорії літератури, теорії драми, історії української літератури, у процесі підготовки навчально-методичного матеріалу, програм спецкурсів, спецсемініарів, для написання різного рівня наукових робіт. Її результати також можуть бути корисні для написання монографій, підручників, навчальних посібників і термінологічних словників.

Ключові слова: метатеатр, метадрама, метакритика, топос театру, подвоєння сценічної умовності, саморефлексія, метаперсонаж, п'єса в п'єсі, алегоричний театр, п'єса-репетиція, ілюзійність, трансгресія, блазень, травестія, *Theatrum Mundi*.

SUMMARY

Visych O.A. Metadrama: Theory and Representation in Ukrainian Literature. – Manuscript.

Thesis for the Doctor of Philology Degree. Specialty 10.01.06 – Theory of Literature and 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Lesya Ukrainka Eastern European National University; Ministry of Education and Science of Ukraine; Borys Grinchenko Kyiv University of Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2019.

For the first time in Ukrainian literary criticism, this dissertation presents the complex analysis of the metadrama as a genre phenomenon, which is characterized by reflexivity and complication of the dramatic reality hierarchy. The thesis studies out the range of the implementation of the metadrama in the Ukrainian drama of the late nineteenth and the mid-twentieth century.

The dissertation includes four chapters: “Theoretical foundations of the metadrama studies”, “Genre paradigm of the metadrama: conceptual coordinates, dynamics, and factors”, “Functioning of the metadramatic discourse in the Ukrainian literature of the late nineteenth and the first third of the twentieth century”, and “Metadrama in the emigration literature: aesthetic escapism”. The first and the second chapters are of theoretical and methodological character. They highlight the

terminological paradigm of such concepts as metadrama, metatext, metagenre, metatheatre, and intertext; they also study the genesis of the metadramatic theory in the world humanities of the twentieth century. The theoretical part of the dissertation reveals the key vectors of the metadramatic studies and denote key genre factors that model the metadramatic form of a text. It is averred that metadramatic poetics is actualized at the different levels of a text. The third and the fourth chapters concern the ways metadramatic analysis can be applied in the Ukrainian drama studies.

The dissertation proves that metadrama is one of the forms of artistic super-constructions, which testify to the complications of artistic thinking caused by the processes that accompany identification and self-identification prospection in art. The thesis outlines the genetic affinity of the metadrama with such issues as ‘metatext’ (text of the condensed literary kind revealing the nature of creativity), ‘metatextuality’ (auto-commentary, inner dialogue with a text), and ‘metagenre’ as super-genre (inter-genre) formation. It is also highlighted the difference between metaprose (metanovel in particular) and metadrama through the prism of metafiction. The reviews of modern metadramatic studies in American, English, German, Spanish, Italian, Polish, and Russian literary criticism testify to the broad context of the interpretation of the term ‘metadrama’ in the world literary studies.

The sporadic use of certain artistic forms and means in the history of the world and Ukrainian literature proves the continuity of the artistic text metaization tradition. In the middle of the twentieth century, however, a new optics was offered, which proved to be highly efficient in the scientific studies. Thus, metadrama occupied a leading place in the paradigm of modern study of the textual self-consciousness that could be achieved as a result of the use of peculiar techniques at the levels of structure and plot of a literary work.

The dissertation specifies parameters of realisation of metadrama as a genre form and a result of the teleological author’s intention claiming that his poetics should be identified at the levels of character system, theme, pathos, chronotope, discourse, paratext and intertext, and due to the use of a complex of metadramatic techniques. The dissertation substantiates that such techniques as ‘play within a play’ (‘scene within a

scene', 'rehearsal within a play', and 'theatre within a theatre'), staging of rituals, ceremonies, dreams, nightmares, fantasies, and internal texts of an intermedial sort have a genre-making function. The thesis also emphasises the demand for metadramatic analysis in the studies of the avant-garde and postmodern plays; however, the key issue is its expediency for the interpretational re-reading of past epochs' dramas, which also demonstrate an acute feeling of the world with its dialogicity, absurdity, doubling, and self-reflexivity.

The trajectory of the Ukrainian metadrama development in the twentieth century dates back to the literary heritage of Mykhailo Starytsky and Ivan Karpenko-Kary who actively used the topos of a theatre, the techniques 'play within a play', 'literary and life references, and 'self-references' and created the first samples of a metadramatic character. The play "The Fortune" by Mykhailo Starytsky deduces a cross-sectional combination of metadramatic and melodramatic elements conflicting with each other sometimes.

The play "The Mercy of God" by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska illustrates the attraction of epistemological metadrama to the synthesis of dramatic traditions of several eras: antiquity, baroque, and modern. The drama space has three separate locuses: the scene for the in-play, the scene as a place for rehearsals and actors' communication outside the stage, and the scene as a place for viewers' reception. We also consider as innovative both the vector of decomposition of a character and an actor and self-reflective intentions in the symbolic drama "Above the Abyss" by Yakiv Mamontov.

The critical discourse as a key factor of the metadramatic poetics, the problems of updating the repertoire, the acting school, and the status of theatre in society and culture became a discussion base for metadramatic plays "Life Sea" by Ivan Karpenko-Kary, "Actress" by Antin Krushelnytsky, "Actress without the Roles" by Varvara Cherednychenko, which depict the conflict between cultural and aesthetic concepts of the theatre of the first decades of the twentieth century.

The topos of the theatre penetrates deeply into the artistic system of prominent playwrights-innovators Lesia Ukrainka, Volodymyr Vynnychenko, Mykola Kulish. In

particular, in the literary heritage of Lesia Ukrainka we singled-out different plays types, namely works where theatre is just a part of the bohemian entourage “Blue Rose”; works with public performances built on the analogy with a theatrical acting (“Cassandra”, “Advocate Martian”); dramas where varieties of a theatrical spectacle play a fatal role in the character’s life (“Orgia”, “Advocate Martian”); texts containing a viewer’s artistic reception (“Rufin and Priscilla”). It was proved that basic imitation of a theatrical acting (profetism, court, punishment, etc.) and actualization of the viewer’s role in Lesia Ukrainka’s literary works develop an additional dimension of her texts making their constitution more complicated.

The theatrical discourse in Volodymyr Vynnychenko’s plays, in its turn, is foremost realized in the anti-theatrical space. For instance, the play “Natus” presents the duel of professional actors and philistines who act like theatre directors, and “Prophet”, in which the author with the help of metadrama techniques was able to show the globalist ‘Theatrum Mundi’ that offers an infinite number of illusions. The analysis of Mykola Kulish’s literary heritage in the context of the metadrama theory allows discovering the author’s reception of a theatre, the basis of which is the concept of a buffoon. The dissertation thesis focuses on the play “Eternal Riot”, in which the archetype of buffoon is present in both the characters’ images and the author’s image that provokes the stratification of artistic reality and enhances self-reflection of the text.

The climax of the metadramatic experiments in the Ukrainian literature of the twentieth century is the works of the emigrant writers Ihor Kostetsky, Yuriy Kosach, Liudmyla Kovalenko, Ilarion Cholhan, and others. They all proved open-mindedness to the innovations of the European theatre and at the same time appealed to the traditions of their national culture actively using the Ukrainian baroque drama techniques. In the context of the tragic epoch, the witnesses of which the playwrights of the Diaspora had to become, it appeared to be natural to appeal to the aesthetics of escapism using the techniques of buffoonery, mystification, hoax, creation of another (virtual) world, and so on. The dissertation performs the metadramatic analysis of the literary works “The General”, “Morituri”, and “Breakdown” by Ivan Bahriany who often applied the metaphor of a theatre as a platform for staging of chaos on the world history. However,

intellectual playing nature of metadrama conflicts with the writer's attraction toward realistic school.

Metadrama as a self-sufficient genre is represented in the play "The Heroine Dies in the First Act" by Liudmyla Kovalenko. The main structure elements of the play are rehearsal within a play, staging of a play, and a play outside a stage as a literary form of the 'theatre of the environment'. The absurdist poetics of theatrical collisions, the presence of spectators and phantom characters of the Author and the Director create a special metadramatic atmosphere when heroes become aware of their own presence in a "written" world. The genre-style expansion of metadrama was provoked by the experiments of Ilarion Cholhan, who created a series of original revues with an emphasis on an open structure, parody, condensed intertextuality, doubling of the stage conventionality, and so on.

An important role in the development of the Ukrainian metadrama belongs to Ihor Kostetsky, who actively used various forms of the game on different levels: character, epistemological, intertextual, and conceptual. He, in particular, actualized metadramatic potential of the genre canon of the *moralité* and the Baroque allegory in his absurd idiostyle. An example of the mystery genre re-interpretation is metadramatic poetics of "A Play about a Great Man" by Ihor Kostetsky, which is based on the use of numerous intertextual elements, ceremonies, and theatrical allusions. The self-reflective character of the play "The Twins will Meet Again" is developed through travesty means, masquerade elements, the presence of trickster characters, which destroy the integrity of the scenic conditionality, and alienation techniques, like Pirandellian aesthetics, resulting in a special scenic space "if", which became the nucleus author's concept of theatre of probability.

The analysis of Yuriy Kosach's literary works focuses on the author's conception of new theatre and drama that appeals to allusion, whimsicality, erosion of the boundaries between the real and the imaginary. His play "Cortez and Unfortunate Lady" clearly represents the involvement of transgression, destruction, and cinematography mechanisms that are peculiar to the literary process of the mid-twentieth century. An effective means of identifying the metadramatic form of the play is the redistribution of

performer's and spectator's functions, the stratification of the stage action transformed into an endless phantasmagorical mirage.

The practical significance of the dissertation suggests using its results in studies devoted to genre transformations in drama. Materials of the dissertation, particular theses, conclusions, and interpretations can be used in such academic courses as 'Theory of literature', 'Theory of drama', 'History of Ukrainian literature', for development of teaching and methodological materials, programs of special courses and seminars, for scientific papers writing. The results can also be involved in writing monographs, textbooks, tutorials, and terminology dictionaries.

Key words: metatheatre, metadrama, metacriticism, topos of theatre, doubling of scenic conditionality, self-reflection, metacharacter, play within a play, allegoric theatre, play-rehearsal, illusory, transgression, buffoon, travesty, *Theatrum Mundi*.

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі : монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 340 с. (19,76 ум. друк. арк.)

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Вісич О. Персонажі драми Лесі Українки «Осінь казка» як чинник нон-фініто. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. 2012. Вип. 4.9. С.34–37.
2. Вісич О. А. Топос театру в драматургії Лесі Українки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2014. Вип. 50. С. 121–124.
3. Вісич О. Поезія Оксани Забужко «Задзеркалля: пані Мержинська»: драматизація метатексту. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки* : зб. наук. пр. 2016. Вип. 22. С. 391–399.

4. Вісич О. П'єса «Талан» Михайла Старицького: метадраматичний аналіз. *Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки*. 2017. XLVI. С. 182–186.
5. Вісич О. Генеза сучасної концепції метадрами. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2017. Вип. 65. С. 11–14.
6. Вісич О. Рецепція метадрами в польському літературознавстві. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. № 8. С. 18–23.
7. Вісич О. Метадраматичний потенціал блазнювання в драматургії Миколи Куліша. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 27. Т.1. С. 100–104.
8. Вісич О. Ієрархія метадраматичних конструкцій в художньому тексті (на матеріалі п'єси Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані»). *Питання літературознавства*. Вип. 95. 2017. С. 32–44.
9. Вісич О. Постмодерна метадрама Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. Вип. 67. С. 279–285.
10. Вісич О. Критичний дискурс метадрами Варвари Чередниченко «Артистка без ролів». *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2018. Вип. 1 (87). С. 58–62.
11. Вісич О. Метадраматична трансгресія в п'єсі Юрія Косача «Кортез і Безталанна». *Науково-виробничий журнал «Держава та регіони». Серія: «Гуманітарні науки»*. 2018. № 3 . С. 15–20.
12. Вісич О. Лицедійство та ілюзорність в драматургії Юрія Косача. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2018. Вип. 4 (72) С. 176–179.
13. Вісич О. Жанр ревію в метадраматичній матриці української літератури (на матеріалі п'єс Іларіона Чолгана). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2018. Т. 29 (68). №2. С. 98–105.

14. Вісич О. Суд як метадраматичний топос у творах Лесі Українки. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки* : зб. наук. пр., 2018. Вип. 42. С. 234–239.
15. Вісич О. Структура метадрами Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 7. Т. 2. С. 112–116.
16. Вісич О. Театральний дискурс як основа метадраматизму в п'єсах Володимира Винниченка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2019. Т. 30 (69). №1.
17. Вісич О. Жанрово-стильова диспозиція метадрами. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2019. Вип. 5 (73). С. 317–321.

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях:

18. Вісич О. Алгоритм як метадраматичний чинник п'єси Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона». *Scientific Journal Virtus*. 2018. № 25. С. 159–163.
19. Вісич О. Метадраматичні експерименти у творчості Івана Багряного. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe*. 2018. № 7 (35). Część 4. S. 62–67.
20. Вісич О. Автокоментар як метадраматичний чинник в п'єсах письменників української діаспори. *American Scientific Journal*. 2018. № 21. Issue 1. P. 4–9.
21. Вісич О. Адаптивна метадрама в творчості Лесі Українки (на прикладі перегуків з п'єсами Гергарта Гауптмана). *Scientific Journal Virtus*. 2019. № 25. С. 188–191.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

22. Вісич О. Синдром утечі у творчості Лесі Українки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 57. С. 239–241.
23. Вісич О. А. Типологія метадрами в сучасному літературознавстві. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. Науковий збірник. Рівне, 2017. Вип. 2. С. 165–169.

- 24.Вісич О. Метадрама Людмили Старицької-Черняхівського «Милость Божа»: полілог театральних традицій. *Studia Metodologica*. 2017. Вип. 45. С. 51–58.
- 25.Вісич О. Метадраматична поетика п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 55–61.
- 26.Вісич О. Поетика метадами у творчості Якова Мамонтова. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філологія*. 2018. Вип. 18. С. 27–34.
- 27.Вісич О. Українська метадрама в сучасній літературознавчій рецепції. *Contemporary issues in philological science: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine*. 2017. С. 152–155.
- 28.Вісич О. Генеза метадами в українській літературі. *Modern philological research: a combination of innovative and traditional approaches*. Tbilisi: Baltija Publishing. С. 64–67.

Наукові праці в колективних монографіях:

- 29.Драматична експресія Івана Мацинського-лірика (на матеріалі вінка сонетів «Самоспалення Лесі Українки»). *Ivan Macinský - ukrajinský básnik, prekladateľ a slovensko-ukrajinské literárne vzťahy*. Prešov: Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2018. S. 33–38.
- 30.Вісич О. Творчість Ігоря Костецького у контексті європейської метадами. *Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska. Spuścizna literacka, religijno-filozoficzna. Kulturowe zbliżenia*. Lublin, 2019. С. 247–256.

ЗМІСТ	18
ВСТУП	
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ МЕТАДРАМИ	27
1.1. Генеза концепції метадрами в літературознавстві ХХ ст.	27
1.1.1. <i>Метадрама в системі теорії надконструкцій</i>	27
1.1.2. <i>Витоки поняття метадрами в працях Ліонеля Абеля та Річарда Хорнбі</i>	33
1.1.3. <i>Шекспірознавство як лабораторія метадраматичних студій</i>	42
1.2. Спектр метадраматичних досліджень кінця ХХ – початку ХХІ ст.	49
1.2.1. <i>Пріоритетні напрями вивчення метадрами в західному світі</i>	49
1.2.2. <i>Внесок у розвиток теорії метадрами польських науковців</i>	59
1.2.3. <i>Місце метадрами в працях російських учених</i>	65
1.2.4. <i>Метадраматичні аспекти українського літературознавства</i>	77
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ПАРАДИГМА МЕТАДРАМИ: ПОНЯТТЄВІ КООРДИНАТИ, ДИНАМІКА, ЧИННИКИ	89
2.1. Типологія метадрами: критерії та різновиди	89
2.2. Жанрово-стильова диспозиція метадрами	98
2.3. Жанрові параметри метадрами	111
2.3.1. <i>Метаперсонаж</i>	111
2.3.2. <i>Тема театру та антитеатральність</i>	115
2.3.3. <i>Театр як топос</i>	116
2.3.4. <i>Деструктивний пафос</i>	117
2.3.5. <i>Метадраматичні прийоми</i>	118
2.4. Функція паратексту в метадраматичній поезиці	124
2.5. Інтертекстуальні коди української метадрами	133
РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІОНУВАННЯ МЕТАДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.	143
3.1. Топос театру в різножанровій драматичній парадигмі	143
3.1.1. <i>Місія театру в тематичній метадрамі «Талан» Михайла Старицького</i>	144
3.1.2. <i>Вистава у виставі: історія українського театру в інтерпретації Людмили Старицької-Черняхівської</i>	156
3.1.3. <i>Театральні реалії в комедійному дискурсі водевілю «З розгону» Валерії О'Коннор-Вілінської</i>	166
3.2. Критична функція метадрами: від модерну до пролеткульту	175
3.2.1. <i>Репертуар як метадраматичний чинник у драмі Антіна Крушельницького «Артистка»</i>	175
3.2.2. <i>Конфлікт пріоритетів у п'єсі-дискусії Варвари Чередниченко «Артистка без ролів»</i>	187

3.3. Актор у персоносфері метадрами: проблема ідентичності	194
3.3.1. Ампула в метадраматичному локусі п'єс Івана Карпенка-Карого	194
3.3.2. Структура образу актора в п'єсі «Над безоднею» Якова Мамонтова	208
3.4. Театральне дійство в позасценічному просторі модерної драми	217
3.4.1. Перформанс і глядач у метадраматичній поезії Лесі Українки	217
3.4.2. Гра та містифікація в антитеатральному дискурсі драматургії Володимира Винниченка	228
3.4.3. Метадраматичний потенціал блазнювання в п'єсі про п'єсу Миколи Куліша «Вічний бунт»	243
РОЗДІЛ 4. МЕТАДРАМА В ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ЕСТЕТИЧНИЙ ЕСКАПІЗМ	253
4.1. Метадраматичні інновації драматургів-емігрантів: жанр, структура, стиль	254
4.1.1. Травестійна метадрама Івана Багряного на перехресті реалізму та епічного театру	254
4.1.2. Жанр ревію в метадраматичній матриці української літератури (на матеріалі п'єс Іларіона Чолгана)	267
4.1.3. Структура метадрами Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті»: від п'єси-репетиції до театру простору	281
4.2. «Театралізація театру»: метадраматичні експерименти Ігоря Костецького	289
4.2.1. Територія «якби» в критиці та драматургії автора	289
4.2.2. Алегорія як метадраматичний чинник п'єси «Спокуси несвятого Антона»	298
4.2.3. Фактори метадраматичного розщеплення в п'єсі «Близнята ще зустрінуться»: наратор, двійництво, маскарад	304
4.3. Метадраматична трансгресія в п'єсах Юрія Косача	317
4.3.1. Актуалізація лицедійства та ілюзорності в драматургії письменника	317
4.3.2. «Дійсність це чи гра уяви»: деструкція та трансгресивне ускладнення в метадрамі «Кортес і Безталанна»	329
ВИСНОВКИ	346
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	351
ДОДАТКИ	382

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасній літературі стрімко завойовують простір надконструкції, що репрезентують напрочуд широкі узагальнення творчого самовираження людини мистецтва. У літературознавчому обігу нині активно циркулює термін «металітература», засадами якої прийнято вважати автореферентність, когнітивність, самоосмислення. У руслі досліджень металітератури актуальним видається на сьогодні вивчення категорії метадрами, невідривної від категорії метатеатру та явища театру загалом.

Однією з численних функцій драматургії є відтворення реального життя у відповідних художніх формах. Логічно, що рано чи пізно у текстах поруч із вигаданими королями, блазнями, героями, злочинцями, закоханими та зрадниками мав з'явитись і сам театр як повноцінний персонаж або як художній простір. Спектр засобів відтворення театру в драмі є дуже широким. У ролі топосів драматичного твору використовуються театральні сцени, простір за лаштунками, постановки вставних вистав; героями драм стають театральні діячі: режисери, актори, драматурги та ін. Щільність використання подібних прийомів зумовила появу в сучасному літературознавстві численних досліджень явища, котре прийнято визначати як «метадрама». Розпочав осмислення цього феномену Ліонель Абель працею «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму» (1963). Згодом теорія метадрами продовжила формуватись у студіях Річарда Хорнбі, Карен Фівег-Маркс, Славомира Свйонтека та ін. Незважаючи на те, що концептуальне наповнення терміну «метадрама» цілком залежить від філософських течій структуралізму та постструктуралізму, на практиці ознаки метадрами вбачають у всьому корпусі драм – від античності до зразків посттеатру. Традиційно західні літературознавці у студіях про метадраму звертаються до творів Вільяма Шекспіра. Очевидно, що з часів «Дванадцятої ночі» та «Гамлета» поетика метадрами зазнала значної трансформації, зокрема, вона почала інтенсивніше видобувати драматичну енергію зі взаємодії актора, ролі

й глядача.

У сучасному літературознавстві метадрама трактується неоднорідно і розмито. Переважно під цим поняттям розуміють тип п'єс зі специфічними художніми прийомами, спрямованими на подвоєння умовності, саморефлексію театру та концептуалізацію феномену гри. З часом запропонований метадрамою ігровий модус комунікації, її підкреслена театралізація створили власну мову, що поступово стає все більш затребуваною. Метадраматичні дослідження осмислюють як саморефлексійну природу окремих персонажів, так і драми загалом, враховуючи трансформативну динаміку жанру. Класичними зразками метадрами дослідники вважають п'єси Ежена Йонеско, Гарольда Пінтера, Луїджі Піранделло, Тома Стоппарда та ін. драматургів.

Не менш помітним стало розширення географічних меж застосування концепції метадрами, яке сьогодні охопило різні континенти. Актуальність дослідження підкреслює той факт, що вивчення національних моделей метадрами нині має чимало здобутків, наприклад, ґрунтовні праці Христини Руті-Рутковської про польську драматургію, Марії Джодар Пейнадо – про іспанську, Антона Макарова – про російську.

Українська метадрама пройшла тривалий і складний шлях розвитку та є одним із найбільш перспективних напрямів авторських шукань сьогодення. Доречно вбачати витoki метадраматичної традиції в українській літературі в драматургії барокового періоду, зокрема, у «шкільній драмі» та вертепі. Попри засадничий духовний зміст текстів шкільної драми, заслуговує на увагу її структурна багат шаровість, яку передусім ілюструють вставні інтермедії; популярність алегоричних персонажів; експлуатація жанрових форм містерії та міраклію. Театральний досвід епохи бароко став важливим компонентом генези української метадрами.

Знаковою для національної метадраматичної парадигми слід вважати п'єсу Михайла Старицького «Талан», у якій вперше в українській літературі репрезентовано широкий спектр театрального дискурсу. Творчий імпульс

Старицького знайшов продовження у низці творів першої третини ХХ ст. таких драматургів, як Леся Українка, Володимир Винниченко, Микола Куліш, Людмила Старицька-Черняхівська, Валерія О'Коннор-Вілінська, Антін Крушельницький, Яків Мамонтов, Варвара Чередниченко. Це був період модерного осмислення місії театру та варіантів його розвитку з характерною дискусійністю, що становить суть метадраматичної стратегії. Серед проблемних питань у текстах вирізняються такі: формування професійного театру в умовах домінування аматорських труп; самоідентифікація та самозбереження національного театру та визначення його пріоритетних векторів; художня фіксація інокультурних впливів, їх конструктивні й деструктивні наслідки; вибір драматичного репертуару тощо.

Доба модернізму в українській літературі небезпідставно вважається незавершеним проектом. Ідеологічний пресинг тоталітарної системи маргіналізував власне феномен гри і у такий спосіб фальшував театральну природу твору, написаного для сцени. Однак тяжіння до гри та невичерпність метадраматичних експериментів у середині ХХ ст. яскраво засвідчила література української діаспори. Творчість Івана Багряного, Людмили Коваленко, Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана та інших драматургів стала новим етапом еволюції української метадрами. Інтенсифікація застосування метадраматичних прийомів у п'єсах письменників-емігрантів значною мірою зумовлена безпосереднім ознайомленням авторів із новими тенденціями в драматургії Заходу. Метадраматична матриця стає особливо виразною завдяки елементам абсурдизму, спричинених гострим відчуттям апокаліпсичності світу, намаганням рефлексійного осягання феномену людини в безглуздому бутті. Загалом метадрама в літературі української діаспори набула рельєфності, засвідчила чіткий акцент фікційності у текстах, що стало відповіддю на переживання онтологічної порожнечі безґрунтянства.

Постмодерний етап української літератури слід вважати третьою хвилею інтересу до метадрами, і саме вона опинилася в полі зору вітчизняного літературознавства ХХІ ст. Серед авторів сучасних метадрам з

оригінальними концепціями лідерами стали Павло Ар'є, Ярослав Верещак, Володимир Діброва, Олександр Ірванець, Неда Неждана, Лесь Подерв'янський. Однак у роботі основна увага зосереджена на драматургічній спадщині першої половини ХХ ст. Факт, що тексти цього періоду досі не були проаналізовані у світлі теорії метадрами, свідчить про вузькість та вибіркковість трактування цього явища. Водночас надбання цієї епохи засвідчують важливі етапи формування засад метадраматичного мислення.

Є підстави констатувати, що на сьогодні роль і місце метадрами в українському літературному процесі, її структурні і поетичні особливості не отримали ґрунтового теоретичного узагальнення, а метадраматичний аналіз не досяг легітимізації в драмознавчій методології. Отже, актуальність теми дисертації «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» зумовлена потребою дослідження функціональності метадраматичних механізмів в історії української драми ХХ ст., доведення тяглості метадраматичної традиції та окреслення визначальних модусів її еволюції, формування засад метадраматичного аналізу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тему дисертації узгоджено з науковими дослідженнями кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки і затверджено на засіданні вченої ради вказаного університету (протокол № 14 від 29.09.2016 р.).

Робота виконана в межах державної науково-дослідної теми «Леся Українка і персоналії літературного процесу в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття» (2018 – 2020, № держреєстрації 0118U001093).

Мета роботи полягає в комплексному вивченні метадрами як жанрового феномену, який характеризується рефлексійністю, ускладненням ієрархії драматичної реальності; у з'ясуванні спектра реалізації поетики метадрами в українській драматургії кінця ХІХ – середини ХХ ст.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

–окреслити термінологічні контури метадрами в парадигмі дефініцій «метатекст», «метажанр», «метатеатр», «інтертекст» тощо;

–визначити основні вектори дослідження метадрами в національних моделях драмознавства;

–дослідити особливості метадраматичної поетики та охарактеризувати основні її чинники та типи;

–виявити формування метадраматичного дискурсу, його генезу і трансформації, зокрема, у межах жанрово-стильової диспозиції;

–проаналізувати еволюцію та збагачення корпусу української метадрами кінця ХІХ – першої третини ХХ століття;

–довести новаторський внесок письменників-емігрантів у розширення жанрової палітри проявлення метадрами та її концептуального наповнення;

–обґрунтувати критичну функцію метадрами, з'ясувати художню рецепцію репертуарної політики в культурному контексті доби;

–вивчити діапазон репрезентації героя метадрами: від акторського амплуа до метаперсонажа.

Об'єктом дослідження є теорія метадрами і п'єси з метадраматичною поетикою в українській літературі кінця ХІХ – середини ХХ ст.: Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Якова Мамонтова, Людмили Старицької-Черняхівської, Валерії О'Коннор-Вілінської, Антіна Крушельницького, Варвари Чередниченко, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша, Івана Багряного, Іларіона Чолгана, Людмили Коваленко, Юрія Косача, Ігоря Костецького та ін.

Предмет дослідження – методологія застосування метадраматичної теорії, метадраматичний дискурс української літератури в контексті аналогічних світових тенденцій.

Теоретико-методологічна основа роботи. Обґрунтування становлення теорії метадрами та її генези базується на студіюванні праць Ліонеля Абея, Роберт Бекер-Вайт, Рубі Кон, Натанеля Леонарда, Яцека Мидлі, Христини

Рути-Рутковської, Славомира Свџонтки, Олени Соколової, Карен Фівег-Маркс, Річарда Хорнбі, Вадим Чупасова, Жюне Шлютер та ін. У дисертації використано загальнотеоретичні праці Умберто Еко, Юлії Крістевої, Юрія Лотмана, філософські концепції Жана Бодрійяра, Юргена Габермаса, Альгїрдаса Греймаса, Жака Дериди, Жерара Женетта, Мішеля Фуко, авторитетні праці з жанрології Тетяни Бовсунівської, Олени Бондаревої, Євгена Васильєва, Фолькера Клоца, Нонни Копистянської, Валерія Халізева та метаізації Жанети Гідтроу, Бернда Енглера, Сюзани Зонтанг, Антона Поповича, Юлії Подлубної.

Для створення алгоритму аналізу національної специфіки української метадрами брались до уваги праці Світлани Антонович, Марії Багрій, Людмили Бондар, Олени Бондаревої, Анни Білої, Олени Бровко, Євгена Васильєва, Тетяни Вірченко, Віктора Гуменюка, Аліни Желновач, Леоніда Закалюжного, Лариси Залеської-Онишкевич, Оксани Когут, Надії Колошук, Світлани Кочерги, Наталії Кузякіної, Наталії Малютіної, Віктора Мартинюка, Марії Моклиці, Надії Мірошниченко, Лариси Мороз, Кирила Поліщука, Марії Реутової, Тетяни Свербілової, Марка-Роберта Стеха, Людмили Скорини, Оксани Семак, Лесі Сидренко, Раїси Тхорук, Мар'яни Шаповал, Інни Чернової та ін. Задля осмислення векторів міждисциплінарних шукань у руслі метадраматичності застосовувались праці театрознавців Ірини Волицької, Валерій Гайдабури, Ніколая Євреїнова, Наталі Єрмакової, Олени Ізваріної, Олексія Клековкіна, Неллі Корнієнко, Ігоря Юджіна-Ріпуна.

Методи дослідження. З метою виявлення зв'язків метадраматичних текстів з духовною і матеріальною культурою в широкому розумінні, з історичною традицією і суспільним середовищем застосовано культурно-історичний метод. Структуралістський метод використано задля реконструкції метадраматичної моделі тексту. Метод постструктуралістського аналізу допомагає розпізнати механізми деконструкції, внутрішніх суперечностей та інтерпретаційного потенціалу, закладених у метадрамі, і є

особливо продуктивним у четвертому розділі дисертації. Типологічний аналіз сприяє увиразненню системи метадраматичних чинників. Окрім того, задіяно елементи інтертекстуального аналізу з метою ідентифікації міжтекстової комунікації, продуктивної для метаізації драматичної форми.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що це *перше* у вітчизняному літературознавстві дослідження еволюції метадраматичної теорії та генези метадраматизму художнього мислення українських драматургів кінця XIX –середини XX ст. У роботі осмислено своєрідність функціонування метадрами на національному ґрунті як концепції, жанру та оригінальної жанрової форми, особливості її взаємодії зі стильовими домінантами кількох літературних епох та іншими жанрами, що її репрезентують. *Уперше* аргументовано принципи метадраматичного аналізу, запропоновано практику застосування його різних аспектів. *Удосконалено* систему критеріїв метадраматичності художніх творів завдяки урахуванню таких елементів як паратекст, персоносфера, топос, драматичний пафос. *Подальшого розвитку* набула концепція чинників та прийомів метадрами, притаманних українській традиції, автореферентний потенціал якої, активно живить сучасну драматургію. Фокус поетики метадрами зумовив актуалізацію малодосліджених текстів, як-от: «Артистка» Антіна Крушильницького, «З розгону» Валерії О'Коннор-Вілінської, «Артистка» Ваврвари Чередниченко, «Героїня помирає в першому акті» Людмили Коваленко та ін.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації, окремі положення, висновки та інтерпретації можуть використовуватись під час викладання курсів із теорії літератури, теорії драми, історії української літератури, у процесі підготовки навчально-методичного матеріалу, програм спецкурсів, спецсеминарів, для написання різного рівня наукових робіт, навчальних посібників, термінологічних словників.

Особистий внесок здобувача. Дисертація, монографія й усі опубліковані автором статті написані одноосібно.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та результати дослідження оприлюднено у формі доповідей на конференціях різного рівня, зокрема, *міжнародних*: V щорічна Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: мова мистецтв і мистецтво мови» (Київ, 2014); Міжнародна наукова конференція «Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія» (Луцьк – Світязь, 2017); Міжнародна наукова конференція «Видовищні форми ігрової культури: літературні проєкції» (Київ, 2017); International research and practice conference «Contemporary issues in philological science: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine» (Люблін, Польща, 2017); II Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (Рівне, 2017); XIV Міжнародна літературознавча конференція «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 2017); IV Międzynarodowa konferencja «Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska XX i XXI wieku. Kulturowe zbliżenia i miejsca wspólne, oddziaływanie i odrzucenie» (Люблін, Польща, 2017); Vedecká konferencia «Tvorba, preklad a kritika v interdisciplinárnych súvislostiach (Ivan Macinský a slovensko-ukrajinské literárne vzťahy)» (Пряшів, Словаччина, 2017); Міжнародна наукова конференція «Нефікційна література: статус, еволюція, рецепція, поетика від давнини до сучасності» (Луцьк, 2018); International scientific-practical conference «Modern Philological Research: A Combination of Innovative and Traditional Approaches» (Тбілісі, Грузія, 2018); Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Текст у медіакультурному просторі» (Івано-Франківськ, 2018); Міжнародна наукова конференція «Троянди й виноград: феномени естетичного та прагматичного в літературі і культурі» (Бердянськ, 2018); Міжнародна наукова конференція «Леся Українка в діаспорному літературознавстві» (Мюнхен, Німеччина, 2019); *всеукраїнських*: II Всеукраїнська науково-практична конференція «Феномен шістдесятництва в контексті літератури ХХ століття» (Острогор, 2015); Всеукраїнська наукова конференція «Історіософія простору: тисячоліття

волинської книжності» (Острог, 2016); Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів, 2017); Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальному європейському контексті» (Ужгород, 2018); II Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Історіософія простору: тисячоліття волинського тексту» (Острог, 2018); Літня школа з літературознавства «Леся Українка в літературному процесі початку ХХ століття» (Луцьк – Світязь, 2018).

Публікації. За темою дослідження опубліковано монографію та 29 одноосібних наукових публікацій, з них: 16 статей у фахових наукових виданнях України, 4 – у закордонних періодичних виданнях.

Структура та обсяг роботи зумовлені метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, чотирьох основних розділів, висновків і списку використаних джерел (420 позицій). Загальний обсяг роботи становить 387 сторінок, обсяг основного тексту дисертації – 335 сторінок (16 др. арк.).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ МЕТАДРАМИ

1.1. Генеза концепції метадрами в літературознавстві ХХ ст.

1.1.1. Метадрама в системі теорії надконструкцій

У сучасних гуманітарних науках важливе місце посідають категорії надконструкцій, що фіксують різні форми ускладнення художнього мислення. Із 1970 р. в літературознавстві побутує термін «металітература», який уперше вжито американським письменником, критиком та філософом Вільямом Гассом у роботі «Література і форми життя» [350]. Витоки цього поняття можна шукати в захопленні науковців середини ХХ ст. обґрунтуванням метамови, а основою його актуальності сьогодні є загальне трактування процесів у сучасній культурі як «метареферентного повороту» [417], зумовленого багаторівневою мережею взаємних покликань та саморефлексій розмаїтих культурно-комунікативних форм: від медіа до мистецтв, наскрізністю кодів і тенденцією їх внутрішньотекстової детермінації. Як констатує Джеф Тосс, «сучасні медіа схильні говорити все більше й більше про самих себе та менше про світ зовні» [417]. Тотожне твердження буде цілком справедливим і стосовно мистецтва слова.

Творчою засадою металітератури прийнято вважати автореферентність, самоосмислення, що дає підстави побачити в художньому тексті критичні концепції, трактати про природу творчості, когнітивні оцінки жанру тощо. В «Оксфордському словнику літературних термінів» наведено таке визначення металітератури (metafiction): «література про літературу, ... різновид літератури, що відкрито коментує власний вигаданий статус <...>; стосується творів, які містять значний рівень самосвідомості щодо себе як літературних, порівняно з оказіональними апологетичними звертаннями до читачів» [324, с. 151]. Так

само металітературними висловлюваннями вважають художні відгуки на інші літературні тексти, численні приклади метанарації, тобто «оповіді про оповідь», використання іншого літературного артефакту. Окрему нішу в метакритиці посідає свідоме, нерідко іронічне, ілюстрування в художньому тексті певних літературознавчих канонізованих концепцій.

Парадокс металітератури полягає в тому, що креативність художньої свідомості стає темою мистецького твору. У широкому значенні металітературою можна назвати всі твори, серед дійових осіб яких є письменник, включно з белетризованими біографіями. У вузькому сенсі до них відносять тексти, у яких зображено творчий процес (що може бути темою або фрагментом). Значний внесок у розвиток металітератури зробили теоретики Ларрі Мак Кейфері, Патріша Во, Лінда Хатчен. Нині спостерігаємо суттєве зростання корпусу металітературних текстів, який «розширив уявлення про можливі форми літературної саморефлексії як компонента художнього твору» [4, с. 57].

Численні варіації й не менш численні дебати супроводжують функціонування поняття «метатекст». Серед найвпливовіших концепцій цього феномену залишається його трактування як пояснювального механізму та водночас суголосного явища самосвідомості літератури: обидва підходи фіксують рефлексійність творчості, спрямовану назовні, на пізнання загальних законів буття, або всередину – на розкриття природи творчості. Важливою ознакою метатексту є конденсована літературність, адже він створює особливу комунікативну ситуацію, що змушує сприймати окремі твори як співвіднесені один з одним.

Нині метатекст здебільшого трактують за трьома інтерпретативними напрямками:

- 1) префікс «мета-» прирівнюється до українського прийменника «про», відтак «метатекст» розуміють як пояснення, інтерпретацію, коментар;

- 2) префікс «мета-» тяжіє до прийменників «поза», «після», у такому

випадку «метатекст не входить до складу основного тексту і виступає автономним, хоча й залежним утворенням;

3) префікс «мета-» набуває значення прийменника «над», що зумовлює розуміння «метатексту» як надструктури, явища всеохоплювального та поєднувального. Кожне з цих визначень не суперечить одне одному, позаяк «метатекст» є філологічною категорією, що відзначається багат шаровістю й багатовимірністю. Як стверджує Олена Бердник, метатекст можна розглядати як естетичний об'єкт віртуальної реальності, що виникає в момент реценції словесного тексту [22, с. 63]. Його інтерпретація стає можливою завдяки синтезу щонайменше трьох методологій: рецептивної естетики, структуралізму та герменевтики. Важливою функцією метатексту є запрошення читача до співавторства, витворення власного варіанта, що надає можливість налагодити контакт із реципієнтом і водночас захистити себе від потенційної критики.

Ще на початку XIX ст. теоретик німецького романтизму Фрідріх Шлегель запропонував термін «поезія поезії» («Die Poesie der Poesie» [307]), яким він спробував виокремити трансцендентальну поезію. Багато уваги метатекстовим конструкціям приділяли Олександр Потебня, Роман Якобсон, Михайло Бахтін. У XX ст. найбільший внесок у розвиток теорії метатексту зробили французький філософ Жан-Франсуа Ліотар та американський критик і теоретик марксизму Фредерік Джеймсон. Особливо інтенсивно кордони цього поняття поширювались у 70-х роках минулого століття науковцями різних країн, серед яких варто назвати Антона Поповича («Аспекти метатексту» [388], 1976), Марію Ренату Майєнову («Теоретична поетика» [381], 1974), Анну Вежбицьку («Метатекст у тексті» [54], 1978). Концепція метатексту отримала розвиток завдяки ідеям Юрія Лотман, зокрема розповсюдженню його семіотичного тлумачення взаємодії текстів і теорії «тексту в тексті». Риторична авторська побудова «текст у тексті», за вченим, передбачає закодованість, яка

декодується на рівні читацького сприйняття і зазвичай стає чинником генерування нового сенсу. Така структура переважно свідчить про посилення фактора умовності, загострення моменту гри в тексті на рівні іронії, пародії, театралізації тощо. Одним із найпростіших способів конструкції метатексту Лотман вважає подвоєння, а відтак субтексти часто виокремлюються за допомогою традиційного мотиву сну або ж більш витонченого прийому – мотиву дзеркала, який активно використовують не тільки в живописі чи кінематографі, але й у літературі. Юрій Лотман висловлює дуже важливу тезу для теорії метатекстуальності: «У цьому подвійному висвітленні виникає гра в семантичному полі „реальність – фікція”... Риторичне з’єднання „речей” і „знаків речей” (колаж) у єдиному текстовому цілому породжує подвійний ефект, підкреслюючи водночас і умовність умовного, і його безумовну достовірність» [170, с. 117]. Розмивання кордонів між реальним та нереальним ускладнює художній світ новими регістрами та є також своєрідною грою з реципієнтом. Семіотичне трактування вченим метатексту як коду є досить близьким до позиції структуралістів 70-х рр. ХХ ст. Найважливішою прикметою метатексту, за Лотманом, є те, що «об’єктом зображення стає саме літературне зображення» [171, с. 434], причому прагнення до метатекстуальності, на думку вченого, – іманентна властивість тексту.

Останніми роками у фокусі наукових інтерпретацій авторської поетики перебуває поняття метатекстуальності, що так само відзначається смисловою багатогранністю. Одним із перших ввів метатекстуальність (metatextualite) у класифікацію міжтекстових відношень французький літературознавець Жерар Женетт. У книзі «Палімпсести: література другого ступеня» (1982) серед типів інтертекстуальних зв’язків він виокремлює метатекстуальність як коментування й критичне покликання на свій претекст. За Женеттом, метатекстуальність слід розуміти як «транстекстуальний зв’язок, що об’єднує коментар і текст, котрий він коментує» [105, с. 339], збірною категорією, що сполучає тексти, які

апелюють до інших текстів та власне репрезентують парадигму ставлення до них.

Петер Штокер під поняттям «метатекстуальність» розуміє тип міжтекстової комунікації, у результаті якої відбувається тематизація одного тексту (претексту) в іншому (метатексті), що проявляється насамперед у коментарях і передмові [411]. Згодом поле метатекстуальності розширено до комплексного підходу, котрий передбачає коментування тексту, що створюється. Відповідно до цієї концепції метатекстуальність може існувати в тексті й без згадок про інші тексти, завдяки зосередженню на самому собі та автокоментуванню. На думку Зорана Кривара, метатекстуальна ситуація передбачає наявність у тексті принаймні згадки про об'єкт, яким стає той самий текст або один із його аспектів [371]. У цьому ж руслі міркує Віктор Балабін, для якого метатекстуальність – це «внутрішній діалог з наявним твором», що дає змогу «зрозуміти, розкрити потаємний або явно виражений у тексті зміст» [14, с. 79]. Отже, першорядного значення в метатекстуальності набуває суб'єктивно ціннісний аспект мислення, тобто рефлексійність, спрямування творчої свідомості на себе саму.

У руслі досліджень металітератури актуальним на сьогодні видається осмислення категорії метажанру. Проблему порушення жанрової традиції літературознавці констатують уже давно, культ строгих вимог до жанру остаточно вичерпав себе. Згідно з констатацією Цветана Тодорова, стійкі жанрові форми розкладаються [261, с. 22], а відтак потреба поняття жанру для літератури приблизно від часів кризи початку романтизму XIX ст. стає сумнівною.

Серед дискусійних концепцій метажанру варто виділити метаісторичний феномен (Рита Співак). Нерідко під метажанром розуміють впливовий «провідний жанр», певну спрямованість змістоформи, структурний принцип, що, урешті, стає «ядром» окремої жанрової системи й прив'язує метажанр до епохи. Американська дослідниця Жанет Гілтроу

застосовує термін «метажанр» за принципом децентралізації: для неї це насамперед «мова про мову», «атмосфера жанру», наявність моментів у текстах, які оточують жанр і вказують, як читачі та письменники повинні прийняти його [351, с. 195]. За Юлією Подлубною, метажанр, як і жанр, має свою генезу й еволюцію, жанрову пам'ять, однак деякі метажанри є продуктом певної культурно-історичної епохи, по завершенню якої вони не мають підстав для подальшого розвитку [217].

Аналогічно до явищ метатексту метажанр трактують переважно як наджанрове (або міжжанрове) утворення, що, як указує Олександр Галич, «не відмінює існуючу родо-жанрову класифікацію, а увиразнює її...» [81, с. 26]. Загалом українське літературознавство засвідчує активний інтерес до проблеми метажанру, яка «залишається відкритою та потребує подальшого вивчення» [233, с. 71], «ще не набула стійкої змістовності і потребує подальшого професійного осмислення, а тому можливі розбіжності у його визначенні і тлумаченні» [163, с. 324].

Важливими у вітчизняній теорії літератури є узагальнення Тетяни Бовсунівської про функціонування категорії метажанру. Слушною вважаємо її аргументацію на користь того, що «метажанр втрачає когнітивну приналежність остаточно та перетворюється на канонічну властивість», врешті «є не стільки новоутворенням у плані жанру, скільки основою перехідної жанрової форми» [25, с. 500]. Серед низки відмінностей жанру від метажанру, на які вказує дослідниця, хочемо наголосити на таких: метажанр має позародову спрямованість, може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва, існує на кордоні видів мистецтва, оскільки є синтетичним утворенням [25, с. 10–11]. Важливий крок в осмисленні природи метажанрів здійснила Людмила Бербенець, яка бачить їх «оболонками» для інших жанрів та жанровими комбінаціями. На думку науковиці, «первинні жанри» перебувають під своєю «парасолею» «вторинних» жанрів – метажанрів (наджанрів)» [20, с. 76]. Метажанр у

будь-якому випадку є частиною жанру й способом художньої рецепції жанру.

Водночас використання поняття метажанру вийшло далеко за межі художньої літератури. Нині незаперечною є дослідницька теза, що метажанр «репрезентує постійний закон оновлення мистецтва – вихід у позажанровість, спричинений прагненням подолати умовно-літературний простір шляхом опанування загальнокультурного» [172, с. 65]. Закономірна специфікація терміна залежно від форм виявлення цього явища, як і поява в активному обігу літературознавців категорій «метапроза», «метапоезія», «метанарація», «метафікція» тощо. Одним із актуальних понять сучасної теорії літератури є метадрама, що трактується як споріднене з «металітературою», в наслідок «здатності виходити на новий рівень самосвідомості, а також схожості деяких метатекстових прийомів на структурному й сюжетному рівнях твору» [218, с. 172]. Однак, завдяки характерним ознакам поетики, що, зокрема, ґрунтуються на особливостях хронотопу, персоносфери, проблематики, метадрама заслуговує на докладне вивчення в металітературній парадигмі.

1.1.2. Витоки поняття метадрами в працях Ліонеля Абеля та Річарда Хорнбі

Термін метадрама належить відомому американському драматургові, есеїстові й театральному критикові Ліонелю Абелю¹ (Lionel Able, 1910–2001), який уперше використав його в праці «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму» (1963). За спогадами сучасників, Абель був харизматичною та глибокодумною людиною. Він відіграв велику роль у популяризації в Америці ідей європейських культурних діячів, філософів і літераторів, до яких виявляв живий інтерес. У 1987 р. опубліковано книгу есеїв «Важлива нісенітниця», де представлено абелівську рецепцію творів Федора Достоєвського, Бертрана Рассела, Жана Жене, Едмунда Вілсона,

¹ В іншій транскрипції – Лайонель Ейбл.

Артура Кестлера та Жана Поля Сартра. Останній високо цінував Абеля, називаючи його «найрозумнішою людиною в Нью-Йорку» [378]. Власне Абель вів публічну дискусію з Сартром з приводу його праці «Що таке література?» [318] і був офіційним перекладачем доробку французького філософа в Америці.

Найбільший науковий резонанс отримала згадувана книга Абеля «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму» [316]. У 2003 р. побачило світ посмертне перевидання праць автора під назвою «Трагедія і метатеатр» (редакція й передмова Мартіна Пучнера) [317]. Окремі есеї Абеля об'єднані спільною метою: пояснити, чому для драматургів ХХ століття форма трагедії стала неприйнятною, та, з іншого боку, осмислити філософську природу драми. Причому в центр дослідження вчений ставить особливий тип драматичних текстів, який називає метатеатром, не наполягаючи на цьому терміні, однак наголошуючи, що він (цей тип драм) мусить бути ідентифікований [316, с. vii].

Дослідник стверджував, що метатеатр «починається там, де ми розуміємо, наскільки життя не схоже на драматичне мистецтво; а може закінчитися тим, що ми усвідомлюємо незбагненну схожість життя з мистецтвом або ілюзією» [317, с. 133]. На думку Абеля, метатеатр, привертаючи увагу до театральних явищ, що справляють враження дивних, штучних, ілюзорних, позначає таким чином рамки і межі, які приховав би реалізм у драмі. Його розуміння метатеатру базується на двох основних постулатах: 1) світ – це етап; 2) життя є сон. Коли драматург визнає ці дві аксіоми, він втрачає здатність розрізняти реальність та ілюзію і йому лише залишається театралізувати всі сфери людської діяльності.

Для Абеля об'єктом дослідження стає власне метафікція, причому йдеться не лише про тексти, у котрих говориться про інші тексти, але й тексти про театралізацію життя, повсякдення – те й інше він розуміє як свідоме творення фікцій. У роботі «Метатеатр» підкреслено, що у центрі певних п'єс перебувають не події і характери, а усвідомлення, що вони –

продукт вимислу автора. У таких творах зафіксовано міркування драматурга, а не його констатації та узагальнення. Автор зазначає, що «герої з'являються на сцені в цих п'єсах не просто тому, що вони були зафіксовані драматургом в деяких драматичних ситуаціях, як схоплені об'єктивом фотоапарата, а тому що вони самі усвідомлювали свою театральність до того, як їх помітив драматург. Що спочатку їх театралізувало? Міф, легенда, що передує літературі, вони самі...» [317, с. 59–60].

Метадрама, за Абелем, – це п'єса, у якій існує метатеатральний аспект, іншими словами, метадрама – це метатеатральна п'єса, жанр, що приходить у драматургію Нового часу на зміну трагедії. Водночас дослідник закликав відмовитися від категорії «трагікомедія», оскільки вона засвідчувала неадекватне розуміння жанрових процесів європейської драми. Новаторство Абеля полягало в тезі, що наприкінці епохи Відродження, передусім у драматичних творах Шекспіра й Кальдерона, відбулася революція у свідомості людини, яка зумовила суттєве зменшення попиту на трагедію, запропонувала драматичну форму з виразною саморефлексійністю. Формування нового жанру спричинене появою в драматургії дійової особи нового типу – автореферентного персонажа (*self-referring character*), який сприймає власні дії як рольову гру.

Оригінальністю та почасти категоричністю відзначаються абелівські спостереження щодо метадраматичності п'єс Шекспіра, як і щодо традиції їх рецензії. Кодом метадраматичної поетики дослідник визначає «Гамлета», а самого головного героя трагедії вирізняє за самосвідомість, що й зумовило відповідну форму п'єси. Тонким є спостереження Абеля, що «гамлетівське філософствування щодо дії (*Бути чи не бути...*) є проекцією в п'єсі труднощів, із якими зіткнувся драматург, перетворюючи свого героя на трагічного» [316, с. 45]. Дослідник неодноразово підкреслює що Гамлет має свідомість драматурга, а сцену з Привидом він називає змаганням між двома драматургами [316, с. 47]. Окрім Гамлета, чий настанови щодо

акторської гри засвідчують його широке знання театру, Абель робить припущення, що інтенції постановників виявляють і Клавдій, і Полоній, меншою мірою – Гертруда.

Ліонель Абель стверджує, що, на відміну від трагедійних протагоністів, персонажі метадрами не лише свідомі того, що є вигаданими, але й виявляють розуміння драми або «свідомості драми» [317, с. 199], і це дає їм змогу брати на себе роль драматургів або режисерів у межах вигаданої реальності п'єси. Використовуючи такі знання, метатеатральний персонаж здатний впливати на інших персонажів та їхню поведінку або керувати ними як акторами. У цьому сенсі персонажі мають подвоєну самосвідомість: як своєї вигаданої природи, так і драматичного світу, частиною якого вони є. Абель переконаний, що «після «Гамлета» було б складно для будь-якого драматурга змусити нас поважати персонажа, якому бракувало б драматичної свідомості» [316, с. 58].

Отож, науковець вважає, що метадрами «мають одну спільну рису: всі вони є виставами про життя, що бачиться як уже театралізоване» [316, с. 60]. «Чому західні драматурги, – запитує дослідник, – схиляються до написання трагедії й не здатні успішно це здійснити? Найбільша складність може бути резюмована одним словом – самосвідомість. По-перше, самосвідомість самого драматурга, а тоді вже і його протагоніста... Сьогодні західні драматурги не спроможні повірити в реальність персонажа, якому бракує самосвідомості» [316, с. 151–152]. Автор апробує свою теорію, аналізуючи метатеатральні особливості творів Шиллера, Жене, Бекета, Брехта.

Серед перших реакцій на концепцію Абеля слід назвати есей «Смерть трагедії» (1963) відомої американської письменниці й театального критика Сьюзен Зонтаг, де вона висловлює думку, що «рішуче ніхто з англійців або американців, які писали останнім часом про театр, не створив нічого цікавішого та розумнішого» [113]. І хоч книга Абеля написана по-есеїстичному легко, вона справляє враження «першого екзистенціального

трактату американського штибу», який матиме вплив на розуміння еволюції театру упродовж багатьох років. Однак Сьюзен Зонтаг формулює і свої закиди авторові метатеатральної концепції, вважаючи, що в трьох пунктах він не зовсім конкретний або його тезам бракує повноти. Зокрема, у роботі Абеля практично відсутня комедія; його образ світу, необхідний для створення трагедії, надто спрощений; трактування сучасних метап'єс він здебільшого розглядає під спільним ярликом «театру абсурду» [113]. Найбільш суперечливим для критиків у теорії вченого видається те, що він не вказує жодної функції метадрами поза закритою системою, що частково пояснюється впливом методу «close reading», який був популярним у середині ХХ ст. Дослідники також відзначають великий вплив теорії Романа Jakobsona на концепцію метадрами Ліонеля Абеля. Мартін Пучнер стверджує, що «термін, який найбільш тісно пов'язаний з абелівською метадрамою, є метамова» [316, с. 2], в тому сенсі, що поняття «метамова» відповідає «тим моментам, коли мова використовується не для комунікації, а для розмови про акт комунікації, коли мова спрямована не до світу „назовні“, але тільки до самої себе. Тут поняття „метамова“ цілком суголосне абелівському визначенню метатеатру як театру, що не стосується світу поза театром, а лише власне театру» [316, с. 2]. Пізніше подібні твердження висловив Перес-Сімон Андрес у праці «Концепція метатеатру: функціональний підхід» [320] (2011).

Відзначимо, що автор відомого «Словника театру» Патріс Паві вбачає в концепції Абеля продовження «колишньої теорії театру в театрі», яка, на думку французького дослідника, «надто міцно пов'язана з тематичним дослідженням життя як сцени і не спирається на структурний аналіз драматургічних форм і театрального дискурсу» [210, с. 246–247]. Утім, послідовники Абеля деякий час дотримувалися саме формалістського підходу й лише окремі з них ґрунтували свої концепції на опозиційних засадах: зосередження на художніх прийомах, а не самосвідомості персонажа; з'ясування історичних обставин, що спонукали драматурга

писати метадрами; осмислення призначення метатеатральності. Звісно, що не всі закиди на адресу абелівської теорії є аргументованими, нині очевидним залишається її конструктивний вплив на розвиток метадраматичних студій.

Майже через два десятиліття після виходу у світ основоположної праці Абеля Джуд Губерт у статті «Мольєр: драматург як протагоніст» [362] (1982) адаптує концепцію самоусвідомлення персонажів, щоб довести, що більшість п'єс Мольєра, такі як «Міщанин-шляхтич», «Школа дружин», «Тартюф», «Дон Жуан» і «Мізантроп», є метадрамами. Губерт наполягає, що «протагоністи виконують авторські функції в кожній комедії Мольєра» [362, с. 363]. Це дослідження відрізняється від абелівської теорії звертанням до комедій як до яскравих зразків метатеатральності. Відтак метатеатр починають інтерпретувати як інтенціональний естетичний вибір драматурга, а не спонтанне відлуння його невдачі в написанні трагедії. Утім, саме Абель у зіставленні метатеатру й трагедії заклав механізм, який дає змогу виокремити метатеатральність у комедії, а згодом і в інших драматичних жанрах.

Надалі розвиток теорії Ліонеля Абеля спрямовано на розширення хронологічних рамок метадрами, починаючи з дослідження специфіки давньогрецької драматургії, закінчуючи постмодерном. Початком метадраматичної практики деякі дослідники вважають поезику Евріпіда, зокрема його п'єсу «Вакханки» [405]. До пріоритетів теоретиків потрапила також трагедія «Електра» Софокла як твір, у якому автор успішно використовує театральну техніку рольової гри. Чимало прикладів метатеатральності зафіксовано в комедіях Арістофана з їх яскравою соціально-політичною спрямованістю. Найл Слейтер зауважив, що сорокарічні студії дали підстави зробити висновок: «Ліонель Абель помилявся, стверджуючи, що нібито метатеатр був третім жанром, який з'явився тільки в епоху Відродження» [407, с. 7].

Подальша концептуалізація метадрами реалізовується переважно

завдяки таким дослідницьким векторам:

- осмислення методів драматичної саморефлексії (замість персонажів фокусація відбувається на самій п'єсі);
- інтенсифікація інтертекстуальних студій;
- розширення географічних меж застосування концепції метадрами, яке сьогодні охопило всі континенти.

Постструктурального поглиблення метадраматична теорія набула в розробці Річарда Хорнбі, професора Каліфорнійського університету, одного з провідних американських критиків та театрознавців, автора відомих книг «Кінець акторству» [361], «Пристрасті по театру» [360]. Хорнбі був професійним актором упродовж сорока років, мав досвід постановок понад 50 вистав, що згодом дало йому змогу отримати визнання міжнародного експерта з драматичної літератури. У 1986 р. побачила світ його книга «Драма, метадрама й перцепція» [359], що складається з теоретичної та практичної частин. В останній запропоновано інтерпретацію окремих п'єс Софокла, Шекспіра, Бюхнера, Стрінберга, Ібсена й Пінтера. Автор зауважує брак точного визначення метадрами як явища, однак йому також не вдалося досягти абсолютної термінологічної чіткості. Свою працю Хорнбі розпочинає з дилемного питання співіснування драми та реальності. Дослідник стверджує, що реалізм забезпечував теоретичну засаду всього, що відбувалось у театрі, навіть якщо йшлося про його заперечення. Цю ситуацію він асоціює зі структуралістською концепцією бінарних опозицій. Однак Хорнбі застерігає: поки ми з легкістю розпізнаємо бінарні системи на кшталт азбуки Морзе як абстрактні утворення, вони стають частиною мови й культури, ми ж схильні сприймати бінарні опозиції не як конструкції, котрі людство застосовує до реальності, але радше як власне атрибути реальності [359, с. 13].

Учений наголошує, що виразним аспектом структуралістської теорії драми є те, що вона відмовляється від реалістичної/нереалістичної бінарності: «традиційна, спрощена біполярність «близький до» або

«далекий від» просто не спрацьовує» [359, с. 17]. Те саме стосується постмодерних підходів, включаючи семіотику, деконструкцію, теорію «читацької реакції», теорію інформації або феноменологічної критики. Весь зміст сучасної естетики не є міметичним, проте це не те саме, що бути антиміметичним.

Дослідник пропонує чотири аксіоми відносин драми й реальності:

1. П'єса не відтворює життя; натомість вона відтворює себе.
2. Водночас п'єса має стосунки з іншими п'єсами як система.
3. Ця система, зі свого боку, проявляє інтерес до інших систем літератури, нелітературних перформансів, інших мистецьких форм (однаково високих чи низьких) і культури загалом.
4. Власне через драма-культура комплекс, а не через окремі п'єси ми інтерпретуємо життя [359, с. 17].

Метадрама, за Хорнбі, може бути визначена як драма про драму, тобто передовсім у п'єсі предметом зображення стає саме драматичне дійство. Така думка підштовхнула дослідника до парадоксального висновку: у певному сенсі всі драми метадрематичні, оскільки предметом зображення завжди є, волею-неволею, комплекс «драма-культура». Драматург постійно творить, опираючись на своє розуміння драми і культури загалом. Не оминув Річард Хорнбі й рецептивний аспект проблеми, адже аудиторія завжди пов'язує те, що бачить і чує в конкретній п'єсі, із власним досвідом пізнання драматичного мистецтва й культури, отже твір завжди переживається як метадрама, хоча б на підсвідомому рівні. Метадрама постає в дослідженні не як вузьке явище, обмежене кількома великими драматургами або кількома періодами театральної історії; автор упевнений, що вона виникає повсякчас. Виходячи з цієї логіки, він констатує, що манера, у якій конкретна п'єса є метадрематичною, і ступінь, із яким метадрематизм свідомо застосовано, може варіюватися досить широко.

На думку Річарда Хорнбі, великі драматурги більш схильні до

свідомого й очевидного застосування метадраматичних прийомів у своїх п'єсах порівняно з ординарними письменниками, адже великі усвідомлюють свою місію стати альтернативою канону, а відтак «атакують норми фронтально» [359, с. 32]. Проте дослідник визнає, що це лише його спроба визначити тенденцію, оскільки насправді кожен метадраматичний прийом, наявний у великій п'єсі, можна віднайти й у пересічних, прохідних творах.

Ситуація метатеатру, за твердженням ученого, передбачає використання відкритих прийомів театральної репрезентації, їх коментування з боку дійових осіб театральної вистави. Отже, однією з домінантних ідей у п'єсі Хорнбі визначає перетворення життя на театр. Апогеєм утілення цієї ідеї стає ситуація, коли глядач бачить не лише зміст вистави, а й процес її створення. Причому Хорнбі відстоює позицію, згідно з якою «конвенціональним» у мистецтві драми слід уважати «банальний», шаблонний твір, що не ламає вже складену систему, натомість «серйозна» драма завжди – особливо на нашому динамічному етапі розвитку суспільства й культури – стає викликом і загрозою стереотипам [359, с. 15]. Прототипами більшості метадром ХХ ст. Хорнбі вважає п'єси «Гра снів» Августа Стріндберга та «Чайку» Антона Чехова.

Робота вченого стала суттєвою віхою в розробці концепції метадром, увібравши в себе провідні тенденції наукової думки епохи. Імовірно, саме це й зумовлює її очевидну залежність від постструктурального типу мислення.

Отже, в останній третині ХХ ст. був закладений фундамент осмислення специфіки драматичного тексту крізь призму метадром. Її природу одними з перших спробували осмислити американські вчені Ліонель Абель і Річард Хорнбі. Спільними в обох теоріях є пріоритет метатеатральності в драматичному тексті. У вказаному напрямку почали працювати науковці різних країн, котрі вбачали в метадромі основний інструмент саморефлексії театру, тяжіння до якої стало особливо виразним

в умовах трансформацій кінця XIX – середини XX ст. Метадрама актуалізує роль глядачів, сприйняття гри (як на сцені, так і в глядацькій залі). Відштовхнувшись від давнього прийому «театр у театрі» та метафори «життя – театр», сучасні теоретики драми побачили нероздільність окремого драматичного твору й безмежного комплексу культури, усвідомлення чого зумовило нові підходи до трактування феномену драми.

1.1.3. Шекспірознавство як лабораторія метадраматичних студій

Концепція метадрами стала впливовим інструментом аналізу та осмислення специфіки драматичних текстів у 70–80-х роках XX ст. Перші студії переважно стосувалися реінтерпретації шекспірівської драми. Фактично, творчість Шекспіра стала майданчиком для апробації теорії метадрами. Свої зауваги до специфіки художнього світу драматурга запропонували засновники концепції Ліонель Абель та Річард Хорнбі. Останньому належить афористична думка про своєрідність метатеатральності на прикладі п'єси «Гамлет»: «Отже, метатеатр є чудовим засобом для окреслення характеру, показуючи не тільки те, ким є персонаж, але й ким він хоче бути» [359, с. 67]. За Абелем, театральні постановки часів Шекспіра стали відображати ідею, що життя саме собою є театралізованим. Це призвело до створення Шекспіром нової драматичної форми, яка не відповідала усталеним канонам трагедії. Абель вказував, що нова самосвідомість вимагала постановок, які були б органічними для «театру» життя, і Шекспір став першим великим художником, котрий зрозумів фундаментальні зміни у свідомості людини та зруйнував кордони між п'єсою (задуману як автономний артефакт) і самим життям.

У 1971 р. опубліковано одну з найавторитетніших праць у цьому руслі – «Шекспірівська метадрама», автором якої є Джеймс Л. Калдервуд, професор англійської літератури Каліфорнійського університету, котрий цілеспрямовано поглибив нині актуальний ракурс тлумачення драматургії у

метатеатральному ключі. Однією з провідних тем дослідження Калдервуда була проблема самопрезентації та драматичної самосвідомості п'єс Шекспіра. Автор аналізує п'ять ранніх п'єс знаменитого драматурга, застосовуючи новітній підхід. У вступі до монографії Калдервуд спробував обґрунтувати термін «метадрама» й запропонував свої критерії вирішення його в контексті суміжних понять. Проявлення метадами дослідник убачає у взаємовпливі мови та дії в драмі. Основою концепції Калдервуда є твердження, що «п'єси Шекспіра стосуються не тільки різноманітних моральних, соціальних, політичних та інших проблем, якими впродовж тривалого часу та цілком слушно займалися театрознавці, але й самих п'єс Шекспіра» і що «власне театральне мистецтво – його предмет, його мова, його форми й закони, його співвідношення з правдою та соціальною ієрархією – домінуюча тема Шекспіра, можливо, його найпостійніший сюжет» [359, с. 5]. Згодом науковець продовжив розробку концепції в дослідженнях «Метадрама в “Генріаді” Шекспіра» [330] (1979) і «Бути чи не бути: неґація й метадрама в “Гамлеті”» [331] (1983).

На відміну від Джеймса Л. Калдервуда, Сігурд Буркхардт, автор книги «Шекспірівські смисли» [327] (1968), зосереджувався не так на театральності, як на комунікативних таємницях текстів Шекспіра. Дослідник уважав, що п'єси автора, по суті, є повідомленнями, причому драматург не лише порушує проблеми, але й учить ставити онтологічні питання, на які кожне покоління шукає свої відповіді.

Послідовність і тяглість вивчення метадраматичного аспекту шекспіріади сповна розкриває стаття «Еволюція шекспірівської метадами: Абель, Буркхардт і Калдервуд» Річарда Флая, опублікована в журналі «Компаративна драма» [347] (1986). У ній автор зазначає, що нові методології змінюють наше бачення старих текстів, відтак суттєво змінилися і форми шекспірівської критики. Поряд із такими методами, як психоаналіз, марксизм, фемінізм, структуралізм та деконструктивізм, усе частіше вчені вдаються до метадраматичної інтерпретації, щоб осмислити

саморефлексійні теми й прийоми в п'єсах Шекспіра. Власне, у таких дослідженнях запропоновано розглядати шедеври драматурга не просто як «вікна», що відкривають панорами загальнолюдського досвіду, але і як «дзеркала», що відображають процес самореалізації художника. Останнє зумовило відчуження драми від сюжету й характерів та усвідомлення важливості взаємин драматурга з самим собою, своїм середовищем та аудиторією. Отож мімезис звільняє місце для самоаналізу, а драма перетворюється на метадраму. На думку Річарда Флая, метадраматичні критики Ліонель Абель, Сігурд Буркхардт і Джеймс Л. Калдервуд спробували радикального переглянути традиційний образ Шекспіра, а їхні підходи відзначаються різним ступенем теоретичної складності, подекуди – контрверсійністю, але саме вони вплинули на модифікацію сприйняття Шекспіра сучасниками [347].

Драматург, режисер і театральний критик Торі Гарінг-Сміт у праці «Від фарсу до метадрами: історія постановок «Приборкання норвливої» 1594–1983» [355] здійснила перший цілісний аналіз сценічної історії популярної комедії Шекспіра. Простежуючи історію театральних постановок, науковиця фіксує сценічну й концептуальну еволюцію драматичного жанру в Шекспіра. Це дослідження виходить на важливу проблему, досі цілком не розкрити в сучасній теорії літератури, – формотворчу функцію іронії в метадрамі. Особливо очевидною ця функція стає в літературі ХХ ст., позначеній «смертю комедії» та початком драми абсурду. Інтелектуальна іронія присутня не лише в змісті – вона є наскрізним жанровим чинником метадрами.

Одним із ключових векторів студіювання метадраматичних технік у творчості Шекспіра можна вважати дослідження прийому «театр у театрі», завдяки використанню якого зникає чіткий кордон між фантазією та реальністю, сценою й глядацькою залогою, на яку тимчасово перетворюється театральний кін. Особливо яскраво цей прийом простежуємо в трагедії «Гамлет» та комедії «Сон літньої ночі». У поле зору дослідників

потрапляють і менш популярні тексти Шекспіра, наприклад «Тіт Андронік». Критики «метадраматичного» напряму вважають жахи, якими наповнений цей твір, своєрідними алегоріями, символами, суть яких – викликати асоціації з неприйняттям молодого драматургією традиції «кривавої трагедії», яку заснували Марло і Кід. Деякі дослідники вбачають у цьому тексті «ембріон» усієї творчості Шекспіра, оскільки в ньому наявні сюжетні й композиційні риси багатьох наступних творів драматурга, що принесли йому славу неперевершеного митця [332; 349; 407].

Не меншою увагою з боку шекспірознавців користується проблема рольової гри у творах автора, приклади якої дослідники простежують у п'єсах «Ромео і Джульєтта», «Сон літньої ночі», «Король Лір». Зокрема, п'єса «Ромео і Джульєтта» надає декілька зразків рольових ігор. У ній обіграно прийом маскування, наголошено, що в масці, заховавши своє обличчя, людина стає більш розкутою та емоційною. Це спонукає персонажів обговорювати різні сценарії розвитку подальших подій. Зі свого боку, у «Венеційському купці» знаходимо чимало прикладів маскарадного переодягання, що стає імпульсом до фактичної зміни іпостасі. На сцені в Шекспіра з'являється глядацька публіка, яку також презентують яскраві персонажі.

Отож специфіку театральності драматурга вбачають у тому, що в його п'єсах актор не лише грає роль, ставши персонажем, але паралельно грає роль у ролі актора, що призводить до театральної саморефлексії. Скажімо, образи Гамлета, Клавдія, Полонія, Привида засвідчують роздвоєння всередині самої ролі та взаємодію театральних систем. І Гамлет, і Клавдій постають не тільки як суперники, але і як два драматурги та режисери з різними поглядами на театр. Саме тому в тексті можна знайти цілу систему драматургічних побудов двох опонентів. Структуру образу в Шекспіра характеризує наявність ролі та метаролі, інколи відбувається інверсія ролей, їх подвоєння тощо.

Слушною вважаємо думку Томаса Ф. Ван Лаана, що одним із феноменів поезики Шекспіра є наявність у художньому світі автора численних «внутрішніх драматургів». Учений стверджує, що внутрішній драматург завжди має чітку й цілком досяжну мету, будувати бажане він намагається обережно, хоч часто вибудовує лише одну сцену, а далі все змінюється під впливом обставин, зовнішнього втручання. Внутрішній драматург – переважно майстерний актор, і в цій іпостасі він більш переконливий, ніж у режисерській. Такий персонаж демонструє неабияку здатність до маніпуляцій, нібито герої п'єси є його власним витвором, а не шекспірівської уяви. У кризові моменти внутрішній драматург відмовляється від свого попереднього плану й бере на себе нову роль. Завдяки його ініціативам зростає динаміка п'єс, з'являються приводи для комічних або трагічних страждань головних героїв [418]. Персонажі Шекспіра неодноразово бунтують проти реальності ситуації, кидають виклик вищим силам. У кожному конкретному випадку реалізації задуму внутрішнього драматурга глядач спостерігає за своєрідною грою в межах п'єси, яка потребує власного реквізиту, мізансцен тощо, а дії самих персонажів асоціюються з певними історичними фактами чи театральними прикладами. Отже, внутрішні драматурги у Шекспіра є потужними силами метадраматичного дійства.

Шекспірівський світ відзначається відкритою комунікативністю: за допомогою відвертих жестів і діалогу персонажі прагнуть максимально наблизитися до аудиторії. Причому ці спроби можуть виглядати банальними й надто очевидними, але такий комунікативний хід зазвичай є ефективним. Наприклад, «Сон літньої ночі» можна вважати зразком презентації справжнього та казкового світів. Власне, твір сприймається як п'єса про п'єсу, про усвідомлення драми життя, а гра стає головним фокусом тексту.

Інколи Шекспір використовує прадавній елемент театрального мистецтва – хор, хоча він суттєво трансформований. Наприклад, у «Ромео і

Джульєтті» хор, що представляв сонети в перших двох актах п'ятиактної п'єси, згодом не повертається, обов'язки коментаторів діляться між окремими персонажами. У низці п'єс Шекспіра спостерігаємо вказівки, які пов'язують гру зі світом за межами сюжету. Міркуючи про місце кожної людини, її призначення, автор, здається, спонукає розділити його філософське бачення світу. За допомогою метадрами Шекспір намагається привернути увагу до театральної природи життя взагалі: усі ми виконуємо ролі, але часто знаходимо себе в спробі звільнитися від них, стаємо для себе внутрішнім драматургом.

Серед інших досліджень стосовно творчості Вільяма Шекспіра варто виокремити працю канадського вченого Адріана Мегарчанда «Метадраматичне прочитання трьох шекспірівських п'єс» [382] (1995). У ній здійснено огляд теоретичних засад метадраматичного підходу до аналізу та запропоновано інтерпретацію п'єс «Як вам це сподобається», «Кінець діло хвалить», «Отелло». Дослідник розглядає основоположні метадраматичні концепції «п'єса в п'єсі» та «світ як сцена» («world-as-a-stage»), які нині визнані такими, що існують із давньогрецьких часів. Мегарчанд доходить висновку, що метадрама допустима як у комедії, так і в трагедії, а її ефект переважно іронічний. Недарма жанр п'єси «Кінець діло хвалить», яку сам Шекспір характеризував як комедію, низка сучасних критиків вважають чимось середнім між комедією й трагедією. Саме тому цей твір, у концепції Мегарчанда опинився поміж ранньою комедією та відомою трагедією. Головна теза вченого полягає в тому, що метадрама зосереджує свій погляд швидше на процесі творення, ніж на його результаті. Ця гіпотеза видається надзвичайно цінною й стосовно літератури ХХ ст., коли широке вживання метадраматичної поетики подвоєння супроводжувалось гострим усвідомленням неможливості закінчити художній твір, узвичаєнням форми нон-фініто, адже через звернення в середину самого себе автор безупинно виходить на нові рівні пізнання світу.

Отже, творчість Шекспіра багата на такі метадраматичні засоби: «драма в драмі», що активізує небачені раніше прийоми метафікції; підготовка до вистав, вставні елементи, внутрішні драматурги, роль у ролі, дистанціювання від персонажів, моделювання реакції глядача. Показовим метадраматичним елементом конструкцій Шекспіра є ідея Гамлета використати гру як засіб верифікації, перевірки опонента і його реакції на інсценізацію, що промовисто об'єднує світ сцени й життя. У творах Шекспіра велике значення надається ілюзії та сну (причому інколи сон стає проєкцією змін, які береться виконувати персонаж), концепції безумства, критичним амбіціям художнього тексту тощо. Ключ метадрами дав змогу інтерпретаторам побачити мистецтво як тінь тіней, мімезис мімезису, оскільки матеріальний світ – це імітація світу ідей, засаднича мегатеатралізація.

Про невичерпний метадраматичний потенціал п'єс Шекспіра свідчить звертання до них у драматургічних текстах пізніших епох. Зокрема, одним із найбільш резонансних прикладів екзистенціально-абсурдистської метадрами стала п'єса Тома Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1967). Варто зауважити, що вона виходить у світ саме тоді, коли активізується метадраматичне прочитання шекспіріани науковцями. Твір Стоппарда пропонує авторський погляд з висоти часу на маргінальних персонажів шекспірівського «Гамлета», які стають «пасивними» протагоністами. В оригіналі роль університетських товаришів Гамлета не прописана чітко, однак і в Стоппарда вони постають невпевненими й дезорієнтованими. Ця особливість характерів та принципи побудови твору (фреймова структура, повтори, експліцитна рефлексійність) дають підстави побачити суголосність постмодерного шекспірівського інваріанта з відомою п'єсою Семюела Бекета «Чекаючи на Годо», та опосередковано цю своєрідну паралель можна провести між шуканнями Шекспіра й експериментами драматургів ХХ ст.

1.2. Спектр метадраматичних досліджень кінця ХХ – початку ХХІ ст.

1.2.1. Пріоритетні напрями вивчення метадрами в західному світі

У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. метадрама інтенсивно завойовує простір у наукових студіях. Спираючись на фундаментальні праці Ліонеля Абеля, Річарда Хорнбі та Джеймса Л. Калдервуда, дослідники поглиблюють і конкретизують феномен метадрами, подекуди критично переосмислюючи й вступаючи в полеміку із засновниками теорії.

Не претендуючи на повноту висвітлення всього масиву метадраматичних досліджень, вважаємо за доцільне означити ключові тенденції в цьому напрямі. У 1988 р. за сприяння Мецького університету (Франція) опубліковано колективну монографію «Драма про драму: виміри театральності на сучасній британській сцені» [341], яка об'єднала 15 американських і європейських дослідників та викладачів англійської драми задля здійснення різновекторного осмислення проблеми саморефлексійності театру. У передмові до видання редактор Ніколь Боро стверджує: сценічне мистецтво довело, «що витoki правди лежать в ілюзорному світі. Театральність розкриває істину. Реальність театру виникає з фальші. Драма кладе в основу ці умовності, демонструючи їх із застосуванням аналогічних прийомів» [341, с. 12]. Низку важливих висновків робить авторка студії «То наближаючись, то віддаляючись: метатеатр Бекета» Рубі Кон. Зокрема, дослідниця розглядає пародію й пастиш як жанрові різновиди метадрами. Виходячи на ширші узагальнення, вона переконує, що театр нової хвилі потребує своєї драми, яка здатна на перевідкриття реальності за межами розуміння раціонального, оскільки театральність – це місце зустрічі реального та вигаданого, що лише становить ілюзію абсолютного змикання [334].

Незважаючи на загальну спрямованість монографії на сучасну

англійську драму, у статтях досліджено зразки античної, середньовічної літератури у світлі їх важливого впливу на метадраму ХХ ст. Крім того, переглянуто концепти «автор», «образ», «реальність», «реалізм»; у поле зору потрапляють способи гендерної й особистісної репрезентації персонажа тощо. Загалом розвідки характеризують спільне переконання, що коли драма обирає саму себе за об'єкт художнього дослідження, то вона парадоксальним чином висвітлює найбільш важливі проблеми свого часу.

Про поживлення інтересу до вивчення метадрами в літературній теорії ХХІ ст. свідчить поява низки дисертацій у США, Канаді, Іспанії, Угорщині тощо. Зокрема, заслуговують на увагу дослідження Діни Амін «Метадрама: поетика маскування в драмах 70-х Альфреда Фарага» (США, 1999) [319], Джангсу Кіма «*RES VIDENS*: Предмет і візія в п'єсах Семюеля Бекета, Сема Шепарда й Гарольда Пінтера» (США, 2008) [367], Джеймса Джозефа Кондона «Гра з життям: театральність, самопостановка і проблема агенції в англійській ренесансній трагедії помсти» (США, 2009) [335], Біатрікс Крісфалсусі «Від метадрами до постдраматичного театру» (Угорщина, 2010) [372], Бернадет Кочрейн «Драматургія, текст п'єси і структура» (США, 2013) [333].

Сучасні дослідники метадрами переважно вивчають визначних драматургів ХХ ст. У метадраматичному фокусі опиняються Антон Чехов, Луїджі Піранделло, Семюел Бекет, Бертольт Брехт, Жан Жене, Том Стопшард, Гарольд Пінтер та ін. Однією з тенденцій виступає порівняльний аспект, що продемонстровано, наприклад, у статті Люрани Д. О'Моллі «П'єса в реалістичній п'єсі: метадрама як критика драми в Піранделло і Чехова», у якій концептуально змінено тлумачення основного прийому метадрами – п'єси в п'єсі, а також обґрунтовано нові форми функціонування метадрами. На думку дослідниці, домінантною є її «критична функція». Так, у п'єсі Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора» центральною є «критика (оцінка) персонажів та їх претензій на абсолютну реальність на сцені» [387, с. 40]. Використання метадрами як

критичного інструменту порушує неодмінну логічну проблему: «...якщо внутрішня п'єса введена для критики здатності театру репрезентувати реальність, тоді вона кидає виклик і власному існуванню як чинному репрезентанту» [387, с. 40]. Відтак авторка вважає цю ситуацію театральною версією логічного парадоксу Ліара, тобто твердження одночасно істинне й не відповідає істині («This sentence is false»). Важливим у статті є спостереження щодо конфлікту художніх методів у п'єсах: і «Шість персонажів», і «Чайка» написані переважно в реалістичній манері, доречність якої ставиться під сумнів в інакших за стилем вставних п'єсах. Причому в «Шести персонажах» за допомогою вставної постановки впроваджено тезу: натуралізм хибний, а в «Чайці» вона звучить ширше: ані натуралізм, ані романтизм не є правдивими.

Знаний майстер парадоксу Піранделло використовує цілу палітру метадраматичних засобів. У його творі наявні численні моменти галюциногенних переключень перспективи. І хоча зовнішня п'єса побудована на умовності реалістичної драми, О'Моллі розглядає її загалом як критику здатності театру зображати дійсність. Позаяк реалізм позбавлений титулу «дзеркала реальності», акторська трупа та її керівник, зображені в п'єсі, повною мірою усвідомили, що спотворення реальності за допомогою театрального мистецтва є не тільки необхідним, але й бажаним.

Серед праць останніх років заслуговує на увагу дисертація Натаніеля Леонарда «Рефлексійні підмости: метатеатральність, жанр і культурний перформанс в англійській ренесансній драмі» [376] (2013). У ній дослідник констатує, що літературознавчу дискусію про метатеатр історично пов'язують з низкою рефлексійних драматичних стратегій, такими як солілог, хор, німа сцена, п'єса в п'єсі, пролог та епілог. Позаяк усі ці прийоми скеровані на драматичне самоусвідомлення своєї театральної природи, вони виконують також і подібні драматичні функції. Попри те, що в центрі уваги Натаніеля Леонарда перебувають позатеатральні культурні видовища, учений намагається дати сучасне тлумачення численних

літературознавчих термінів, пов'язаних із природою метатеатру. Основною проблемою науковець визнає розпливчастість терміна й задається питанням, чи є метатеатр жанром або набором прийомів. У роботі Леонарда переглянуто базові підходи до вивчення метадрами Абея, Калдервуда та Хорнбі, причому досліднику вдається актуалізувати малозгадувані, проте суттєві моменти. Скажімо, коментуючи концепцію Хорнбі, Натаніель Леонард не йде шляхом більшості критиків, що, як мантру, повторюють афористичні й дещо суперечливі тези, а виокремлює, на наше переконання, найважливіше твердження – про деструктивну функцію метадрами.

Літературознавчі теорії, які обґрунтовує Натаніель Леонард, можуть стати надзвичайно корисним доповненням до вже відомих. Особливо цінними в роботі є міркування дослідника про роль «драматичного розшарування», «культурних дійств», явища «відмежування» / «відчуження» в метадраматичній формі. Зокрема, Леонард актуалізує термін «культурний перформанс», уведений антропологом Мільтоном Сінгером, для визначення «окремих випадків культурної організації, таких як весілля, храмові свята, декламації, п'єси, танці, музичні концерти тощо» [376]. Чітке соціальне (шаблонне) значення цих фрагментів культури зумовлює те, що під час відтворення на сцені вони ускладнюють варіативну природу структури конкретної п'єси. Коли подібні елементи представлені в драматичному тексті, вони самі по собі стають театральним прийомом, який дослідник відносить до «повторно інсценізованих культурних перформансів» (*restaged cultural performance*). Учений розрізняє ці культурні перформанси й метатеатральність, стверджуючи, що хоча, скажімо, прийом «п'єса в п'єсі», без сумніву, належить до категорії культурного перформансу, це не означає, що всі метадраматичні форми підпадають під цю класифікацію або що кожен зразок культурного перформансу є метадраматичним. Насправді згадані вище приклади повторно інсценізованих соціальних ритуалів не містять

більшість із канонічних метадраматичних технік, але, як і кожен метод, що може бути описаний як метатеатр, вони становлять «міметичну градацію всередині драматичного твору» [376]. Зокрема, вони створюють драматичні шари, синхронні рівні вистави, які взаємодіють у спектрі відтворення.

Для опису цього спектра дослідник застосовує концепти *locus* і *platea*, запозичуючи їх інтерпретацію в Роберта Веймана, який використовував ці терміни для позначення зв'язку символічних елементів середньовічної й ренесансної драматургії з певним типом художнього простору. *Locus* визначено Вейманом передвісником реалістичної драматургії XIX ст. і схарактеризовано більш виразною відокремленістю дії від аудиторії; *platea* – це рівень постановки, який долає ілюзорний бар'єр, створюючи театралізований вимір реального світу, та водночас місце дійсного перетину п'єси й аудиторії. Натомість Леонард удається до вказаної термінології задля визначення ступеня відкритості певного драматичного рівня для реципієнта та кордону між театральною умовністю й глядацькою перцепцією. Учений запроваджує два власні терміни: *meta-locus* і *meta-platea*, – що фіксують значно тонші шари драматичного спектра, завдяки чому стає наочною градація функціонування театралізованих і ритуалізованих елементів у житті та віртуальному світі п'єси.

Міркуючи над природою розшарування драматичного твору, Леонард виходить на проблему сценічного дистанціювання і специфічного відчуження (для ренесансної драми вчений вважає доречним використовувати термін «лімінальність», адже розрив, який створювався в ній, не мав емоційного характеру). Загалом Леонард буде своє дослідження на чотирьох драматичних жанрах, кожен з яких має свою унікальну метадраматичну стратегію: трагедія помсти, трагікомедія, комедія, мораліте, спільним для яких є специфічний жанровий ефект, що водночас слугує як для підкріплення жанрового очікування, так і для

руйнації структури жанру, на якому, власне, він ґрунтується.

Репрезентація культурного ритуалу уможливує формування лімінального простору, який дає змогу протагоністу п'єси подолати потенціальні соціальні, економічні або політичні перешкоди. Автор зауважує, що внаслідок маніпуляції з лімінальністю трагедія помсти має значно більш оптимістичне бачення довгострокової перспективи, ніж ті короткотривалі розв'язання проблем, які декларуються у трагікомедії. Леонард фіксує, що в деякій драмах метатеатральні прийоми й вставні культурні перформанси відіграють роль «екрана», який пом'якшує крайовість сцен царевбивства, канібалізму та особистої помсти. Зрештою, структури, які Кід і Шекспір запровадили, щоб опанувати ці страшні картини, стали горизонтом очікування жанру. Однак у трагедіях Міддельтона та Мессінджера той самий драматичний прийом набуває нової функції. Замість «екрана», який відділяє глядача від безпосередності сюжету, ці засоби стають інструментами, за допомогою котрих генерується певний тип драматичної дії. Та загалом обидві ці функції метатеатральності слугують засобом художнього висвітлення того, як індивідуальність нівелює «культурну компетенцію» та перемагає усталені канони.

У підсумку дослідник стверджує, що метатеатральні елементи створюють різні форми драматичного дистанціювання. За Леонардом, драматичні пласти – це одночасні взаємозалежні рівні п'єси, котрі слугують для побудови віртуального світу, що існує поза культурними нормами, і водночас ці пласти функціонують як механізми руйнації цих норм. Отже, метатеатр вибудовує світ, у якому помста є необхідністю, а тоді створює інший віртуальний світ, що діє як засіб інсценізації цієї помсти. Загалом цінність праці Леонарда полягає в широкому культурологічному контексті, а також у спробі систематизувати функціональний ареал взаємопроникальних концептів «метадрама», «відчуження», «лімінальність» тощо.

Оптика нових тенденцій сформувала своєрідну європейську мережу, без якої важко уявити поступ літературознавчих концепцій останніх десятиліть. У німецькій науковій літературі театральність розглянуто насамперед як явище повсякдення, частину людської діяльності та буття. Її слід шукати не лише в контексті ритуалів, церемоній, свят, інсценізацій, але й також і в думці, і в мові. Поняття метадрами розглядають у Німеччині зазвичай як субстрат метатеатру або як його синонім, навіть у практиці інтерпретацій. У дослідженнях метадрама переважно асоціюється з постмодерною літературою, однак історично вона пов'язана з містеріями й релігійною драматургією Середньовіччя. Найбільш авторитетною в Німеччині є праця Карін Фівер-Маркс «Метадрама та англійська сучасна драма» [419] (1989), у якій дослідниця запропонувала типологію метадрами (про неї йтиметься у другому розділі).

Окремий напрям дослідження становлять кроскультурні студії, у котрих німецькі вчені зосереджуються на метадраматичних текстах англійських (англомовних), французьких, італійських, іспанських авторів. Так, Карин Шепфлін у монографії «Театр у театрі. Форми й функції у вимірах драматичного феномену» [401] (1993) представила історичний розвиток явища метадрами в європейській літературі. Жанін Гауталь у праці «Метадрама та театральність: жанр і медіа-рефлексії в сучасних англійських театральних текстах» [356] (2009) пропонує розуміти метадраму як інтермедіальне явище, яке доречно вивчати на перетині літературо- й театрознавчих методів, залучаючи при цьому аналіз інноваційних естетичних прийомів, джерелом яких авторка вважає засоби масової інформації. Матеріалом для дослідження стали тексти, що, на думку вченої, належать до постдрами. Штефані Шміц у праці «Метатеатр у сучасній французькій драмі» [400] (2015) окреслює форми саморефлексії в літературі Франції другої половини ХХ ст., і на основі аналізу 46-ти сучасних п'єс створює типологію метадрами.

Серед праць стосовно власне німецької метадрами варто виокремити роботи Дірка Ніфангера «Історія як метадрама. Театральність у „Вільгельмі Теллі” Фрідріха Шиллера та її адаптація в „Егмонті” Гете» [386] (2006) і Сігрід Ніберли «Проблемна гостинність: денонсація і метадрама в драмі Лессінга „Мінна фон Барнгельм”» [385] (2009). У літературі Німеччини до метадраматичних творів відносять насамперед п'єси Людвіга Тіка й Георга Бюхнера. У доробку цих драматургів чимало персонажів, які вдаються до безкінечної рефлексії, усвідомлюють театральність та ілюзорність буття, а себе – піддослідними, акторами, маріонетками. Дослідники творчості Тіка і Бюхнера вказують на використання прийому «театр у театрі», підкреслену церемоніальність, повтори дії, пародійність, вільну структуру драми та оголення кордонів сценічної ілюзії. Експерименти цих драматургів були близькими до напрямів розвитку світового театру й залишаються актуальними до сьогодні. Відомий теоретик абсурдизму Мартін Ешлін проливає світло на співзвучність бюхнерівських прийомів театральному мистецтву ХХ ст., зокрема німецькому експресіонізму та абсурдизму. Дослідник відносить Бюхнера до письменників, котрі у світовій літературі стали піонерами зображення героїв із понівеченою свідомістю, яку переслідують галюцинації [345]. Певні метадраматичні елементи в творах німецького автора проаналізував Фолькер Клотц у праці «Закрита й відкрита форма драми» [368]. Продуктивним для дослідження метадрами є аналіз п'єс Бюхнера, здійснений Яном Торн-Приккером, Лізелотою Верге, Фрідріхом Зенгле та ін. Техніки метадрами, передовсім мультимедійних засобів на кшталт сатиричних зонгів, частково торкалися дослідники засновника «епічного театру» Бертольта Брехта.

Знайшла відгук метадраматична рецепція текстів і в іспанській науці про літературу. Іспанці, щоправда, переважно оперують поняттям «метатеатр», під яким розуміють один із театральних методів, що несе ідею: реальність – це драматичне дійство, а реальні люди схожі на персонажів у театрі. Передусім варто згадати книгу Карлоса Артуро

Арболеда «Теорія і форми метатеатру в Сервантеса» (1991) [321], студію Теодора Алана Сакета «Метадрама, модернізм і покоління 98' у творчості Барбари Перез Гладос» (1995) [396] та ін. Цікаві спостереження можна знайти в концептуальній роботі іспанського театрознавця Крістофа Герцога «Міф, трагедія й метатеатр в іспанському театрі ХХ ст.» (2013) [358], де у координатах трьох означених у назві векторів проаналізовано п'єси Гарсія Лорки, Хосе Санчеса Сіністерри, Антоніо Буреро Вальєхо, Альфонсо Састре та ін. Важливими для автора є категорії «катарсис», «глядач», «рецепція». Загалом робота має культурософський характер і синкретичну методологію, що спрямована на розкриття специфіки феномену сучасного театру.

Важливою віхою досліджень у цьому напрямі стала докторська дисертація Марії де Пілар Джодар Пейнадо на тему «Іспанський метатеатр: інтерпретація поняття та його присутність у сотні театральних текстів ХХ та ХХІ ст.» (2015) [365]. Витоки іспанської метадрами дисертантка вбачає в п'єсах Лопе де Веги й Педро Кальдерона де ла Барка, його елементи посідали важливе місце в театрі Сервантеса та літературі бароко. У ХХ ст. поштовхом до нових орієнтирів став гротеск драматургії Лорки. Метатеатральних стратегій, на думку Джодар Пейнадо, у сучасній драматургії досить багато. Серед них варто назвати саморефлексійні механізми, театр у театрі, роль у ролі, структура дійових осіб, покликання на реальне життя, а також на мистецькі твори, включно з театральними, світ культури загалом, театральні теми, примари та інші рівні уявного / фантастичного, використання масок, маріонеток, відкриті провокації тощо. За основу концепції дослідницею взято метафоричну теорію *Theatrum Mundi*, розроблену в західній думці задля пояснення специфіки світу через театр. Як самодостатній жанр метатеатр в іспанській літературі зарекомендував себе в останній чверті ХХ ст. й активно розвивається сьогодні, прикладом чого слугують п'єси багатьох авторів (Буреро Вальєхо, Альфонсо Састре, Хосе Санчес Сіністера, Хосе Луїс

Алонсо де Сантос, Родольфо Сірера, Хосе Рікардо Моралес, Кармен Ресіно, Антоніо Мартінес Бальєстерос, Альберто Міралес, Альберт Боаделла, Палома Педрери, Ернесто Кабальєро, Хуан Майорга, Джорді Гальсерана, Хуани Ескабіас, Пако Безерра, Мігель-дель-Арко, Пабло Іглесіас Симона та ін.). Інновацією роботи Джодар Пейнадо є підтвердження ефективності застосування метатеатральної концепції як аналітичного інструменту.

В італійському літературознавстві найчастіше приділяють увагу метатеатральному прийому «сцена в сцені». Драматурги вдаються до нього не тільки задля комунікації з публікою, але використовують також і фіктивну публіку, яку грають актори на сцені. Дослідники активно залучають матеріали шекспірознавства, а національні інваріанти такого типу метадрами аналізують на прикладі комедій Гольдоні. Однак необхідність розриву конвенцій у театральному дійстві та руйнування четвертої стіни, яка стала правилом у театрі ХІХ ст., сповна усвідомлено лише у ХХ ст. Літературознавці приділяють значну увагу участі реципієнта у ігровому процесі, функціонуванню серед дійових осіб персонажів із підкреслено театральним потенціалом.

Серед італійських драматургів ХХ ст. виділяються драми Луїджі Піранделло, лауреата Нобелівської премії з літератури 1934 р. за творчу сміливість та винахідливість у відродженні драматургічного й сценічного мистецтва. Його метадрама стала приводом для міркувань над фікцією реальності. Найчастіше теоретичні висновки роблять за трилогією письменника, присвяченою театру («Шість персонажів у пошуках автора», «Кожен на свій лад», «Сьогодні ми імпровізуємо»). Револьюційність театру Піранделло полягає у відкритому запереченні усталеного, автор мінімізує сценографію й костюми, щоб привабити більше уваги власне до тексту. Піранделло дає глядачам ідею, що вони самі також актори в метатеатрі повсякденного життя.

До європейських напрацювань у галузі метадрами долучилися французькі й французькомовні дослідники. Передусім варто назвати такі

роботи: Манфред Шмелінг, «Метатеатр й інтертекст: аспекти театру в театрі» (1982), Джордж Форестер «Театр у театрі на французькій сцені XVII ст.» (1996), П'єр Гобен «Театр і метатеатр у Жака Ферона» (1997).

На особливу увагу заслуговують інтерпретації сюрреалістичної драми, у якій під впливом метатеатральних форм відбулося переосмислення координат простору та часу. Метатеатр у сюрреалізмі зазвичай є нагромадженням форм, іноді без будь-якої мотивації, що підкреслює його відкритість до позатеатрального континууму і є засобом налагодження нетипових відносин з читачем / глядачем, який стає співучасником дійства. Сюрреалізм став підґрунтям театру абсурду, у якому максимально проявилася самотність художніх світів таких французькомовних драматургів, як Жан Жене, Семюел Бекет, Ежен Йонеско.

1.2.2. Внесок у розвиток теорії метадрами польських науковців

Сучасна геокультурна ситуація змушує з особливою увагою оцінити досвід метадраматичного прочитання текстів, що наявний у сусідній Польщі. Насамперед варто згадати польсько-французького дослідника Тадеуша Ковзана, який розпочав свою наукову кар'єру в університетах Любліна, Кракова, Варшави. Вчений є автором праць «Театр у театрі: знак часу?» (1994) [369], «Театральне дзеркало: метатеатр від античності до XXI ст.» (2006) [370], які яскраво репрезентують європейську метадраматичну школу. До речі, в останній книзі охоплено близько тисячі драматичних творів із 35 країн світу.

Основоположним у метадраматичному напрямі польських досліджень вважають науковий доробок Славомира Свйонтека (1942–2001) – театрознавця, теоретика літератури, театрального критика, перекладача, професора теорії драми та історії театру в університеті Лодзя. Дослідник широко застосовував нові методології, зокрема здобутки структуралізму, деконструкції, когнітивізму, антропології театру. Уже в перших своїх

наукових розвідках Свйонтек звертав увагу на питання театральної умовності, стверджуючи, що драматурги більше за акторів змушені рахуватись із суспільним розумінням конвенції. Науковець вважав, що на створенні нових театральних угод завжди позначаються конвенції, що вже існують у несценічній реальності. Славомир Свйонтек асоціював процес театралізації із загальнолюдськими методами означення елементів буття: уявити – візуалізувати – назвати. Створення театральної події, на думку дослідника, співвідноситься з реорганізацією існування: перетворення світу через його ресемантизацію. Тривалий час у центрі уваги дослідника перебував драматичний доробок Ципріана Камеля Норвіда. У монографії «Театральний світ Норвіда» (1983) Свйонтек аналізує драми письменника у світлі концепції «світ – театр», стверджуючи, що театр, як ілюзія реальності, зображує уявний світ, який людина створює для себе. Обмеження свого існування тільки роллю актора є абсурдним – бути норвідською людиною, за вченим, означає бути свідомим власного акторства [416].

У 1990 р. опубліковано монографію науковця «Діалог, драма, метатеатр. До проблеми теорії драматичного тексту» [414], яку деякі дослідники ставлять в один ряд із працями Абея та Хорнбі. Свйонтек характеризує специфіку драматичного діалогу, що відрізняється від побутової комунікації, а також від діалогів в епосі. Окрім того, автор пропонує нові методи визначення й класифікації метатеатральності на різних рівнях драматичного тексту. Праця швидко отримала визнання в науковому світі. У рецензії Малгожати Сугери, зокрема, наголошено, що Свйонтек задається актуальним питанням: як у п'єсі, де нема окремого наратора, діалоги між різними людьми в різних ситуаціях «здатні створити єдиний, семантично зв'язний текст?» [413, с. 266]. Інше важливе питання для нього – у який спосіб відбувається саморефлексія театру? З погляду рецензентки, така книга стане стрижневою на десятиліття для тих, хто хоче досягнути феномен театру. Цю оцінку підтверджує канадська дослідниця

Джен Стефенсон у статті «Метаартикуляційні властивості драматичного діалогу. Новий погляд на метатеатр і праця Славомира Свйонтека» [410]. У цій роботі висловлено думку, що метатеатральна гра заради гри нерідко сприймається аудиторією як естетична розвага. Однак автори метадраматичного дискурсу, зі свого боку, інколи побоюються, що кидають глядачів в екзистенціальну прірву, адже насправді пропонують їм не просто вигадливі трюки, а гру з шарами реальності. Досвід метатеатру, слушно відзначає Стефенсон, парадоксально продуктивно впливає на розвиток драматургії в наш час [410, с. 115].

Славомир Свйонтек наголошував, що театр має унікальну структуру комунікативних засобів. Діалог на сцені, з одного боку, нагадує звичайне усне спілкування, а з іншого – засвідчує властивості письмового діалогу, навіть імітує друковане слово, яке спрямоване на того, хто не є учасником діалогу (театральну аудиторію) [414, с. 162]. Отож діалогічне висловлювання стає одночасно одкровенням, спрямованим на зовнішнього адресата. Дослідник вважає нероздільними дві схеми комунікації в драматургії / театрі – внутрішню й зовнішню. Метаатеатральність, на думку Свйонтека, може проявлятися на трьох рівнях:

- 1) задіяність сценічної аудиторії, тобто зміна адресата з фікційного на віртуального або реального глядача в театрі;
- 2) театральне мистецтво стає дискурсом драми/вистави, що фіксується безпосередньо в діалогах;
- 3) створення белетризованої ситуації за допомогою використання конструкції «театр в театрі».

Загалом Свйонтек убачає формулу метатеатру в подвійній осі комунікації: діалог із кимось і діалог для когось. Урешті-решт, сцена дає змогу перетворити реальність на метареальність, стілець – на метастілець, оригінал – на модель. Театр фактично є кульмінацією демонстрації подвійної природи мистецтва, і в цьому аспекті польський вчений видається значно прозорливішим за своїх американських колег, яких

цікавить не так природне, як штучне, цілеспрямоване подвоєння в драмі / театрі.

Оригінальні ідеї запропонував також польський вчений Яцек Мидля в англomовній книзі «Драматичний потенціал часу в Шекспіра» (2002), якою він долучився до новітніх шекспірознавчих студій. За основу свого дослідження вчений бере тезу про те, що епоха Ренесансу висунула на перший план багату спадщину крос-культурних концептів та образів, що, своєю чергою, «підкреслює специфіку Відродження – його своєрідне змішання нового і старого» [383, с. 9]. У цьому часовому подвоєнні, яке присутнє і в п'єсах Шекспіра, дослідник вбачає драматичний потенціал. Обраний кут зору цілком закономірно приводить Мидлю до метадраматичного аналізу, що застосований у п'ятому розділі монографії, який присвячений п'єсі «Буря» і засвідчує перспективність дослідження текстури драматичного часу в п'єсах Шекспіра у світлі новітньої методології.

Серед сучасних дослідників метадраматичності в Польщі варто назвати ім'я колишньої співробітниці Інституту польської літератури Кристини Руги-Рутковської (1960-2013), авторки ґрунтовних праць «Драматичні ігри як тема» (2001) [391], «Метатеатральність, метадраматичність, метатекстовість у драматургії» (2010) [393], «Польська метадраматична традиція. Вибрані питання» (2012) [394] та низки розвідок із вказаної проблеми. У статті «Метатеатральність, метадраматичність, метатекстовість у драматургії» наголошено, що лише останнім часом польське літературознавство проявило зацікавленість категоріями, зазначеними в назві дослідження, а в їх осмисленні й досі панує плутанина. Дехто розглядає ці терміни як синоніми. Відтак авторка статті ставить перед собою мету з'ясувати відмінність цих термінів, що здаються надто близькими за значеннями. Шукаючи межу між явищами метадраматичними й – так би мовити – просто драматичними, Руга-Рутковська доходить висновку, що насправді нема «нульового ступеня»

метадраматичності. Натомість вона виділяє форми, які називає «найбільш відчутними формами метатеатральності»: «театр у театрі», зв'язок «сцена-глядач», художні проблеми, що стосуються театру тощо. Вартим уваги для дослідниці є твердження Манфреда Шлімана про поліваріантність дійства у драмі, що виступає маркером метадраматичного дискурсу. Це дає підставу дослідниці визначити, що метадраматичне – це завжди певна дворівневність, надбудова над драматичним.

Рута-Рутковська детально розглядає метадраматичність творів Юліуша Словацького «Кордіан» та Зигмунта Красінського «Небожественна комедія». У ХХ ст. метатекстуальність яскраво представлено, на думку вченої, у драмах абсурдиста Тадеуша Ружевіча. Навіть деталізована іронічна ремарка в драматурга є полем гри. Надважлива роль у п'єсах Ружевіча, передусім у творі «Перерваний акт», належить умовності й конвенційності. Драматург пропонує або ж допускає різні уявні можливості та послідовності подій. Як вважає дослідниця, наявність призупиненої дії в драмі завжди є сигналом метатекстуальності. Реципієнт п'єс Ружевіча «може реагувати лише двоюко: або припинити читання або продовжити його з усвідомленням того, що читає текст, який не передбачає будь-якої відповідності відомим йому епістемологічним матрицям...» [393, с. 135]. Ще одна характерна прикмета метадраматичності – коментар, який стає важливішим за презентацію дій. Основним правилом таких текстів стає уникання будь-яких правил. Це лише гра з читачем / глядачем, котрий отримує чіткі інструкції, як читати ремарки, коментарі, певне саморефлексійне обговорення. Ружевіч удається до різних форм недіалогічного тексту в драмі, натомість використовує міркування, педагогічні чи натуралістичні, квазіесеї, запис експериментального проектування тощо. Автор заявляє про свою нездатність вибрати, покладаючи відповідальність здійснити свій вибір на читача. Низка праць Кристини Рути-Рутковської стосується метатеатральної гри в сучасній драмі на прикладі творчості Мар'яна

Панковського [390; 392; 395].

Серед надбань сучасного польського літературознавства варто також назвати книгу Анни Р. Бурзінської «Механіка дива. Метатеатральні стратегії польської авангардної драми» [329]. Вона зосереджена переважно на способах множення театральної реальності. Теоретична частина книги доволі розлога, ґрунтується на дослідженнях німецькомовних теоретиків. У ній авторка торкається термінологічної дискусії, характеризує різні типології, що по суті пропонують різноваріантне бачення театру в театрі. Бурзінська, спираючись на праці польської вченої Кетрін Мрожковської-Бранд, стверджує, що феномен метатеатральності як фігуру використовували в літературах різних епох, та особливої яскравості він досяг в окремих драмах Шекспіра, Кальдерона, Брехта, Стріндберга, Гомбровича. Основну увагу приділено інноваціям ХХ ст. Особливо цінним є третій розділ книги, в якому авторка прискіпливо аналізує такі п'єси, як «Смерть на груші» Вітольда Вангурського, «Каїн» Джорджа Гулевіча, «Шостий! Шостий!» Тадеуша Пайпера, «Осел і сонце в метаморфозі» та «Охорона кращого товариства» Тітуса Чижевського, показуючи спільне й відмінне в їхніх метатеатральних стратегіях. Бурзінська доводить, що в театралізаціях ХХ ст., передусім епохи між двома світовими війнами, важливу роль відведено феномену видіння.

Свій внесок у вивчення метадрами зробила німецька полоністка, доктор Брігіта Шульце. Їй належить низка статей у зазначеному руслі: «Метатеатральність: театральні саморефлексії й погляд на людину та світ у польській драмі 20-го століття» [403], «Метатеатр Вітольда Гомбровича» [404] та ін. У статті Шульце «Метадрама й метатеатр у „Вони” Станіслава Ігнація Віткевича» [402] проаналізовано одну з перших драм автора, що написав понад три десятки п'єс, яким притаманні гротескна деформація дійсності, стильова близькість до абсурдистських творів. Драма «Вони» (1920) особливо цікава мотивами, суголосними п'єсі Володимира Винниченка «Пророк».

Загалом метадраматичні засоби в польській драмі вчені осмислюють на прикладі широкого діапазону текстів. У творах романтиків Адама Міцкевича, Юліуша Словацького вони наявні насамперед завдяки використанню елементів ритуалу. Надалі цей специфічний інструмент став у пригоді Вітольду Гомбровичу з його схильністю до гротеску. Неодноразово дослідники порушують проблеми самотності п'єс Славоміра Мрожека, визначного драматурга, який мав дуже точне бачення інсцензації своїх творів, а також Кароля Губерта Ростворовського, чий метатеатр проявляється здебільшого латентно або опосередковано.

На думку науковців, у сучасній польській літературі метадраматичне мислення демонструють такі драматурги, як Мар'ян Панковський, Іренеуш Ірединський, Януш Гловацький, Тадеуш Слободзянек, Міхал Вальчак, Малгожата Сікорська-Міщук, Зіта Рудська, Богуслав Шеффер та ін. Показовою в метатеатральному сенсі є творчість Януша Гловацького, причому деякі з його п'єс засвідчують наявність «надбудови» навіть своїми назвами, як-от: «Антигона у Нью-Йорку», «Четверта сестра», «Фортінбрас забухав» тощо. Гловацький зарекомендував себе майстром іронії, іноді – іронії цинічної, адже його світогляду дуже близьке бекетівське висловлювання про те, що немає нічого смішнішого за нещастя.

Польське драмознавство вбачає в метадрамі ключ до розуміння національної культури, засіб, за допомогою якого тексти *дивляться* один на одного, причому дивляться завжди по-іншому. Праці польських учених відіграють важливу роль у розширенні геокультурної парадигми метадраматичних досліджень.

1.2.3. Місце метадрами в працях російських учених

Термінологічна фіксація метадрами в Росії відбулася дещо пізніше, ніж на Заході, хоч її потреба була закономірною, враховуючи активне схрещення таких прийомів і методів, як п'єса в п'єсі, парафраз, інтертекстуальність, самокритичне мистецтво, використання форм життя

як форми гри, ототожнення театралізації з принципом Буття в п'єсах російських драматургів. Витоки зацікавлення метадрамою простежуються у працях Майї Молодцової, Бориса Зінгермана, Інни Шкунаєвої, Тетяни Проскурнікової, Валентина Халізева, Юрія Барбоя, Олени Киричук та ін. Зазвичай у метадраматичних студіях росіян спостерігаємо певну «лотманоцентричність», яка диктує першорядну увагу до дихотомії умовність / дійсність, внутрішнього тексту і його відносин із зовнішнім текстом.

Прикладом концепції метадрами, що будується на лотманівській теорії, може слугувати праця Вадима Чупасова «Сцена на сцені»: проблеми поетики і типології» (2001) [295], у якій цей феномен розглянуто як один із різновидів «тексту в тексті» у координатах драматургії. Науковець тлумачить концепцію метадрами на основі відомих праць теоретиків, однак він свідомий того, що її сучасне розуміння має відтворювати складний конгломерат різних явищ, як-от: «епічна техніка», метафора «світ – театр», метадраматичні персонажі й, безсумнівно, прийом «сцена на сцені», присутність якого в драматургічному тексті «означає авторефлексію онтологічного статусу тексту, його структури та, нарешті, комунікативної функції / статусу» [295, с. 9].

Чупасов уточнює специфіку конструювання драматичної нарації та її відмінність від прозової. Якщо в прозі втілюється сукцесивна (послідовна) модель сприйняття інкорпорованого і обрамлювального текстів, то драматургічний текст зі сценою на сцені формує такі механізми смислоутворення, які реалізуються виключно в межах театрального дійства – симультанно, аналогічно до картини в картині, що є зразком одночасної дії субтекстів. Дослідник наголошує, що театральний текст із подвійною умовністю все ж таки є передусім художнім, основою якого зазвичай виступає драматургічний текст. Причому акцентовано подвійну умовність на рівні як подій, так і персонажів.

Варто додати, що Чупасов у своєму визначенні категорії «сцена на

сцені» рішуче відмежовується від різноманітних інсценувань у драмі ігрового характеру, ініційованих переважно персонажами-інтриганами, позаяк такі «постановки» передбачають відсутність усвідомлення глядачем власне поведінкової «гри». Зі свого боку, так звані «епічні техніки» (пролог, хор, коментар тощо), які можуть нагадувати «зовнішній текст», на думку вченого, насправді не є ним, бо не відповідають вимогам ізоморфізму системи кодування й симультанності театрального втілення субтекстів. Іntenції Чупасова ізолювати прийом, визначити кордони його функціонування цілком зрозумілі та закономірні. Утім, практика метадраматичних студій засвідчує, що категоричні дефініції актуальні хіба що для конкретної культурної епохи або навіть окремого тексту й не спроможні охоплювати парадигматику художнього прийому загалом. Зрештою, Вадимові Чупасову доводиться визнати, що, скажімо, у модернізмі сцена на сцені позначена «фактором онтологічної невизначеності» в драматургічному тексті, якому притаманна розмитість кордонів між сценами, що помітно відрізнялося від «традиціоналістської парадигми», із її чіткою диференціацією кордонів.

Метадраматична оптика притаманна дослідженню Тетяни Купченко «Умовна драма 1920–1950-х років (Л. Лунц, В. Маяковський, Е. Шварц)» (2005) [158]. Поняття «умовна драма» є похідним від терміна «умовний театр», запропонованого Всеволодом Мейерхольдом. Жанр метадрами Купченко трактує доволі вузько – як п'єсу про п'єсу, що, зі свого боку, є однією з форм умовної драми. Дослідниця називає основною ознакою цього наджанру імітацію процесу створення вистави, що досягається таким чином: «порушується ілюзія реальності того, що відбувається на сцені, підкреслюється відсутність четвертої стіни, глядач й актори кілька разів міняються місцями по ходу дії п'єси, п'єса складається з декількох п'єс і будується таким чином, що остаточний текст народжується прямо на очах у глядача» [158, с. 9]. Витоками метадрами в російській літературі Тетяна Купченко вважає творчість Миколи Гоголя. Передусім, ідеться про його

тексти «Театральний роз'їзд після вистави нової комедії» та «Розв'язка Ревізора», що справляє враження певного автокоментування гоголівської драматургічної творчості. У середині ХХ ст. чи не найяскравіший зразок метадрами Тетяна Купченко вбачає в драматургії Євгена Шварца, зокрема в п'єсі «Звичайне чудо», у якій на очах глядачів чарівник творить поему про любов – казку про Принцесу й Ведмедя. Водночас жанр метадрами дав змогу виразити міркування письменника про статус художника та мистецтва.

Більшість російських науковців фокусують увагу на осмисленні гри як виразника метадраматичної естетики. Прикладом концептуального трактування одного з аспектів метадрами є стаття Олени Соколової «Театральна саморефлексія в драматургії епохи модернізму» (2007). У ній наголошено, що «метадраматичні твори стали джерелом теоретичних ідей та імпульсом для пошуку постановочних рішень» [249, с. 319]. У дисертації «Ігрові концепції в драматургії епохи модернізму» (2009) Соколова вказує на іманентність метадрами для художніх експериментів ХХ ст. Її затребуваність дослідниця пояснює тим, що метадрама здатна максимально розкрити природу театру, стати інструментом його саморефлексії та запорукою урізноманітнення структури. Цю тенденцію дослідниця трактує в руслі модерністських шукань, репрезентованих такими іменами, як Артур Шніцлер, Ніколай Євреїнов, Мішель де Гельдерод, Луїджі Піранделло, Жан Ануй, Семюел Бекет, Жан Жене, Макс Фріш, Том Стоппард та ін. Цілком слушним вона вважає розглядати аспекти метадраматичності в творчості російського драматурга Олександра Островського. Дослідниця доходить висновку, що «зображення театру в драмі існувало впродовж століть, але «якісний стрибок» метадрами полягає в перетворенні структури в предмет: метадрама витягує драматичну енергію із взаємодії актора, ролі й глядача» [247, с. 4].

Метадрама, на відміну від традиційної драми, більш сфокусована на сцені, причому йдеться не про мімезис, а власне гру як визначальне

призначення п'єси. У ХХ ст. метадрама стає королевою сценічного мистецтва, оскільки метадраматична форма виявилася найбільш адекватною для нового розуміння призначення театру. Значні зміни вона запропонувала на рівні конфлікту, який зосереджено на протистоянні героя й театрального-умовного світу. Якщо раніше герой переважно містився у світі бутафорії, а його самоідентифікація прописувалася драматургами виключно через роль, то метадрама запропонувала перевагу театральної саморефлексії, оголила подвійну природу таких сценічних категорій, як «дійова особа», «місце дії», «слово», «час» і «простір». Нерідко темою драматичного твору стають ілюзорність та дійсність, тобто двоїстість, паралельність сутностей. Таке моделювання й акцент на віртуальній реальності, як зазначає Олена Соколова, стає руйнівним щодо структури тексту. Повторюваність дії дала змогу перегравати на сцені фатальні моменти життя героїв, а штучні типажі (маски, маріонетки) витісняють у п'єсі індивідуальності; першорядним стає значення акторської інтерпретації нових, нерідко багатоліких персонажів. Отож у драматургії все більш пріоритетними стають гра з глядачем, звертання до його культурної пам'яті та маніпуляції з нею; реципієнтові пропонують «складний ребус», відтак той повинен стати «монтажером» особистісного сприйняття.

Безпосереднього дослідження метадрами стосуються роботи Євгенії Політико (Шилової). Основою для її концепції послужили констатації Юлії Крістевої, зокрема висвітлені в статті «Сучасному театрові нема місця» («Le theatre modern n's pas lieu») [373], у якій зосереджено увагу на існуванні театру поза діалогом і семіотичним простором. У роботі Політико «Метадрама в сучасному театрі (постановка проблеми)», за прикладом відомої бекетознавиці Рубі Кон, розділено поняття метадрами «як форми авторської рефлексії» й «театральної реальності». Останню трактовано як окрему форму метадрами [218, с. 165]. Авторка стверджує, що нерідко під час характеристики метадрами оперують прикметами

метатексту, а відтак актуальною є конкретизація дефініцій. За Євгенією Політико, доцільно виокремити метадраму у світлі постмодернізму, оскільки саме у цих координатах відбувається максимальне зближення нових рецептивних понять. Однак головним для дослідниці є не ілюстрація функціонування метадрами, а пошук відповідей на питання: що є засадничим у її концепції, чи можна вважати будь-який підкреслений прийом деконструктивної умовності метадраматичним по суті? На думку Політико, насамперед «необхідно відділяти драматичні й театральні прийоми, котрі створюють ефект ірреальності / умовності того, що відбувається, від власне метадраматичних» [218, с. 169]. Головна особливість метадрами – руйнування театральної правдоподібності, заміна традиційного сценічного дійства «усвідомлюваною» формою театральності.

Системний аналіз специфіки метадрами на творчості одного автора Євгенія Політико (Шилова) запропонувала в дисертації «Метадрама у творчості Керіл Черчілл» (2011). Дослідниця доходить висновку, що функціональний аспект метадрами в п'єсах Черчілла зумовлений фазою творчої еволюції драматурга, рівнем освоєння художньої системи постмодернізму та естетики фемінізму. Успішними експерименти авторки стали завдяки іронічній апеляції до історичних осіб, літературних сюжетів, драматичних і театральних традицій. У дисертації також наведено аргументи на користь розмежування метатеатру й метадрами та наголошено: «Театр у творах, виконаних у жанрі метадрами, підкреслено сценічний і виходить за свої рамки, змагаючись зі „справжнім” життям у плані адекватності сприйняття подій» [306, с. 8].

Варто зазначити, що у своїх працях Євгенія Політико (Шилова) багато в чому продовжує ідеї Олени Доценко, авторки монографії «С. Бекет і проблема умовності в сучасній англійській драмі» (2005) [96]. У ній наголошено на сучасній інтенсифікації функцій та можливостей умовності в театрі й драматичному творі. Визначальною особливістю сучасного

театру, на думку Доценко, є переведення різноманітних форм умовності в статус усвідомлених та експліцитних. Новаторська драматургія, як стверджує дослідниця, сформувала свій тип героя, але, що не менш важливо, і новий тип глядача, для якого високий рівень театральної умовності не є перешкодою, а радше перевагою драматичного тексту й театрального дійства. Доценко слушно наголошує, що нині неминучий перетин сфер літературознавства та театрознавства в дослідженнях драматургії, а мінімалізм й амбівалентність п'єс, що відзначаються високим рангом умовності, потребують нових форм та методологій їх прочитання й узагальнень теоретичного змісту.

Сучасні науковці застосовують метадраматичний підхід і в осмисленні літературної спадщини попередніх століть. У 2012 р. Олексій Ставицький захистив дисертацію «Метадрама Г. Бюхнера та проблеми її сценічного втілення». У центрі уваги дослідника опинилася творчість німецького драматурга, в якій свого часу Річард Хорнбі побачив «драматургію майбутнього». Спираючись на теорію Абеля, Ставицький дає визначення метадрами крізь призму театральності: «...метадрама об'єднує в собі всі випадки, коли в п'єсі проявлена ідея про перетворення життя на театр і навпаки. Ця ідея може бути проявлена дуже по-різному – від класичного прийому „театр у театрі” до багаторівневої моделі співіснування безлічі світів або віртуальної реальності» [250, с. 13]. Прийом «театру в театрі» Олексій Ставицький розглядає в руслі рецепції прийому «*mise en abyme*», який першим окреслив Андре Жід для позначення твору в творі й увага до котрого не знижується з середини ХХ ст. Творчість Георга Бюхнера опинилася також в полі зацікавлень Катерини Москвіної, яка в дослідженні «Художній світ Г. Бюхнера» фокусується на метафорі «світ – театр», що реалізується на різних рівнях драматичних творів. Семантичне поле цієї метафори Москвіна обмежує тріадою понять: «гра», «театральність», «театралізація». Заслужують на увагу спроби науковиці розділити поняття «маски» й «ролі» в ігровому

просторі драматурга: «Маска як культурне явище має певний набір ознак: гіперболічність, незмінність, оголена умовність» [205, с. 169]. Зі свого боку, роль передбачає чергування масок, гру ними, проте не слід її прирівнювати до суми всіх масок. Роль стає очевидною за наявності щонайменше основної умови: повинна відбуватись ідентифікація актора (персонажа) в ролі. Лише тоді можна говорити про наявність ролей одного персонажа: актор-маріонетка у світі Бюхнера усвідомлює свою залежність від вищих сил, але сприймає це не без іронії.

Особливо заслуговує на увагу фіксація метадраматичного феномену у творчості Антона Чехова, передусім у відомій п'єсі «Чайка», яку у світовій науковій думці відносять до класичних метадрам. Нагадаємо, що прототипом героїні Ніни Заречної вважається «королева української сцени» Марія Заньковецька. У ґрунтовній роботі В'ячеслава Ходуса «Метапоетика драматичного тексту А. П. Чехова» (2008) [280] дослідник пояснює виключне місце «Чайки» в доробку драматурга наявністю в ній рефлексій над тогочасною драматургією, зокрема її новими формами. Метадрама Чехова переживає становлення, коли в театрі запанувала нова ідея – режисерська. Сам режисер бере на себе право диктувати глядачеві власне бачення реальності, зокрема драми з її алюзійними шарами. У монографії виокремлено так звані тексти-«антидрами», тобто тексти, які за структурою близькі до драматургічних, однак не призначалися для сцени. По суті, вони репрезентують пародійний текст на тогочасні театральні твори, відзначаються алогізмом і сфокусовані навколо застарілих штампів.

Чимало студій стосується вивчення творчості Чехова-драматурга як інтертекстуального явища. Метадраматичний аспект у таких роботах активізується аналізом шекспірівського коду. Цей ракурс домінуючий у дисертації Касима М. Х. Джасима «Жіночі характери в драматургії А. П. Чехова: шекспірівський „слід” (досвід інтертекстуального аналізу)» (2014). Безсумнівним, на думку дослідника, є той факт, що «переробка деяких тем та архетипних образів... перетворює п'єси Чехова в

метатеатр, що синтезує різні жанрові стратегії автора: комедію, трагедію, драму» [118, с. 6]. Касим М. Х. Джасим фіксує «явне або неявне цитування знаменитого англійця, алюзії на окремі сюжетні елементи, образи, деталі тощо» [118, с. 5]. Наприклад, «слід» трагедії «Макбет» простежено в п'єсі «Три сестри», доведено сюжетно-композиційну подібність між «Гамлетом» і «Чайкою», яку дослідником розглянуто як «найбільш шекспірівську п'єсу» Чехова. Важливими ознаками, що зближують художній світ Чехова й Шекспіра, визнано множинність тлумачень і незавершену структуру, паузи та порожнечі, які можна безкінечно наповнювати смислами.

Серед драматургів, із творчістю котрих порівнюють оригінальність Антона Чехова, наявні імена, які зарекомендували себе майстрами метадами. У статті Світлани Козлової «А. П. Чехов і Л. Піранделло: шість персонажів у пошуках автора» наголошено, що творче становлення російського й італійського драматургів протікало в спільному культурному просторі зламу століть, на перехресті реалізму та декадансу. Авангардну п'єсу італійця «Шість персонажів...» дослідниця вважає «найбільш чеховською в його творчості». Як і в «Чайці», у ній дійовими особами є творці художніх образів «і самі персонажі, які пропонують себе «творцям», хочуть втілитися в художні образи» [126, с. 209]. Щоправда, персонажі Чехова не такі цілеспрямовані й пристрасні у своєму бажанні реалізуватися у творі мистецтва, що зумовлено особливостями розробки теми в різних парадигмах.

Із часом особлива атмосфера чеховських творів стає своєрідним знаком, який активно асорбують письменники нового покоління, хоча стереотипна цитатія відомого письменника останнім часом перетворюється на нетворчий шаблон. Проте усталеною є думка, що «чеховський сюжет виявляється ідеальним живильним середовищем для метадраматичних експериментів, ретортою, у якій переплавляються різні театральні моделі» [239, с. 102]. Певною спробою узагальнення специфіки діалогу чеховського світу з новітніми пошуками драматургії стала

дисертація Луїзи Кулькіної «Чеховські інтенції в російській драматургії другої третини ХХ століття» (2010). У ній дослідниця трактує місію Чехова як новатора історії світової драми, що дає підстави осмислювати всі перегуки з ним у літературі ХХ ст. з позиції цієї новизни, її модифікації та омасовлення. Основне вістря студії спрямоване на психологізм героя Чехова, популярність його мотивів у пізнішій драматургії. Кулькіна вказує на онтологічну переорієнтацію театру Чехова, яку підняв на новий рівень Олександр Вампілов. Його «драматургія, – пише дослідниця, – доводить до межі багатолікості чеховських героїв» [157, с.19].

Чехов як знакова фігура (його атмосфера, метапоетика) піддаються постійній концептуалізації як на рівні режисерського моделювання, так і на текстуальному рівні п'єс. Антон Макаров у статті «Метатеатр під знаком Чехова (на матеріалі п'єс В. Леванова, О. Богаєва, А. Марданя)» визначає чеховський драматичний код зв'язувальною ланкою для всіх п'єс названих вище авторів. Події в досліджуваних текстах відбуваються в театральному просторі, де персонажі – театральні діячі, проблематика – аналіз відношень різноманітних театральних елементів. У п'єсах сучасних авторів герої ставлять «Трьох сестер», згадують колишні чеховські ролі, чеховські висловлювання набирають нової тілесності. Макаров констатує: «Чехов стає приводом розпочати розмову про театр театральними засобами, символом власне театральності» [174, с. 165].

Однак варто наголосити, що затребуваність Чехова на сцені зумовлює режисерські ходи відповідного штибу там, де драматурги підстав для цього практично не закладали. Інакше кажучи, сучасний театр поглиблює конфлікт між режисером і драматургом. Свого часу Річард Хорнбі стверджував, що текст п'єси має контролювальну функцію, але це не заважає режисерам упадати подекуди в зайвий концептуалізм. За спостереженнями Макарова, «коли в сучасній драмі йдеться про театр на рівні предмета зображення, драматурги так чи інакше описують ситуацію диктатури – Чехова (або іншого „володаря дум“) над сучасним театром і

сучасним же режисером; диктатури режисера над акторами; зовнішніх обставин над театром як соціальним (або навіть економічним) інститутом або ж актора над роллю» [174, с. 167]. За сюжетом таких творів діяльність «агентів театру» зведено до намагань подолати цю диктатуру (у прямих зіткненнях або опосередковано). Це інколи призводить до перенесення конфлікту в підтекст зображуваного. Науковець доводить, що звернення до Чехова через структуру метатеатру «реанімує вільні дискусії про театр», які були ще в чеховські часи. Разом із тим діалог із Чеховим засвідчує неподолану колізію в ієрархічній за своєю природою театральній системі.

Однією з найважливіших ознак метадрами є її рефлексія власної літературності, вигаданості, зробленості. Проблематика сучасних п'єс нерідко зосереджена безпосередньо на процесі створення драматичного тексту або його постановки. Такий ракурс бачення метадраматичної поетики представлено, зокрема, у статті Ольги Семеницької та Анни Синицької «Проблема мімезису і метадраматичні «натюрморти» Олександра Строганова» (2014). Дослідниці відзначають, що історично драма має чималий досвід художньої презентації проблеми розмежування між вигадкою та реальністю. Зрозуміло, що порушення кордонів умовності можливе тільки тоді, коли ці кордони усвідомлено запроєктовані. У ХХ–ХХІ ст. накопичений досвід зумовив домінантну затребуваність гри з просторово-візуальною ілюзією. Драматурги «нової хвилі» виразно зарекомендували своє «тяжіння до умовності», до нарощення символічних смислів простору й часу, у їх змішанні та метафоризації. Метадрама стає характерною рисою тексту, який читають, вона впливає на сценографію і стає призмою, крізь яку «варто оцінювати зміни драматичної мови вже в ХХІ ст.» [239, с. 100].

Певні інтерпретаційні аспекти метадрами засвідчують тяжіння російських учених до студій на перехресті театру та літератури. Відтак міждисциплінарність є однією з ознак таких наукових розвідок, як «Метафізика театру й феномен актора» Юрія Шора [309], «Метадрама:

глядач як інтерпретатор» [248] Олени Соколової та ін.

Окрему нішу в метадраматичних студіях посідають дослідження драматичних творів, де предметом зображення стає театральна репетиція, внутрішнє життя театрального колективу тощо. Спостерігаємо також інтенсифікацію театралізації дійства поза театром як соціальним інститутом. Небезпідставно Юрій Барбой спробував розділити різні види театральності: ту, що лежить на поверхні, і так звану «природну», що тією чи іншою мірою усвідомлюється учасниками соціальних відносин. Щоправда, ця диференціація є похідною від концепції Ніколая Євреїнова про театральність як естетичну категорію, яка не обмежується рамками театру. Безсумнівно, у сучасних драматичних текстах очевидне розширення силового поля театру, причому ці інтенції стають властиві все більшому колу персонажів. Однак театральна поведінка (навіть у п'єсах про театр) не є аналогією до театру в театрі, оскільки перехід кордону з твору в твір не завжди помітний, радше «герой демонструє не театральну (А грає В), а перформативну (А грає А') практику буття-на-сцені» [173, с. 88]. П'єси такого типу нині очолюють літературний процес і, що показово, частіше потрапляють в поле зору філологічної науки.

Окрім героя-перформатора, як фіксують науковці, у сучасних російських текстах збільшується кількість драматургічних творів із персонажами, що приходять з інших текстів, із готовим конотаційним шлейфом («В погоні за Дон-Жуаном» Дмитра Белькіна, «П'єса про Розаліну» Романа Всеволодова, «Анна Кареніна 2» Олега Шишкіна й ін.). У них також немає внутрішньої сцени, але дію у виставі підпорядковано викриттю театралізації в широкому сенсі.

Отже, метадраматичний дискурс дослідження, що формується в російському літературознавстві впродовж останніх десятиліть, відзначається апеляцією до лотманівських теорій, інтерпретацією чеховського коду, зокрема, в сучасній драматургії, поступальним рухом від обмеженого трактування метадами як виключно набору художніх

прийомів до концептуалізації саморефлексійності драматичного тексту.

1.2.4. Метадраматичні координати українського літературознавства

Відповідно до концепції Ліонеля Абеля українська література не могла уникнути метадами, адже ця форма – єдиний шлях жанрового розвитку драматургії, що прагне самоосмислення. Уже побіжний огляд еволюції української драми засвідчує наявність у ній метадраматичних інтенцій. Однак у сучасному українському літературознавстві термін «метадрама» використовується спорадично. Шукання драматургів у цьому ж напрямі дослідники маркують іншими термінами. За аналогією до світової науки спершу в Україні почало утверджуватися поняття «метатеатр». Певним стимулом для введення в обіг поняття «метатеатр / метап'єса» став переклад українською мовою «Словника театру» Патріка Паві (2006). В енциклопедичному словнику «Theatrica: Лексикон» (2012) Олександра Клековкіна гасло «метатеатр» поєднане з «метап'єсою», а суть його позначається кількома штрихами, суголосними абелівському вченню. Натомість термін «метадрама» в цій масштабній праці вжито лише один раз під час характеристики нових поглядів на драму у французькому Інституті театральних досліджень університету нової Сорбонни під керівництвом Жан-П'єра Сарразака [119, с. 202].

Серед науковців, які формували інтерес до метадраматичних студій в Україні, чільне місце належить Ларисі Залеській-Онишкевич, відомій літературознавиці зі США, серед провідних інтересів якої повсякчас перебуває українська драма та заповнення «білих плям» у її вивченні. Слід зазначити, що дослідниця практично не користується терміном «метадрама», однак послідовно студіює ті проблеми, які порушує ця новітня теорія. Її погляди перегукуються з концепцією Ліонеля Абеля, скажімо, у трактуванні «Патетичної сонати» Миколи Куліша: на думку Залеської-Онишкевич, у п'єсі жоден із конфліктів не розвивається в

повноцінну трагедію, оскільки цьому заважає невизначеність фіналу. Наявність кількох рівноправних варіантів тексту дають підстави інтерпретувати його в різних напрямках. Наскрізними аспектами досліджень Залеської-Онишкевич стали факт гри, герой *homo ludens*, прийоми театралізації в драматичних творах. Цей дослідницький пріоритет підкреслює також назва книги «Текст і гра. Модерна українська драма» [111] (2009), у якій представлено низку векторів дослідження, що можуть стати плідними в метадраматичних узагальненнях. У цій книзі важливу увагу приділено інтертекстуальності (що включає й рівень жанру) драматичних творів, а деякі з них прочитуються власне через гру, причому свої погляди авторка підкріплює також роздумами над сценічними постановками, які сповна відкривали театральний потенціал художнього тексту. У передмові до видання Лариса Залеська-Онишкевич наголошує, що драма для неї – це, насамперед, «літературний жанр і літературний текст», а її дослідження промовисто доводить, що література є суттю театру. Одна з провідних метадраматичних тез досліджень Лариси Залеської-Онишкевич звучить таким чином: «У текстах драм є певна *гра* не тільки ідей і героїв, але часто також і загравання з іншими творами та творцями драми» [111, с. 11]. Комплекс метадраматичних питань науковиця порушує в таких статтях, як «Модернізм і постмодернізм у драмі», «Драматургія української діаспори», «Українська драма 1992–2002» й ін. Особливо цінними вважаємо інтерпретації дослідницею текстів таких авторів, як Микола Куліш, Людмила Коваленко, Ігор Костецький, Олександр Левада, Віра Вовк та ін.

На сьогодні маємо низку досліджень, які доводять, що вивчення тенденцій розвитку драматургії важко уявити без оперування поняттями «метатеатр», «метадрама», «метадраматичність» тощо.

Чи не найближчими до осмислення феномену метадрами є студії Олени Бондаревої. У ґрунтовній монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове

моделювання» [35] (2006) авторка приділила значну увагу стильовій еkleктиці, жанровій гібридизації та нарощенню гіпертекстуальності в драмі – усі ці явища традиційно перебувають у фокусі метадраматичного аналізу. Олена Бондарева, характеризуючи найпопулярніші метадраматичні прийоми, чітко маркує нові тенденції драматургії, які потребують студіювання. Дослідниця зазначає, що «застосування „театру в театрі” дозволяє драматургам активно розвивати на текстовому рівні моменти подвійної і потрійної гри..., оперуючи при цьому відносно новими для національної драматургії другої половини ХХ століття... категоріями драмоміфології: „актор”, „лицедій”, „режисер”, „маска”, „машкара”, „маріонетка”, „лялька”, „надмаріонетка” тощо» [35, с. 393]. Відтак персонажам доводиться грати не одну, а кілька додаткових ролей, «виступаючи водночас як об’єкти і суб’єкти гри» [35, с. 393]. Огляд різноманітних театральних практик, що суттєво вплинули на розвиток драматургії ХХ ст., Бондарева подає в статті «Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії» (2009), де, зокрема, зазначає, що Володимир Діброва в деяких своїх п’єсах «прагне задекларувати кінець епохи метанарацій в історичній драматургії та настання „епохи коментарів” (М. Фуко)...» [37, с. 127], що також є однією зі стратегій метадраматичності. У роботах дослідниці наявні спроби актуалізації у вітчизняному літературознавстві метажанрових дійств, металітературних кодів тощо. Однією з перших вчена звернула увагу на залучення віртуального простору до хронотопу сучасної драматургії, що відбувається під впливом постмодерного дискурсу [33], на еволюцію матриць пародіювання й деструкції [37]. Різні жанрово-стильові модули сучасної драматургії Бондарева переконливо поєднує з міфом театру. У статті «Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи» (2008) вона вказує, що цей міф як ігрова система та архетипна модель «стає для новітньої української драматургії своєрідним естетичним орієнтиром і потужним гіпертекстом» [36, с. 278]. Дослідниця

слушно доводить унікальну роль магії організації сценічного простору, яку автори новітніх п'єс програмують уже на текстуальному рівні, закладаючи тиражування театрального кону, багатоярусність внутрішніх сценічних локусів, розмивання кордонів «між виставою як результатом невидимої праці і перформативними демонстраціями її привселюдного створення» [36, с. 278]. Рухомими стають кордони між сценою й театральною залою, інтенсивно використовується ефект множинної сцени з ярусним кодуванням різних складових драматургічного цілого, спостерігається сплеск індивідуального жанрового маркування. Чимало ідей, вартих поглиблення, простежується у статті Олени Бондаревої «Жанрові кордони класики, некласики та постнекласики» [34] (2010), у якій авторка розвиває тезу, сформульовану Марією Моклицею: «...як би не змішували жанрові компоненти драматурги ХХ століття, все одно трагедія і комедія залишаються визначальними для всіх жанрів драматичного роду» [200, с. 127]. Бондарева доводить, що «тектонічні процеси у новітній українській драматургії... практично усунули з порядку денного „чисті” жанрові форми, відбилися на формуванні безлічі „перехідних” жанрових структур... стали потужними каталізаторами системних зрушень для драматургічного жанротворення...» [34, с. 24–25]. Серед нових експериментів у жанровій сфері дослідниця виокремлює драму для читання та наголошує, що вона «дедалі більше тяжіє до метадраматургії, тому потенційно конструюється як не-спектакль, бо свідомо не розрахована на сценічну інтерпретацію» [36, с. 277]. Прикладом таких текстів науковиця називає окремі твори Богдана Стельмаха, Ярослава Верещака й ін.

Нові аспекти осмислення драматичного тексту завжди демонструє в українському літературознавстві Наталія Малютіна, авторка монографії «Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: аспекти родо-жанрової динаміки» (2006), яка наголошує, що ще з часів Івана Котляревського можна спостерігати посилення «інтерактивних взаємин

наближення, взаємопроникнення, поглинання різних жанрових начал одного в іншому» [181, с. 8]. Метадраматичний аспект особливо помітним стає в останніх статтях дослідниці. Зокрема, зіставляючи дві національні моделі драматургічних пошуків раннього модернізму в роботі «Тип театрального бачення: зближення та віддалення української та польської модерної драми» (2013), Малютіна доводить, що наприкінці ХІХ ст. автореферентність драматургічного тексту увиразнюється, а театральне життя, його повсякдення, репертуар, стереотипи бачення «стають поширеною темою, яка спрямовує драматичну дію і авторські стратегії» [179, с. 269]. Прикладом такого тексту дослідниця вважає п'єсу Івана Карпенка-Карого «Паливода ХVІІІ ст.», у котрому «театральність як принцип бачення стає повноправним тематичним і дискурсивним стрижнем дії» [179, с. 269].

Чимало теоретичних акцентів щодо метадрами Малютіна зробила в статті «Пізнні комедії А. Фредро: шлях від руйнації канону до канонізації нових тем, жанрів, прийомів» (2016). У ній наголошено, що в метажанрах саме життя сприймається як первісно театралізоване. Спираючись на російських дослідників, Малютіна вказує, що метадрама перевертає традиційне уявлення про мистецтво як відображення життя, а також принципово змінює форми сприйняття класичних драматичних моделей. Потреба саморефлексії театру активізується, на думку вченої, у драматургії кінця ХІХ ст., що відповідало модерністським тенденціям. Саме явище метатеатральності «запрошує глядача вступити в діалог з авторським розумінням традиції (виявити подвійність реальності й ілюзії, традиційного розуміння категорій драми та театру: дія, герой, конфлікт, сценічний простір, час і місце дії, природа драматичного слова (висловлювання)» [177, с. 263]. Поступово театралізація стає прийомом і принципом, що визначає картину світу в п'єсі. Ці зміни модифікують форми глядацького сприйняття та формують нову сценічну умовність. Александер Фредро з його розмаїтим досвідом «людини театру» не міг не

відчуті тенденції змін у сценічному мистецтві. Його спосіб бачення світу нагадує світоглядні горизонти Альфреда де Мюссе, якого в певних колах визнають одним із засновників метадрами. Авторка статті аргументовано робить висновок, що «в комедіях А. Фредро 50–60-х рр. XIX ст. канонізується здатність жанру бути суб'єктом і предметом театрального дійства» [177, с. 264]. Отже, фокус досліджень Наталії Малютіної переконливо доводить здатність п'єси, зокрема комедії, бути метависловлюванням про себе як про драматичний жанр.

На поле метадраматичних розвідок почасти виходять інтертекстуальні студії. Мар'яна Шаповал у монографії «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» (2009) торкається проблем метажанру, специфіки драми як комунікативної моделі, розмежування авторських стратегій інтертекстуальності в текстах класичного, некласичного та неонекласичного типів письма. Близькими до метадраматичних концепцій вбачаємо констатації Шаповал про авторську позицію, що есплікується за допомогою «побудови гри з читачем, яка передбачає поліваріантність інтерпретацій» [297, с. 31]. Наголосимо, що дослідниця переглядає сучасну персонажну структуру, де, окрім традиційних протагоніста й антагоніста, з'являються специфічні фігури персонажа-автора, автора-персонажа (за спостереженням ученої, найчастіше представлений в українській драмі), читача-персонажа, синкретичного персонажа тощо. Крім того, Шаповал вирізняє такі прийоми зображення читацької маски: апеляцію до глядацької зали, ремарки-інвокації до режисера, залучення глядача як учасника гепенінгу, персонажний статус читача імітаційного інтексту. Дослідниця систематизувала цілу мережу прийомів досягнення пародійно-комічного ефекту, включно зі створенням пародійного персонажа, а також завдяки «оголенню прийому» – показом того, яким чином створюється комічний ефект, що часто використовується в метадраматичному дискурсі. На актуальності означених проблем, зі свого боку, акцентує Олена Бровко,

вказуючи на розповсюдження «рецептивно-комунікативного підходу до типології жанрів через свідомість автора й читача» [42, с. 189].

Засади аналізу інтертекстуальності, запропоновані у праці Шаповал, цілком можна застосувати для окреслення природи метадраматичності. Адже, на думку вченої, інтертекстуальність «завжди була надзвичайно поширеним художнім явищем, більшість її форм виникли та процвітали задовго до постмодернізму, а теоретично осмислюватися почали, хоча і в інших термінах, задовго до постструктуралістських філософських перебудов. Тому інтертекстуальні прояви завжди можна прочитувати подвійно: і як специфічні прикмети постмодернізму, і як вияв позачасовості мистецтва, і як оригінальність, і як причетність до традиції» [296, с. 4].

Питання метадраматичної інтерпретації сучасних п'єс вирішує Оксана Когут у монографії «Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.)» (2010). Специфіку сучасної драми дослідниця вбачає в практично стертих межах між реальністю й умовністю ігрового світу, що постає головним структуротворчим концептом. Такі ігрові прийоми, як театр у театрі, вистава у виставі, гра в грі, створюють багаторівневе кодування сюжету [121, с. 250]. Заслуговує на увагу акцентування дослідниці на помітній стильовій імітації у сучасній драматургії, зокрема «імітації романтизму», адже вона є важливим чинником ілюзії в сучасному метатеатрі. Дослідницький дискурс Когут доводить, що українські науковці намагаються аналізувати тексти п'єс у цілісному культурному комплексі, на чому наполягав Річард Хорнбі.

Театральність художнього конфлікту в українській драмі відзначає Тетяна Вірченко. Дослідниця систематизує типологію нетрадиційних конфліктів, при чому їх художня реалізація досягається завдяки прийомам, що доречно розглядати в межах метадраматичної поетики: зіткнення тексту театральної вистави й використаного в ній фільму, уведення до дійових осіб образів драматурга, Арлекіна, П'єро та ін. Науковиця слушно зазначає,

що «сучасні драматурги чимраз більше повертаються обличчям до театру», а конфлікти їхніх творів стають більш відкриті для сценічного втілення» [63, с. 8].

Метадрама як інтерпретаційний практикум проглядається в окремих дослідженнях останніх років стосовно авторитетних українських драматургів. Так, Віктор Мартинюк спробував залучити метадраматичний інструментарій у дисертації «Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша» (2009). Науковець проводить паралель між творчістю українського драматурга та його сучасника, італійця Луїджі Піранделло. Характерні для метадрами прийоми п'єса в п'єсі, розмивання опозиції справжнє / несправжнє, реальне / уявне, загострення екзистенційної проблеми автентичності життя Мартинюк здебільшого називає більш загальним поняттям «метатекстуальність». Однак автор слушно наголошує, що в п'єсі «Народний Малахій» «персонажі не просто переживають, а програють ситуацію» [190, с. 15].

Кирило Поліщук у дисертації «Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз» (2016) [220] застосовує поняття «драматургічність» та «метапоетика», причому до останньої автор відносить висловлювання митця про мистецтво, авторську самоінтерпретацію, що, зокрема, представлена імпліцитно в художніх творах. Дослідник наголошує, що відомий драматург переймався проблемами сучасної йому драматургії й театру, що частково знайшло відображено в діалогах його п'єс. Ці ж проблеми простежено в статті Поліщука «Драматургічне мистецтво Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) у метапоетичному дискурсі» (2015) [219].

Наголосимо, що метадраматичний аспект не проглядається рельєфно в працях із драматургії кінця XIX – початку XX ст. Як виняток, можна назвати статті Ганни Костенко «Модальність сатиричної та побутової комедії в українських драматичних жартах кінця XIX – початку XX

століття» (2014) [141], «П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Б. Богомазова «Що їм Гекуба?» (2015) [142]. Певним внеском у розвиток теорії метадрами є акцент на сатирично-гумористичній естетиці.

Глобальність змін у жанрово-стилістичній парадигмі української драматургії, який спричинив доробок Лесі Українки, мала б послужити поштовхом для першочергового осмислення п'єс авторки в метадраматичному ключі. Однак на сьогодні наявні лише окремі констатації, що фіксують нову тенденцію. Наприклад, Олена Новобранець у статті «Досвітні огні української літератури» (драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар») (2006) доходить висновку, що «Камінний господар» – це метадрама, складна філософська картина життя, в якій як живі характери сприймаються й інші персонажі, непрості, неоднозначні» [207, с. 42]. На думку Павлини Дунай, Микола Зеров чи не перший зауважив метадраматичність мислення Лесі Українки, хоча в його часи такого терміна не існувало, і лише нині вся її творчість «сприймається як метадрама ідей і пристрастей» [97, с. 42].

Значно частіше метадраматичний ракурс застосовується дослідниками у вивченні своєрідності сучасної української драматургії. Наприклад, Людмила Бондар у статті «Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромодельовання п'єс Ярослава Верещака» (2012) [30] вказує, що наскрізним у драматурга є *homo ludens*, значну частину образної системи якого становлять герої-маски, які підтверджують схильність людини до гри й виконання ролей. У центрі досліджень Бондар перебуває творчість драматургів «нової хвилі», які охоче вдаються до прийому театр у театрі [29] та театралізації дійсності, «реалізуючи метафору «життя–театр», що справляє враження примарності, несправжності існування» [31, с. 16].

Останніми роками цілеспрямовано над проблемою метадрами на матеріалі сучасної української п'єси працює Леся Сидоренко. У статті «Моделі митця й орієнтири творчої самоідентифікації у драмі Я. Стельмаха

„Синій автомобіль”» науковиця наголошує, що вибір жанрової форми метадами є надзвичайно актуальним, оскільки вона дає змогу драматургові утверджувати (через гру й заперечення) особливу роль літератури й митця в кризові часи» [240]. Однак у дослідженні увагу приділено не так феномену метадами, як метадискурсу та інтертекстуальності, що сприяють поглибленню театральності тексту. Попри те, що Сидоренко переважно зосереджує увагу на біографічних драматичних творах, вона все ж виходить на засадничі проблеми метадами, передусім її авторефлексійності. Наслідком тривалого інтересу до іманентних рис драмопису сьогодення стала кандидатська дисертація дослідниці «Поетика сучасної української метадами» (2018) [241].

Загострює увагу до феномену метадами у своїх дослідженнях теоретик Євген Васильєв. Зокрема, в поле його зору потрапляють метаперсональність, використання ритуалу чи церемоніалу. Важливим етапом в осяганні метадами стала монографія Васильєва «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017) [52]. Її значення насамперед «полягає в тому, що автор запропонував читачам жанрово-естетичну переакцентуацію в баченні сучасної драматургії, що затребувана науковим поступом сьогодення» [150, с. 102]. У дослідженні доведено, що важливими чинниками жанротвірних процесів у сучасних п'єсах стає інтенсифікація інтертекстуальних та інтермедіальних тенденцій, що переконливо ілюструє детальна характеристика жанрів новітньої драматургії, які засвідчують орієнтацію останньої на кінематографічні інновації (драма-сиквел, драма-приквел, драма-рیمейк, драма-ремікс, драма-сайдквел). Васильєв указує, що жанротвірні зміни значною мірою викликані метатеатралізацією текстів, відтак «метадама має чималу вагу в сучасній драматургії» [52, с. 199]. Науковець аргументує потребу системного аналізу цих процесів, наголошуючи, що «у вітчизняній теорії драми (радянській та пострадянській) до останнього часу були відсутні як посилання на західну теорію метатеатру (метадами), так і

відповідні терміни. У кращому випадку розглядали категорії гри, театральності, «театр в театрі» [52, с. 129]. Недостатній рівень освоєння метатеатрального пласту в сучасному українському літературознавстві автор доводить наявністю «лише деяких згадок про метадраматичність окремих п'єс» [52, с. 129].

Таким чином, обрії метадраматичних досліджень в українському літературознавстві на сьогодні окреслені, однак координати, у яких вони переважно означаються, обмежені констатацією окремих форм та прийомів метадами й можуть свідчити про поверхове розуміння її естетичної природи та завдань в еволюції драматичного жанру. Важливо розуміти, що метадрама – неодмінний атрибут літературного процесу і є показником зрілості культури, її готовності до самофлексії та наявності достатнього культурного масиву, придатного до ігрового осмислення. З іншого боку, інтенсифікація метадраматичної форми в той чи інших період є симптомом певної жанрово-естетичної кризи театру й драматургії, яку метадрама зобов'язується вимовити.

Отже, термін «метадрама» доречно розглядати у координатах метанарації та металітератури як категорію, що уточнює характеристики власне драматичного тексту зі специфічною поетикою, хронотопом, персоносферою, проблематикою тощо.

Уведене у літературознавчий обіг Ліонелем Абелем поняття «метадрама» призначалось для окреслення драматичних текстів, які залишили орбіту трагедійної форми, втім зберігають пам'ять цього жанру, що втілюється у саморефлексійному дискурсі. Важливим віхами у розробці теорії метадами є роботи Річарда Хорнбі, Карен Фівег-Маркс, Славомира Свійонтека та ін., що стали основою метадраматичного методу прочитання художнього тексту, яке передбачає акцент на діалогічності драми, її нероздільному зв'язку з жанровою традицією та культурним контекстом, специфічних прийомах саморефлексії та подвоєння театральної умовності.

Нові підходи до трактування феномену драми почали активно застосовуються у шекспірознавстві. У доробку Шекспіра наявне розмаїття метафікційних елементів, ключовими серед яких є різнопланові вставні елементи (п'єса в п'єсі, підготовка до вистави, сон), саморефлексійні персонажі, що набувають статусу внутрішніх драматургів, змодельована глядацька аудиторія всередині п'єси тощо. Важливо, що драматургія англійського класика сама по собі стала дієвим метадраматичним кодом, що реалізується завдяки численним покликанням у п'єсах драматургів-наступників. Саморефлексійна енергетика п'єс Шекспіра, невичерпність їх інтертекстуального впливу та першорядна затребуваність у метадраматичних студіях дають підставу стверджувати, що ідентифікація шекспірівського коду в драматичному тексті мусить неодмінно наштовхнути на наявність у ньому метадраматичної поетики.

На сьогоднішній день розвиток теорії метадрами засвідчив розширення кола художніх текстів, типологізацію та узагальнення прийомів драматичної саморефлексії; залучення методів інтертекстуального аналізу; осмислення геопоетичної специфіки метадрами в національних культурах. Загалом завдяки застосуванню метадраматичної концепції у літературознавчих студіях кінця XX – початку XXI ст. відбулись суттєві зміни в рецепції драматичної естетики, осмисленні категорії «штучність» та «реальність».

Інтенсифікація метадраматичних студій у світовій науці не оминула вітчизняне літературознавство. Попри те, що актуалізація концепції метадрами відбувається тільки в останні роки, втім, у теорії драми створено певне підґрунтя для подальшого вивчення цього феномену на матеріалі української літератури.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА ПАРАДИГМА МЕТАДРАМИ: ПОНЯТТЄВІ КООРДИНАТИ, ДИНАМІКА, ЧИННИКИ

2.1. Типологія метадрами: критерії та різновиди

У спробах конкретизувати досить широкий спектр тлумачення метадрами, науковці вже тривалий час вважають актуальною проблему її класифікації, розв'язання якої дало б змогу чіткіше побачити кордони поняття, його різновиди та більш сфокусовано зосередити практичні дослідження цього феномену. Брак усталеності в зазначеному питанні зумовлює нові й нові варіанти класифікацій, численні дослідницькі підходи до категоризації виявленого явища.

Одним із перших запропонував власну класифікацію Річард Хорнбі, виокремивши п'ять різновидів метадрами: п'єса в п'єсі; церемонія в п'єсі; роль усередині ролі; літературні покликання або покликання з реального життя; самопокликання. Причому вчений застерігав, що «ці типи метадрами повинні розглядатися не як пасивні категорії, а радше як інструментарій. Їх рідко можна знайти в чистій формі, оскільки часто вони трапляються разом або переходять один в одного» [359, с. 32].

В інтерпретації Хорнбі *п'єса в п'єсі* – це вид метадрами, що може бути репрезентований двома формами: 1) вставка: у ній внутрішня п'єса є другорядною, дійство вмонтоване незалежно від основної дії, як, наприклад, «Мишоловка» в шекспірівському «Гамлеті»; 2) «рамочний» тип: внутрішня п'єса стає первинною, натомість зовнішня п'єса – засобом її обрамлення.

Другий тип – *церемонія в п'єсі*, що використовується задля урізноманітнення дійства й може культивуватися у творі або розвінчуватись у ньому. Церемонія в метадраматичній п'єсі піддається художньому аналізу як культурний феномен, котрий своєю внутрішньою

суттю тісно пов'язаний із театром, а також утілює природу людського прагнення перформансу загалом. Хорнбі поділяє церемонії у п'єсі на два типи – завершені та фрагментарні. Від типу, використаного в конкретній п'єсі, залежить її загальний тон – комедійний або трагічний [359, с. 63]. Пізніші дослідники уникали визнавати цей тип метадрами, незаслужено ігноруючи культурний і жанротворчий потенціали ритуалу в площині метадраматичного тексту. Одним із небагатьох, хто розглядав ритуал у контексті метадрами, був уже згадуваний Натаніель Леонард, який трактував його однією з форм повторно інсценізованих культурних перформансів.

До наступного різновиду метадрами Річарда Хорнбі відносив прийом *гри ролі в ролі*, що, на думку автора, чудово окреслює персонажа, дає змогу відобразити не те, ким він є, а те, ким він хоче бути, а іноді показує, що роль є ближчою суті персонажа, ніж його щоденна «реальна» персональність. У метадраматичному плані роль у ролі призводить до важливого подвоєння, зароджуючи відчуття неоднозначності героя, і зумовлює складність його реєстрації. Роль у ролі «додає третій метадраматичний пласт до глядацького досвіду: герой грає роль, але герой і сам виконується актором» [359, с. 68]. Урешті-решт, Хорнбі доходить висновку: якщо п'єса в п'єсі є художнім прийомом дослідження буттєвих питань, церемонія в п'єсі – прийомом дослідження соціальних питань, то роль у ролі – засіб для вирішення питань індивідуальних, психологічних. Водночас гра в ролі є ще одним фактором, який доводить: драматург, створюючи яскраві характери, не претендує на індивідуальну ізоляцію персонажа, а зображає його в тісному зв'язку із суспільством.

Окремими блоком Хорнбі представляє два різновиди метадрами, які засвідчують залежність ученого від провідних літературознавчих тенденцій свого часу, зокрема ідей постструктуралізму, що панували в епоху формування його концепції. Ідеться про *літературні / життєві покликання* в п'єсі та *самопокликання*. Дослідник визнає, що

метадраматичність цих елементів обмежується часом і складом аудиторії. Хорнбі постійно наголошує на тому, що для повноцінної реалізації метадраматичного ефекту потрібний компетентний реципієнт, який б зміг вступити в рівноправний творчий діалог із драматургом і був готовий до усвідомлення драматичної ілюзії. Проте якщо читач / глядач справді розпізнає подібні метадраматичні фрагменти, результат стає в мініатюрі подібним до того, який створює внутрішня п'єса в п'єсі, «адже уявний світ основної п'єси буде розірваний спогадом про його ж зв'язок з іншим літературним твором або творами» [359, с. 88]. Слід відзначити, що момент розривання тканини тексту, деконструкції, втручання є для Хорнбі принциповим у визначенні метадрами та міри інтенсивності її представлення у творі. Відтак учений застерігає, що звичайна адаптація й позичання чужих текстів не стають автоматично метадрамою, адже часто ці прийоми виконують стилістичну функцію, а ще частіше не розпізнаються реципієнтом. З іншого боку, якщо покликання занадто відоме, функціонує на рівні штампів, фразеологізмів, що «не ушкоджують тканину п'єси», не викликають конкретних асоціацій або є загальновідомими біблійними історіями, міфологемами, популярними фольклорними творами, якими наповнена література, то таке покликання є не більш виокремленим, ніж опис дерева або каменя.

Самопокликання, на відміну від літературних і життєвих покликань, завжди виразно метадраматичні. Завдяки їм п'єса безпосередньо привертає увагу до себе як до художнього явища. Усвідомлення фікційності неодмінно руйнує структуру тексту, хоча б тимчасово. На думку Хорнбі, потрібно розрізняти самопокликання й використання реплік хору чи наратора, окремих сюжетних відступів, які не руйнують цілісність художнього світу п'єси, а натомість розширюють його, щоб умістити глядача [359, с. 104]. Більше того, хори та наратори не призупиняють драматичну дію, а навпаки – існують для того, щоб допомогти їй іти далі. Прикметно, що пізніші дослідники відносили ці елементи п'єси до

окремого типу метадрами, підкреслюючи історичну тяглість цього явища.

Незважаючи на певну розмитість дефініцій, категоріальну приблизність, класифікація різновидів метадрами Річарда Хорнбі стала фундаментом для подальших пошуків науковців. Через три роки після виходу у світ книги вченого опубліковано монографію «Метадрама й англійська сучасна драма» [419] німецької дослідниці Карін Фівег-Маркс, яка запропонувала власну типологію метадрами, що відзначається більш виваженою структурою та стала авторитетною в німецькомовному науковому світі. У студії наголошено, що історично метадрама європейської літератури починається з містерій та релігійних п'єс середньовіччя. Однак її постмодерний варіант репрезентує насамперед антиісторичні прикмети, що цілком суголосно Абелью, який вбачав у метадрі докази смерті трагедії. Метадраматичність нині стає надзвичайно розповсюдженою не лише на сцені, але й в аудіовізуальних ЗМІ та кінематографі. Спроба Фівег-Маркс класифікувати мета драму відрізняється вкоріненістю в наукові розробки європейських філологів ХХ ст. з їх тяжінням до філософських матриць. Загалом дослідниця виокремлює шість типів метадрами: тематична, фікційна, епістемологічна, дискурсивна, персонажна, адаптивна.

У *тематичній* метадрі («драма про драму») театр стає предметом зображення з відповідним міметичним вектором, а також пов'язаними з ним символами, які належать до театрального середовища: актори, режисери, критики, глядачі тощо. Попри те, що руйнація драматичної ілюзії не є метою для цього типу п'єс, усе ж вона певною мірою відбувається, тим більше, що ця форма метадрами часто накладається на інші. *Фікційна* метадрама характеризує п'єси, що містять вставні елементи: п'єси в п'єсі, постановку іншого твору або його репетицію, що підсилюють літературність художнього твору та помножують його структурну перспективу.

Фівег-Маркс убачає метадраматизм і в тих літературних явищах, які

Хорбні відкидав через брак деструктивного компонента. Зокрема, ідеться про *епістемологічну* метадраму, яка ґрунтується на використанні епічних прийомів (пролог, епілог, хор, епічний наратор), що становлять драматичні рівні та завдяки опосередкованій комунікативній системі розривають закритий уявний простір, створюючи контакт між аудиторією і сценою. Наявність опосередкованої комунікативної системи дає змогу її гравцям мати дистанційоване метабачення дійства, уможливорює його коментування та саморефлексію.

Дискурсивна метадрама, за Фівег-Маркс, включає лінгвістичні форми самоусвідомлення в драмі. Зазвичай такий прийом об'єднується з іншими метадраматичними прийомами задля посилення їх ефекту, проте інколи саморефлексія використовується виключно на лінгвістичному рівні. Дослідниця визнавала, що розмова з глядачем має обмежені функції – її «метадраматичний потенціал проявляється лише поверхово завдяки відмежуванню промовця від драматичної дії й спрямування свого повідомлення безпосередньо до реальної аудиторії, яка не існує у вигаданій події, у результаті чого фікційність переривається та ілюзія порушується» [419, с. 23]. Слід нагадати, що Хорбні заперечував метадраматичність такого рівня.

Персонажна метадрама проявляється переважно завдяки багатолікості образу, подвоєнню персонажів, дублюванню актора й ролі, ефекту «виходу з ролі». У формулюванні ознак *адаптивної* метадрами поєднано типи літературних покликань і самопокликань у драмі та залучено категорії інтертекстуальності. Адаптивна метадрама – це свідоме олітературнення п'єси, причому рефлексія інших літературних артефактів опосередковано вказує на штучний статус самого актора.

Типологію Фівег-Маркс іноді спрощують, користуючись під час аналізу художніх текстів трьома позиціями. Зокрема, Вольфганг Матцат виокремлює такі типи: метатеатр як тема; фікційна метадрама (дослідник відносить до цього типу й сновидіння, марева або інші уявні візії

свідомості) та епічна метадрама, де дистанціювання від того, що відбувається на сцені, досягається в результаті вербальних зауважень щодо фіктивності дійства й умовності ролей [380]. Для вивчення метадрами, за Матцатом, не так важлива типологія, як функції. Безсумнівно, що уявні світи, які продукує культурний дискурс, розширюють художній світ метадрами, але вони ж зумовлюють певну межу, відчуження між сюжетними пластами п'єси.

Для дослідників метадрами суттєвими є принципи її організації, а відтак науковці зосереджують увагу на засадничих елементах, які також можна класифікувати. Пропозиції Євгенії Політико щодо розподілу різних прийомів доволі корисні для практичної диференціації, багато в чому перегукуються зі згадуваними класифікаціями. Дослідниця виділяє:

1) метатеатральні елементи (декорації, прологи, епілоги, репліки «в сторону», пряме звернення до глядачів, «колективна мова», використання масок тощо);

2) «умовно-номінативні» метадраматичні повтори й коментарі;

3) «подвоєння реальності» (метадраматичні коментарі, авторські ремарки, «театральна реальність»);

4) «рольова» метадрама (розподіл ролей без урахування віку та статі, разюча невідповідність кількості персонажів числу акторів, включення в перелік дійових осіб артистів, режисерів, допоміжного персоналу постановки театрального дійства);

5) метадраматичні елементи композиційного рівня (повтори, автореферентні покликання, «фреймова» структура, презентація паралельних варіантів розвитку подій на сцені);

6) рівень сюжетобудування на кшталт п'єси в п'єсі;

7) «дискурсивна» метадрама, яку дослідниця виживає на позначення пародії на той чи інший літературний жанр [218, с. 172].

Інколи спостерігаємо, як прагнення до чіткості, закономірне для наукових констатацій, вихолощує розмаїття шарів (експліцитних та

імпліцитних) і їх дифузію в художньому світі метадрами. Наприклад, Антон Макаров звів класифікацію метадраматичних текстів до трьох моделей [175]. По-перше, «чиста» метадрама, що характеризується фрактальною природою. Сюжетом п'єси (або його частиною) стає процес її постановки. По-друге, класична метадрама, тобто така, що на формальному рівні містить структуру «текст у тексті» або «театр у театрі», а в сюжет п'єси вводиться театральне дійство, причому система персонажів твору на якийсь час ієрархізується за принципом «група / глядачі». По-третє, тип метатеатральності, під яким слід розуміти процес і результат надання фактично будь-якому простору функції й семантики простору сценічного. У такому випадку в текст входять перформанси, гепенінги та різні театралізовані поведінкові системи, як-от: бесіди божевільних, маразматиків, алкоголіків, слідчі експерименти, зумисне відтворення декадентських поз та інші способи руйнування «нормальної» драматичної інтеракції.

Ще одну класифікацію знаходимо в Анни Синицької, яка розділяє чотири види метадрами [242] за логікою, відмінною від Антона Макарова. Перший із них – «театр у театрі» на кшталт піранделлівського, що передбачає зображення (народження) спектаклю, його репетиції тощо. Цей прийом дає змогу втягнути читачів у процес проблематизації творчості. Подвоєння світу зумовлює відображення одне в одному театральній сцени й глядацької зали (або ж їх рокировку). Другим видом метадрами Синицька маркує тексти, де введені персонажі, які мають безпосередній стосунок до мистецтва та творчості загалом (письменники, художники, музиканти тощо). Виокремлення такої метадрами засвідчує специфічну візуалізацію театральних дійств, вплив на них образотворчо-пластичного й кінематографічного мистецтва. Третій вид метадрами виявляється тоді, коли в центрі п'єси опиняється персонаж («аналітик-обсерватор»), що створює свій світ у реальності, «театралізує» його, водночас руйнуючи театральну ілюзію. Як четвертий вид метадрами Синицька розглядає ремарки, у яких

обставини дійства фокалізуються, немов це погляд режисера, що створює «рамку» сприйняття та призводить до екфразової чи сценарної описовості. Притому ремарка може стати головним діячем зображуваної історії, вона наполягає на оптичних метаморфозах, пропонує «театр речей», інакше кажучи – ремарка також «грає», вона штучна, зумовлює певні асоціації, наголошує на умовності простору обсервації.

Зі свого боку, Вадим Чупасов, типологізуючи сцени на сцені, уважає за доцільне визначити дві метадраматичні парадигми – традиційну й модерністську [295]. Перша з них, по суті, є розгорнутою метафорою «світ – театр», у її межах зовнішня драма – «життя», що протиставляється внутрішній – «театру» як ілюстрації та водночас розвінчанню таємниць «життя». Модерністська парадигма – продукт авангардних інтенцій театру, що заперечує чіткі кордони розмежування мистецтва й реальності, навіть свідомо намагається їх поєднати, переступаючи раніше майже сакральний бар'єр.

Чимало дослідників, котрі вивчають мета драму, пропонують свої варіанти класифікацій, хоча так чи інакше всі вони кружляють навколо тих самих елементів, міксуючи їх або роблять дещо осібні акценти. Головною проблемою відомих класифікацій мета драми є те, що основою для визначення окремих типів зазвичай обираються різновекторні та невідповідні за масштабом категорії – від загальних принципів структурування текстів до окремих прийомів або навіть одиничних лексичних конструкцій. Не заперечуючи практичну користь критеріїв, запропонованих попередниками, убачаємо доречним виокремити щонайменше два принципи класифікації мета драми – історико-культурний та телеологічний.

Відповідно до *історико-культурного* принципу динаміка мета драми безпосередньо залежить від зміни художньо-стильової домінанти, естетична матриця якої зумовлює пріоритетність й інтенсивність застосування тих чи інших мета драматичних прийомів. Без сумніву, цей

розвиток не є лінійним. Незважаючи на те, що літературно-мистецькі епохи суттєво відрізняються затребуваністю метадрами, повністю вона не зникає, шукаючи вираження в модифікованих формах. Наприклад, доба класицизму – виразний приклад імпліцитного функціонування метадрами в її пародійному інваріанті. Отож розвиток типів метадрами, з цього погляду, підкорюється загальним тенденціям розвитку літературного процесу, а почасти й формує їх. В еволюційній типології метадрами особливо яскравими та самодостатніми зразками слід уважати її античний, ренесансний, модерний, абсурдистський і постмодерний різновиди.

Для *телеологічного* принципу класифікації визначальним є авторське цілепокладання, що зумовлює інтенсивність та ступінь рефлексійності метадрами. Такий підхід дає змогу виокремити два типи метадрами – *власне телеологічну* та *оказіональну*. Під телеологічною ми розуміємо метадраму, яка є свідомим втіленням задуму створити драму про драму з використанням повного спектра характерних метадраматичних прийомів, спрямованих на саморефлексійність театру. У цьому випадку фактично йдеться про метадраму як самодостатній жанр із набором формальних та змістових компонентів. У сучасній українській драматургії одним із прикладів телеологічного типу метадрами вважаємо п'єсу Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані».

Оказіональна метадрама співвідносна не так із жанром, як з категорією «метадраматичність», що якісно характеризує специфіку тексту. Йдеться про п'єси, у яких використання метадраматичних прийомів не стає вирішальним жанротворчим чинником, а засвідчує своєрідність авторського мислення, його тяжіння до саморефлексійної естетики. Ілюстрацією цього типу слушно вважати п'єсу «Мільйон парашутиків» Неди Неждани. Причому в подібних творах обирається не демонстративна форма метадрами, а завуальована, що, однак, дає змогу констатувати глибинне усвідомлення автором взаємопроникнення драматургії / театру / гри / життя в різноманітних проявах.

Переконані, що подібне ранжування дасть змогу більш предметно підходити до аналізу широкого кола метадраматичних текстів, зокрема в українській літературі.

2.2. Жанрово-стильова диспозиція метадрами

Метадрама заслуговує розгляду в межах щонайменше двох категоріальних координатах. З одного боку, вона репрезентує явище метаізації тексту, і в цьому сенсі потрапляє в ряд металітератури, метапрози тощо. З іншого боку, метадрама претендує на жанрове осмислення, де вона потрапляє в ряд усталених понять, як-от: трагедія, комедія, водевіль тощо. Зауважмо, що метадрама націлена на заміщення усталених жанрів. У ситуації, коли на перший план виходить «олітературнення» тексту», театральна варіативність фрагментів, занурення в народження театрального артефакту з наявністю режисера, акторів тощо, традиційний жанр втрачає свої характерні риси, натомість його прикмети стають полем гри для метадраматичних експериментів.

Історико-культурний принцип класифікації метадрами спонукає відстежити її еволюцію. Як загальне явище вона сповна проявилась уже в античній літературі, на що вказують ряд дослідників (Григорій Добров, Франсіс Дунн, Бернадет Кочрейн та ін.), які зафіксували початки метадраматичної поетики в творах Аристофана, Плавта, Софокла. Самоусвідомлення та метафікція в грецькій драмі постають з динаміки розігрування святкового агону в контексті демократичних полісів і помітні в Есхілових трагедіях задовго до творчості Еврипіда, до народження Аристофана [340, с. 5]. Сценічна умовність будувалась із врахуванням обізнаності демосу з ритуалами, що розігруються перед ним та з перспективою залучення глядачів до театрального дійства (передусім до сцен суду, якими часто завершувались вистави). Актори нерідко вступали в діалоги з публікою, а сама публіка поділялась на дві групи: задіяну

безпосередньо в дійстві, і ту, що залишалась у статусі спостерігача.

Ключем метадраматичності античної драми є також образ Гермеса: під час постановок він наважувався говорити від імені автора до аудиторії, з'являвся у численних метадраматичних вставках. Актуалізації віртуального світу в драматургії сприяв популярний мотив божевілля, який слугував розкриттю художнього потенціалу роздвоєння особистості й отримав подальший розвиток у мотиві двійництва в драматургії. Дуже часто драматична ілюзія в античному театрі переривалась, але це було зумовлено суттєвою відмінністю театру Давньої Греції від пізніших епох: за висловом Григорія Доброва, грецькі трагедії і комедії грались не просто *перед глядачем*, а *для глядача* [340, с. 12]. Металітературність античної драми доводить врешті-решт незаперечний факт того, що вся вона побудована на міфах, тобто призначення театру полягало в наданні другого життя вже наявному артефактові. Епізодія драми, використання прийому *mise en abyme*, комічний контрафакт – всі ці аспекти сповна характеризують давньогрецьку драматургію.

Етапом формування метадрами стала доба Ренесансу, коли чітко виокремився прийом «п'єса в п'єсі». За його допомогою в доробку Мерло, Шекспіра, Калдерона п'єса коментує саму себе або театр загалом, виводячи реципієнта на рефлексію роботи театрального артиста як особливої інстанції. На межі Ренесансу і бароко зафіксовано появу персонажа-актора в драматичних творах, і ця особливість персоносфери ускладнила сприйняття сценічної правди. Отож актор на сцені разом із ситуативним глядачем створюють модель театру-дзеркала. Ця метадраматична ознака буде знову яскраво актуалізована в театрі ХХ ст., з його тяжінням до абсурдистських мотивів. Можна уточнити, що якщо у ХVІ ст. актор появився як персонаж (герой), то у пізнішій метадрамі героя репрезентовано як актора.

Українська література бароко дає право говорити про витоки національної моделі метадрами. Метадраматичність переконливо засвідчує

українська шкільна драма (XVII – XVIII ст.), художня система якої дозволяла поєднувати образи історичних постатей, алегоричних чеснот, абстрактних понять тощо. Поява метадраматичних елементів сприяла синкретизму високого та низького стилю. Композиційно це проявилось у вставках інтермедій сатиричного характеру зі сценами з побуту простого народу до текстів, написаних за біблійним сюжетом. Широко застосовувались метадраматичні елементи та прийоми грецького і римського періоду: хор, епілог, епізація. Метадраматичний потенціал барокових форм, таких як містерія, мораліте, агіографія, міраклъ, через кілька століть почали використовувати у драматургії модернізму. У першій половині XX ст. тенденції відродження алегоричного (барокового) театру можна знайти в творах Лесі Українки, Ігоря Костецького, Юрія Косача та інших українських драматургів.

Поруч з химерним бароко в Європі епохи утвердження абсолютистських держав стала поширюватися естетика класицизму, яку характеризувало тяжіння до універсальності, раціоналізму, чіткості меседжів і стрункості композиції. Однак така зорієнтованість на прагматизм не завадила розвитку метадраматичної поетики, що здебільшого була презентована пародійними жанрами. Ця епоха відзначається розквітом метакритичного дискурсу, а серед тогочасних жанрів великий успіх випав на долю п'єс-репетицій, які зумовили утвердження саморефлексійності у драматичних текстах і вимагали нового глядача – освіченого, з неабияким театральним досвідом, здатного прочитати масу театральних алюзій у таких виставах.

Однією з найбільш відомих п'єс-репетицій вважають комедію Жана-Батиста Мольєра «Версальський експромт» (1663). Це своєрідна імпровізація на тему процесу театральної творчості, що створена як авторська реакція на дискусію навколо його ж таки п'єси «Школа дружин» (1662). В Англії родоначальником цього жанрового формату став Джордж Вільє Бекінгем, який очолив групу авторів для створення комедії

«Репетиція» (1671), що була пародією на надмірне захоплення ефектами та екзотикою драматурга Джона Драйдена в так званих «героїчних п'єсах». У цьому жанрі активно працювали Генрі Філдінг: його «Пасквін, драматична сатира на сучасність» (1736) складається з двох репетицій – комедії «Вибори» та трагедії «Життя і смерть здорового глузду»; Річард Брінслі Шерідан з п'єсою «Критик або репетиція однієї трагедії» (1779) та ін. Переважно пародійні спектаклі-репетиції ставали своєрідними кафедрами для політичної сатири, отожд театр, вдаючись до метадраматичних прийомів, по суті, брав на себе функції архетипного блазня. Як правило, автор п'єси-репетиції не тільки «роздумує над викликами часу художника, винахідливо доповнює метафорику зіставлення світу – театральної сцени – політики – історії та її гравців, але і прагне за допомогою драматичних характеристик показати труднощі, радощі, втрати і набуття письменницького ремесла» [53, с. 24]. Навіть відомий теоретик драми Корнель з його пристрасною до нормативної поетики у власній драматичній творчості засвідчив нездатність опиратися потужній естетиці подвійного мімезису. Попри його намагання повсякчас розвінчати ілюзію, він неодноразово вдавався до її візуалізації, використовував покликання і самопокликання, що врешті дозволило сучасним дослідникам вивчати творчість драматурга у вимірах метадраматизму.

Доба утвердження романтизму створювала сприятливі умови для розвитку метадрами, якщо взяти до уваги її плекання поривів від реального до ірреального, ідеалізацію фікційного світу. Новий герой на сцені вже не покладався на міметичні декорації, а глядач мусив піднімати реєстр своєї уяви, щоб стати співтворцем ідеального світу. Однак мусимо визнати, що нові обставини водночас гальмували театральні шукання, що в результаті призвело до певного відмежування драматургії від театру, який не міг відтворити за допомогою традиційного реквізиту світ бажаний, омріяний, нетутешній. Тим не менше, метадрама поповнила свій художній арсенал завдяки нарощенню та урізноманітненню мотивів сну, марень, ілюзій,

потойбіччя. Свій внесок у метадраматичні надбання літератури зробили Джордж Колман («Жінка-драматург»), Джеймс Пауел («Приватні вистави») та ін.

Прикладом метадраматичного мислення слід вважати і знамениту трагедію Йогана-Вольфгана Гете «Фауст», жанр якої ще трактують і як філософська драма. Сюжетом для цього твору послужили матеріали, розміщені в книзі «Історія доктора Фауста» (1857), що містила деякі легенди і притчі. Метадраматичний характер твору Гете підтверджує і той факт, що драматична фаустіана була розпочата значно раніше. Нагадаймо, що «Трагічну історію доктора Фауста» (1588) написав англійський драматург Крістофер Марло, над цією темою працював Готгольд Лессінг та інші автори, лубкові варіанти Фауста розповсюджувались в репертуарах ярмаркових балаганів, лялькових постановок.

Упродовж тривалого написання «Фауста» (1770-1831) світогляд та естетичні орієнтири Гете зазнали еволюції, але з висоти часу в цьому тексті очевидні численні філософські ідеї та образи, які вважають романтичними символами. Варто звернути увагу, що на початку твору подається «Театральний вступ», який є зразком рефлексії сценічного мистецтва. Директор театру в товаристві з Поетом та коміком міркує про призначення театральної установи, очікування глядачів, ймовірність створити ідеальну виставу, а не лише масове видовище, яке приносить дешевий успіх:

*Скажіть, яким повинен бути
Театр у нашій стороні?
Бажаю я завжди юрбі годити:
Вона живе, дає й другому жити.
Стовпи стоять, поміст із дощок збитий,
І всяк туди, на свято мов, спішить.
Сидять усі вже, звівши вгору брови,
До подиву і захвату готові.*

*Я знаю, як сподобатися всім,
 А все ж чомусь сьогодні страшнуvато;
 Хоч путнє щось незвично бачить їм,
 Але вони читали страх багато.
 Як змайструvать виставу нам таку –
 Нову, й живу, і людям до смаку? [91, с. 91]*

У пролозі приділено також увагу власне критеріям ідеальної п'єси, до яких зараховують збалансованість фантазії, волі, пристрасті, розуму і дурості. На думку Коміка, текст повинен відповідати запитам публіки, бути насиченим напруженими перипетіями, тоді як його опонентом виступає Поет, що вважає за недоцільне торгувати високим словом перед злиденним натовпом.

Безсумнівно, Гете розпочинає свого «Фауста» метадраматичним прологом не так задля фіксації завжди злободенної і нерозв'язаної проблеми, що гостро стоїть перед драматургом, актором і керівником театру, як заради моделювання грандіозної ідеї перетворення світу в межах театрального простору, осмислення вічних фаустівських питань. Відтак саме в цій частині Гете проголошує свій масштабний задум: відобразити на кону всесвіт, пройти «із неба через землю в пекло» [91, с. 10]. Отже «Пролог у театрі» – це дзеркало, свідоме подвоєння у координатах театрального ембріону тих різнобічних інтенцій, які живитимуть філософські ідеї всього твору.

Звернення Гете до відомої теми Фауста багато в чому набуло оригінального звучання завдяки використанню романтичної іронії. Цей засіб був цілком доцільним саме в метадраматичній формі, яка дає можливість досягати персонажам певного дистанціювання від своїх ролей, підстави вплітати в сатиричний струмінь тексту функції самокритичності. Самоіронія досягалась навіть шляхом театрального самоспоглядання та коментування власних поз та гримас персонажами. Акцентуючи на металітературності «Фауста» Гете, дослідник романтизму Фредерік Барвік

слушно стверджує, що саморефлексійні прийоми письменника забезпечують подвоєння романтичної іронії, віддзеркалення авторського самопізнання, а також дозволяють висміювати непристойні моди і смаки, дотепно порушувати канони репрезентації [328, с. 170].

У свою чергу естетика реалізму відіграла важливу роль у формуванні опозиції щодо умовності, яка є основою метадраматичності, і пізніше конфлікт реального та ірреального став одним із найважливіших компонентів проблематики метадраматичних досліджень. На думку багатьох вчених, для прихильників реалізму метадраматична поетика була неприйнятною, втім, у драмах кінця ХІХ ст. стали дуже впливовими дві метадраматичні тенденції, які адаптувались у реалістичній парадигмі: антитеатральність та метакритика. Сам образ театру в реалістичних п'єсах послідовно формується як територія аморальності. Актор – це радше не митець, а соціальний тип, вартий зневаги з боку філістерів, які не вважають «кривляння» гідною професією. Однак помітною є і поступова реабілітація героя-актора, принаймні у вузькому театральному колі талант визнається унікальною цінністю. Подекуди знаходимо й ідеалізацію служителя сцени, з його піднесеними прагненнями і випробуваннями, які випадають на долю через обструкцію вульгарним оточенням.

Схильність до метакритики проявляється в конкретизації діалогів, наведення вражень про певні вистави, що мали на той час резонанс, оперування такими поняттями, як «школа», «метод», «амплуа», у раціоналізації театрального дискурсу, виявленні полемічних поглядів тощо. Поступово ці маргінальні явища починають наближатися до провідних центрів і, врешті-решт, тема театру стає рівноправною з іншими темами, популярними для реалістичного періоду драматургії. Небезпідставно можна констатувати, що посилення театральних проблем, саморефлексійних інтенцій у драматичному тексті засвідчували віяння модернізму, які незабаром стали панівними і дали новий поштовх для розвитку метадрами в літературі і метатеатру на сцені.

Доба модернізму стала новим етапом інтересу до *homo ludens*, він стає провідним суб'єктом і об'єктом театральних видовищ, які почали претендувати на ігрові антропологічні дослідження. У численних модерністських п'єсах, написаних представниками різних національних культур, у центрі уваги опиняється театральна проблематика. Метадрама в модернізмі стає підкреслено ігровою формою, автори все більше абстрагуються від дійсності, їхні п'єси все менше претендують на дзеркальне відображення реальності. Модерна метадрама скоріше займає свою нішу в концепції «мистецтво для мистецтва», водночас претендуючи на аналітизм та інтелектуалізм, який спрямовувався насамперед на літературні та театральні явища. Перефразовуючи Пікассо, можна сказати, що метадрама показує світ не таким, яким вона його бачить, а яким його мислить.

Феномен метадрами ХХ ст. полягає в тому, що вона синхронізувалась з поступом естетико-філософської думки. Модернізм зарекомендував себе порою усвідомлення ігрової природи культури, що зумовило пік експериментів на театральних підмостках. Причому в різних модерних напрямках метадраматична форма була цілком органічною, можна говорити про своєрідне зрощення метадрами з новими мистецькими відгалуженнями, особливо наглядною стала її затребуваність в авангардних формах модернізму.

За спостереженнями Олени Соколової, на межі ХІХ та ХХ ст. розпочався етап напрочуд багатогранного проявлення концептуалізації театру в драматичних тестах, зокрема дослідниця виділяє такі аспекти:

- театр як особлива естетична реальність, що виникає в ігровому просторі;
- театр як механізм створення і програвання певної життєвої ситуації;
- театр як взаємозв'язок «актор-персонаж-глядач»;
- роль, маска і маріонетка в їхньому прямому і символічному

значенні;

– імпровізаційність як обов'язковий складник театрального спектаклю [247].

Особливу увагу модерна драма приділяє оголенню творчого процесу, йдеться про народження вистави, реалізацію театрального задуму, включно з безпосереднім створенням п'єси. Основним конфліктом у модерній метадрамі є протистояння героя і умовно-театрального буття. Однак локус сценічної бутафорії, приховування істинного за маскою, залежність від сценарію тощо не звужує філософські проблеми, що порушуються в тексті, і головними серед них є проблема саморефлексії та самоідентифікації. Процес самопізнання відбувається власне через роль, отож бути «іншим» – це можливість знайти себе, стати «собою», хоча шлях цей, як правило, не має кінця. Метадрама зумовила двоїстість таких театральних категорій, як «дійова особа», «місце дії», «слово», «час», «простір», посилила розмивання кордонів між ілюзорністю і явою, вдаючись до варіативності дії, трансформації персонажів, підміни героїв, обміну ролями, причому останні перетворились на самодостатню категорію в персоносфері низки п'єс.

Метадраматургом ХХ ст. небезпідставно називають Антона Чехова. Яскрава багат шаровість образів, театральний дискурс, виклична метакритичність проявились уже в першій п'єсі письменника «Чайка» (1896). У ній гостро звучить назріла необхідність оновити театральну традицію, яка перетворилась, за висловом чеховського персонажа Трепльова, на рутину. Прагнення до вираження абстрактних ідей зумовило інтенсифікацію репрезентації театру – в літературі і на сцені – з внутрішнього боку, сповненого самоідентифікаційних проблем, що потребувало витонченого глядача, естета й інтелектуала, здатного прочитувати пласти культурної пам'яті, двоплановість вигадки й вимислу, множинність варіантів рецепції зіграного, подекуди неодноразово. Причому рецептивну неоднозначність нерідко провокують самі персонажі,

які включаються в обговорення виконання тих чи інших ролей. Автор метадрами пропонує публіці гру як смислоутворювальний процес, завжди незавершений і невичерпний.

Метадрама доби модерну стала найпереконливішою ілюстрацією новітніх тенденцій, саме в ній наочно зафіксована «переорієнтація з міметичного принципу відтворення дійсності, характерного для народницького дискурсу... на моделюючий, знаковий: символічний, метафоричний, екзистенційний» [235, с. 9]. Особливо згущено метапоетика проявляється у творчості Луїджі Піранделло. Його театральна трилогія «Шість персонажів у пошуках автора» (1921), «Кожен на свій лад» (1924), «Сьогодні ми імпровізуємо» (1930) підняла метадраму на небачений раніше культурософський рівень. Драматург пропонує художню версію таких актуальних проблем, як комунікативний зв'язок «автор-актор-персонаж-глядач», ілюзія реальності й реальність ілюзії, фіктивність кордону між мистецтвом і життям, філософія гри як філософія життя. За спостереженнями дослідниці Ірини Зуккер, Піранделло «робить видимим співвідношення актор – роль і надає своїм персонажам можливість тлумачити власну роль і розмірковувати з її приводу» [114, с. 10].

Попри цілковиту зосередженість на народженні театального артефакту в п'єсі «Шість персонажів...» Піранделло порушує складні богословські питання, намагається визначити природу взаємозалежності між Богом-деміургом і його творінням. З часом новаторство письменника отримало розповсюдження у шуканнях численних авторів, а сама метадрама стала неодмінно асоціюватися з концептуалізацією театального дискурсу, засадничою відмовою від копіювання реальності. Водночас драматурги актуалізують традиції прадавнього театру (антична трагедія, п'єса-репетиція, театр масок тощо), подекуди радикально переосмислюючи канон і наповнюючи старі знаки та прийоми новим змістом.

Високий модернізм продовжив експерименти ранніх модерністів. Наприклад, п'єси Тома Стоппарда засвідчують суб'єктивізацію фрагментів та осколків драматичної спадщини минулого (цитати, персонажі, ситуації) у театральній дійсності нового художнього тексту. Таким чином автор стверджує, що естетична пам'ять покоління стає призмою, крізь яку індивідуум сприймає сучасний світ. Свідомий еkleктизм театральних категорій, метадраматичних стилів і прийомів, класичних і модерних ідей передбачає посилення стратегії участі глядача як співтворця театального/читацького феномену. Інтелектуального декодування у руслі метадрами потребують твори Артура Шніцлера, Жана Жене, Жан-Поля Сартра, Жана Ануя, які у середині ХХ ст. запропонували п'єси, що стали етапними в розвитку драматургії і театру та засвідчили перехід до естетики постмодернізму. Особливий внесок у цей перехід зробили представники драми абсурду, котру ми розглядаємо як течію модернізму. Творчість драматургів-абсурдистів репрезентує багатовимірний світ, у якому дезорієнтована людина намагається витворити власний метадраматичний лабіринт, гру й інтелектуальний виклик для глядача, що також мислить себе загубленим в алогічному доккілі.

В українській літературі першої половини ХХ ст. також спостерігається поступовий метадраматичний зсув в художньому мисленні авторів. Модерністську реформу метадрами запропонували Леся Українка, Володимир Винниченко, Антін Крушельницький, Яків Мамонтов, Микола Куліш, Людмила Коваленко, Юрій Косач, Ігор Костецький та ін.

Постмодерний період мову метадрами зробив загальнодоступною. Інтенсифікація прийомів метарефлексії, деконструкція репрезентації, створення багатошарової реальності, кожна з яких відкриває власну істину, – все це вказує, що постмодернізм став важливим етапом еволюції метадрами. Варто підкреслити, що постмодерний драмопис активно використовує тілесність, не цурається жорстокості. У геометричній прогресії зростає використання сучасними авторами пастишу, що дозволяє

видозмінювати відомий сюжет, вводити нові персонажі, створювати гіпертекстуальні концепції та використовувати невичерпний потенціал драматургічних шедеврів минулого. Як і раніше, простежуються послідовні спроби відкрити нові грані знаменитого шекспірівського «Гамлета», що доводять постмодерністські переробки цього твору Бориса Акуніна, Аркадія Застирця, Гайнера Мюллера, Леся Подерв'янського, Юрія Тарнавського, Леоніда Філатова, Януша Гловацького та ін. Яскравим маркером сучасної метадрами є використання різних медійних засобів, насамперед кіно, телебачення, що сприяє унаочненню химерності й роздвоєння світу.

Прикладом постмодерної метадрами в українській літературі є п'єса Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані», яка презентує критику театру свого часу та ідей необхідності його реформування. Спочатку твір справляє враження сучасного використання прийому п'єси в п'єсі, позаяк починається з прогону вистави перед наближенням прем'єри, але згодом виявиться, що практично кожний шар дійства, який претендує на реальність, виявиться лише ілюзією. Суперечки між акторами та Режисером – це, по суті, зіткнення театральних поколінь, різних філософій театру. Проте обидва табори об'єднує факт відсутності глядача і марність спроб його «затягнути» в театр. Для ретроградів єдиним способом зацікавити публіку є постановка перевіреної класики. У тексті Ар'є за допомогою актуалізації низки імен, на кшталт Камю, Мольєра, Чехова, Шекспіра, посилення на «Макбета» та «Вишневий сад», а також завдяки появі у другій дії *зіпсованих* ролей, які переслідують своїх виконавців, формується рівень адаптивної метадрами. Іншу концепцію театру, керуючись принципом трьох «С» – «сучасність», «секс», «скандал», – намагається впровадити Режисер, який вважає цю формулу успіху універсальною не тільки для театру, а й для будь-якої галузі суспільного життя. Потенційним полем впливу для Режисера є вулиця і глядач «з пляшкою пива». Проте порожня глядацька зала стає метафорою самотності

сучасного театру, діячі якого приречені на безкінечні внутрішні інтриги, рефлексії або на самолюбівання у своїй закритій капсулі.

Вартий уваги і розподіл ролей: для номінації персонажів автор використав нотний стан. Нижня нота До – *«акторка, далеко за 50. Дуже гарна і шляхетна, але підстаркувата жінка»* [5, с. 191], приречена ділити свої спогади про померлого чоловіка (попереднього режисера театру) зі своєю молодшою суперницею Ре (*«акторка, близько 35 років. Соковита і злегка вульгарна»* [5, с. 191]), протистояння яких викликають асоціації з конфліктами, наявними в творах з подібним театральним модусом. Середину нотного стану репрезентують актори Мі і Фа – безвольні посередності: один з них – заляканий гомосексуаліст, другий – тінь впливового завліта. Іпостасі останніх персонажів, маркованих найвищими нотами (Соль – виконавець головної ролі у вставній п'єсі, Ля – режисер, Сі – завліт), лише в кінці твору відкривають свою приховану сутність і у такий спосіб різко змінюють драматичну інтригу твору. Діапазон руйнації – від жорстокого псевдоритуалу, здійсненого над актором, до загибелі персонажів під час пожежі в театру – досягає кульмінації у викритті ірреальності всіх персонажів, витворених хворобливою фантазією Завліта. Ієрархічна побудови п'єси постає ланцюгом взаємозалежних елементів творчої ілюзії, причому під сумнів ставиться і реальність глядача, якому адресована викривальна репліка, суголосна з основною тезою філософії симуляції Бодріяра: *«Чи не припускаєш ти того, що, можливо, прийшовши сюди, в цю залу, подивитися виставу про неіснуючих акторів і вигаданий театр, ти припустився помилки? Ти – це не ти. І нікуди ти не приходив, ніякої вистави не бачив – тебе не існує»* [5, с. 275]. Подібно до нотного стану побудована також ієрархія простору, що умовно можна співвіднести з чотирма інтерлініями, з яких кожна претендує на вищий рівень метадраматичної ілюзійності. Гротескності цьому усвідомленню додає застосування прийомів лялькового театру: актори граються з власними ж трупамі, розспівують, наче маріонетки, свої імена під диригування

Завліта, який виявиться автором як внутрішньої, так і зовнішньої п'єси, за якими має спостерігати глядач. Розкриття справжнього автора, що перебував у тіні режисера-деміурга, та усвідомлення себе лише елементом вигаданості провокує різну реакцію персонажів, для більшості – це можливість перекласти вину з себе на автора, що зумовлює у розв'язці його насильницьке покарання.

Отож п'єса Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані» репрезентує багат шаровий простір, де принцип «театру в театрі» повторюється, індексується до безкінечності. Причому кожен шар (інтерлінію) характеризують певні домінантні прийоми метадами: 1) п'єса в п'єсі, 2) ритуал у п'єсі, 3) умовна постановка; 4) ляльковий театр. Чітка метадраматична ієрархія структури твору на персонажному та просторовому рівнях вибудована так, що легко піддається метаморфозі, адже кожен структурний елемент п'єси, претендуючи на центр, згодом опиняється на периферії, а саме прочитання тексту зводиться до почергового знімання безкінечних шарів ілюзії, в яких перебуває людина.

Таким чином постмодерна драма – це драма самопрезентації та самоусвідомлення, що спрямована на розширення драматичного світу шляхом конструювання додаткових реальних / ірреальних площин. Пріоритет гри у ній завжди передбачає наявність концептуальної філософсько-естетичної парадигми, яка нагадує ребус. Інтерпретація такого тексту може висувати низку ідей та асоціацій, що прочитуються лише за умови відповідного читацького та глядацького досвіду реципієнта.

2.3. Жанрові параметри метадами

2.3.1. МетAPERсонаж

МетAPERсонаж – неодмінно присутній у метадами тип героя, що у різноманітних формах сприяє реалізації метадраматичної поетики. Його виразною, втім, не єдиною, ознакою слід вважати усвідомлення власного

фікційного статусу. Як стверджує Євген Васильєв, «наявність у драмі метаперсонажу є конститутивною ознакою її метатеатральності» [52, с. 192]. Вчений запропонував типологію, згідно з якою до метаперсонажів відносяться саморефлексуючі актори; театральні (професійні) і ритуальні дійові особи; «вічні образи» і наскрізні типи в рамках творчості одного драматурга тощо.

Серед інших елементів метадрами метаперсонаж чи не найбільше зумовлений театральною традицією і максимально втілює природу драми. Його витoki вбачаємо в архаїчних типажах, насамперед варто згадати амплу інтригана, котрий є перманентним складником-функцією драми, двигуном конфлікту. За класифікацією Всеволода Мейерхольда, існує два типи інтриганів: той, який грає зі згубними перешкодами, ним же створеними, а також той, який маніпулює обставинами, що склались без його участі. Очевидно, що перший варіант інтригана ліг в основу персонажа, котрого можна визначити як внутрішній драматург. Концептуально цей термін є більш точним і стосується героїв, схильних ініціювати драматичну ситуацію, нав'язати ролі, почасти відтворити модель поведінки абстрактного драматурга-режисера, інтегруючи власну постановку в хід п'єси. Крім того, поняття «внутрішній драматург» доречно вживати для визначення метадраматичних героїв, які не є театрами, підкреслюючи тим повсюдне побутування законів театального світу в обивательському середовищі. Внутрішньому драматургу властиво створювати конфлікт у позасценічному художньому просторі, користуючись при цьому сценічними методами. Прикладами таких персонажів є Квятковська і Олена Миколаївна в «Талані» Михайла Старицького, Іван Стратонович в «Брехні» і Христя в «Натусеві» Володимира Винниченка, Сашко в «Генералі» Івана Багряного та ін.

До давньої драматичної традиції також апелює присутність у текстах ХХ ст. нараторів, прологів і блазнів. Метадраматичний потенціал цих типів персонажів полягає у свідомому стиранні кордонів між глядачем і сценою.

Вони мають повноваження відкрито спілкуватись з аудиторією, інтерпретувати дійство, а у випадку з блазнем ідеться про зумисне маскування, очевидну подвійну гру, яка усвідомлюється і заохочується всіма учасниками постановки.

Закономірно шукати метаперсонаж і серед героїв, що репрезентують світ театру, насамперед актори, але крім того режисери, драматурги, глядачі. Порівняно меншою є метадраматична функція робітників сцени, другорядних персонажів, масовки тощо, однак саме вони допомагають достовірно відтворити робочий процес, життя за лаштунками, а іноді стають першими оцінювачами виступів акторів. Натомість такі персонажі, як театральні критики й журналісти, у своїх промовах формулюють певний сценічний канон тієї чи іншої епохи. Введення театралів у систему образів призводить до важливих зсувів у структурі п'єси: розширюється соціальний склад героїв; поглиблюється проблематика діалогів, що закономірно виходять на вузькопрофесійні теми (акторська майстерність, методи постановки, взаємини з глядачем тощо); змінюється ціннісна шкала – у фокусі опиняється не феномен правди, а правдоподібність, не загальноприйняті чесноти, а служіння Мельпомені, відповідальність перед акторським талантом. Персонажі-актори створюють додаткову атмосферу гри у п'єсі. Метаперсонаж у цьому контексті наділений особливими функціями: усвідомлення та рефлексія власного акторства і тотальної театралізації світу, констатація механізмів та прийомів п'єси, у якій він функціонує, деструкція умовної цілісності та дискредитація реальності дійства.

Поступово в драматургії ХХ ст. персонажі різних театральних професій почали набувати стереотипних функцій, що дозволило їх сценічну модель поведінки тлумачити як метафору ширших соціокультурних обставин. Режисер виступає в діапазоні образів від меркантильного менеджера до безумного деспота. Автор нерідко постає як трансцендентна інстанція, взаємодія з якою кшталтується до

піранделлівських «пошуків» (детектив зі зниклим автором в п'єсах Ларіона Чолгана) або бекетівського «чекання» (фантом автора в Людмили Коваленко).

Актор в метадрамі виступає заручником амплуа, а намагання його (їх) позбутись спричинює болісні пошуки ідентичності, саморефлексійні торттури. Утім, саме сцена і великі ролі стають для героїв-акторів своєю лабораторією, перетворюючи їх на філософів, схильних до концептуальних життєвих узагальнень. Наявність актора в п'єсі завжди провокує драматурга застосовувати типові метаприйоми, дозволяє розкрити механізми акторської гри, психологію сценічності.

Важливим чинником метадрами є образ глядача. Він може бути представлений як абстрактна категорія, до якої апелюють герої-театрالی у спробі визначити свою затребуваність й естетичні орієнтири. Поява глядача як дійової особи надає достовірності зображенню театру, невід'ємною частиною якого є аудиторія. Крім того присутність глядача у давніх п'єсах мала свою виховну функцію завдяки відтворенню допустимих і неприйнятних форм поведінки в театрі. Одним із явищ, зафіксованих в українській драматургії, є клакерство – замовні глядачі, чия реакція на виставу загалом і конкретних акторів зокрема була заздалегідь продумана і зрежисована. Образ глядача допомагає побудувати цілісну художню систему, що включає матеріал, виконавця і реципієнта. При цьому психологія сприйняття театрального видовища в українській драмі представлена доволі широко завдяки створенню великого спектра типів глядача: обивателі, фанати, меценати, інтелігенти тощо.

Метадраматичний потенціал інтенсифікується у випадку, коли на глядачів перетворюються персонажі, які ситуативно мають спостерігати вставний перформанс, а їхня реакція є частиною основного конфлікту, а не фоновим антуражем (Квітка в «Талані» Старицького). Цікавою в цьому плані є також рецепція власного глядацького досвіду, що мав значний вплив на емоційний стан або світогляд героя (Аврелія в «Адвокаті

Мартіані» Лесі Українки). Слід підкреслити, що в абсурдистських драмах персонаж-глядач набуває подальшої концептуалізації і виступає як один з засобів демонстративного руйнування четвертої стіни. Однак у такому випадку глядач знову позбавляється конкретних рис і перетворюється на функцію.

Виокремлення метаперсонажів як «вічних образів» зумовлює залучення інших літературознавчих методологій, зокрема інтертекстуального аналізу, семіотичної інтерпретації, міфопоетики, теорії мотиву тощо. У межах теорії метадрами слід наголосити, що такі персонажі, як Кассандра, Кліптемнестра, Офелія, Гамлет, Дон Жуан, Фауст та ін. лежать в основі комплексу «драма-культура», їх поява у модерних та постмодерних творах (завжди в усіченому або трансформованому вигляді) апелює до фундаменту драматичного жанру.

У інший, підкреслено ігровий спосіб культурний контекст створюється персонажами-камео. Термін активно використовується в кінематографі (рідше театрі) на позначення епізодичних героїв, роль яких виконують відомі публічні люди. Здебільшого динамічна природа таких персонажів противиться статичному закріпленню у тексті драми, втім, приклади літературного камео або апеляцію до них можна знайти в п'єсах Якова Мамонтова, Миколи Куліша, Іларіона Чолгана, де серед героїв з'являються знамениті сучасники. Особливої іронічності додає поява в якості камео самого письменника.

2.3.2. Тема театру та антитеатральність

У цьому ракурсі доречно говорити про метадраму як про корпус п'єс, об'єднаних спільною тематикою та проблематикою. Театр нерідко представлений культурною інституцією зі своїми внутрішніми законами співіснування та специфічною ієрархією. Автори п'єс про театр закономірно вдаються до зображення виробничого процесу, використання акторського жаргону, іронічного, а подекуди карикатурного, портретування

театральних буднів. Принципово важливими для реалізації саморефлексійної природи метадрами є проблема репертуару, дискусії щодо творчого методу, стилю роботи, призначення театру та актора, труднощів утілення конкретних образів та ідей на сцені, що загалом становить метакритичний дискурс п'єс. Концептуалізація механізмів театрального процесу нерідко співіснує з мотивом профанного псевдомистецтва, яким виявляється (або трактується) сценічний продукт. Антитеатральний дискурс наскрізно присутній у драматургії ХХ ст. і формується як завдяки вираженню обивательської, часто клішованої оцінки, так і завдяки критичного зображення театрального середовища.

Утім, поруч з дискредитаційними мотивами нерідко наявний також ідеалізований образ театру, що постає як сакральне місце, центр духовності, естетики, моралі. Таке бачення яскраво подане в п'єсах Івана Карпенка-Карго та Якова Мамонтова і пов'язане зі стильовою домінантою та загальним пафосом твору.

Незважаючи на те, наскільки повно або фрагментарно автор вдається до теми театру в п'єсі, вона завжди імпліцитно або експліцитно виходить на узагальнювальні категорії, перетворюючи театр на універсальний код, що, вочевидь, продиктовано культурною традицією представлення моделі світу як *Theatrum Mundi* і залишається продуктивною метафорою для сучасної драматургії.

2.3.3. Театр як топос

Ключовими категоріями, які розкривають особливість метадраматичного топосу, є множинність і розщеплення, що, знайшовши реалізацію в структурі художнього простору, розповсюджуються на структуру персонажа, на загальну побудову п'єси та на рецептивну модель. Топос також стає відправною точкою у створенні відкритої форми метадрами. Основним місцем дії в метадраматичних п'єсах переважно стає театральна сцена, що зазнає ускладнення за допомогою додаткових

сценічних або умовно сценічних локусів, які слугують майданчиком для внутрішніх постановок. Новаторством метадрами є залучення простору за лаштунками, репетиційних приміщень, гримерок, де відтворюється підготовчий процес із характерними інтригами, пристрастями часто нетеатрального стилю. Використовуючи термінологію генетичної критики, можна назвати це явище авантестом, перетвореним на текст: чорновий робочий матеріал презентується як естетичний продукт, при цьому важливим є не готовий результат – закінчена, зіграна від початку до кінця постановка – а творчий процес.

Іншим важливим нововведенням метадрами є залучення глядацької зали: пряма апеляція до аудиторії, коментування реакції глядачів, перенесення місця події зі сцени в умовно несценічний простір і, зрештою, перенесення глядацької зали на сцену. Важливо, що навіть за відсутності безпосередньо підмостків, неодмінно відбувається просторове подвоєння, завдяки якому частина кону перетворюється на паноптикум, і, відповідно, частина акторів – на спостерігачів. У результаті утворюються ієрархічно вибудовані шари умовності, а реальність піддається сумніву та тотально дискредитується. Поза тим відбувається десакралізація сцени: зі святилища вона перетворюється на відкриту лабораторію.

Однією з форм просторової трансформації в метадрамі ХХ ст. став театр простору, що реалізується в драмі абсурду та постмодерних п'єсах. На прикладі драм Івана Багряного, Людмили Коваленко, Юрія Косача, Іларіона Чолгана, Павла Ар'є спостерігаємо, що театр як простір переноситься у стихію природи, вулиці, метафізичні сфери, почасти він там терпить фіаско, але перманентно зазнає трансгресії, що переходить і на інші рівні тексту.

2.3.4. Деструктивний пафос

Для драматургії загалом важливим жанротворчим чинником є пафос. Метадрама має специфічний деструктивний пафос, що реалізується у всіх

елементах п'єси. Насамперед, відбувається згадувана вище дискредитація реальності у творі, ставиться під сумнів дійсність, герої позбавляються здатності занурюватися у драматичні події, а їх переживання втрачають достовірність. Домінанта гри та іронічної тональності має суттєвий вплив на послаблення драматичного жанрового канону (нерідко йдеться про появу метадраматичної поетики на місці занепаду трагедії, втім трансгресійні процеси відбуваються у метадрамі незалежно від того, з яким жанром вона співпрацює). Більшість елементів та прийомів метадами від структуротворчих, на кшталт п'єси в п'єсі, до фрагментарного виходу з ролі, реплік у зал – працюють на руйнацію цілісності, як стильові та жанрові подразники.

2.3.5. Метадраматичні прийоми

П'єса в п'єсі та її різновиди. «П'єса в п'єсі» є ключовою в термінологічній парадигмі метадраматичної теорії. Практика застосування цього поняття засвідчує великий спектр його значень. Літературознавці трактують його і як окремий прийом, і як різновид метадами, і як власне мета драму, використовуючи обидва терміни синонімічно. Слід визнати, що досягнути конвенціонального обмеження досить складно. В англomовному середовищі категорія «play» включає семантику «гра» і «п'єса», відтак незалежно від широти контексту «play within the play» завжди має ефект двозначності. Невипадково, наводячи аналоги терміну в різних культурах, науковці вдаються до, на перший погляд, не співмірного типологічного ряду: «play within the play» (англ.), «Spiel im Spiel» (нім.), «théâtre dans le théâtre» (фр.), «сцена в сцені» (рос., укр.), «вистава у виставі» (укр.). Утім, вважаємо за потрібне визначити специфіку та семантичний ареал кожного з понять, усвідомлюючи, що «чисте» їх використання можливе лише в «лабораторних умовах».

Безпосередньо п'єса в п'єсі охоплює чи не найбільше коло метадраматичних явищ у творі. Цей термін є пріоритетним для означення

вставних елементів, які подаються у формі текстів, а не постановок. Сюжетна ситуація тут передбачає наявність скриптора (драматурга, автора), а формою подачі може бути читання рукопису. Прикладом є драма Антіна Крушельницького, у якій текст внутрішньої п'єси стає предметом дискусій, «домашньої читки» та основою конфлікту зовнішнього твору. Авантекст у якості художнього простору представлено в творі Миколи Куліша «Вічний бунт», герой якого сприймає життя як матеріал для майбутньої п'єси, відтак себе бачить скриптором, який мусить детально фіксувати епохальні перетворення, а від дійсності очікує, щоб та відповідала ідеалістичному сценарію.

Коли йдеться про *п'єсу в п'єсі* як внутрішню постановку, то важливими її елементами, що забезпечують відносну автономність, є:

- власна персоносфера, що формується за рахунок спеціальної групи персонажів, не задіяних в основній п'єсі, а також за рахунок роздвоєння ролей основних героїв, наприклад, персонаж-глядач;
- власний драматичний конфлікт інп'єси;
- фрагментарно представлений каркас фабули.

Подібні параметри має *сцена в сцені*, тож нерідко цей термін вживається синонімічно. Все ж його семантична основа направлена на означення просторової структури, відтак доречним видається вживання цього поняття у випадках, коли на сцені відтворюється додатковий сценічний простір, мета-локус, на якому розігрується вставна п'єса (як це відбувається у «Милості Божій» Старицької-Черняхівської, «Людині в підвішеному стані» Ар'є).

Концепт *театр в театрі* узагальнює більшість метадраматичних процесів. Має значно ширші повноваження в метатеатральній теорії та театральній критиці. Стосовно драми доречно його вживати, коли предметом зображення у тексті стає театральний простір у всій повноті – сцена і закулісся, костюми і реквізит, у центрі проблематики опиняються інтриги в акторському середовищі, рецепція конкретної постановки і

театру як культурного закладу загалом. Заради справедливості слід відзначити, що всі метадраматичні твори в більшій чи меншій мірі виходять на означені питання, перетворюючи театр в театрі на містку метафору світоустрою.

Репетиція в п'єсі може бути фрагментарною сценою (репетиція хору в «Талані» Старицького), або представлена розгорнуто, центром дії, відтак зовнішня п'єса виконуватиме функцію обрамлення («Героїня помирає в першому акті» Коваленко). Використовуючи цей прийом, автор канонізує відкритість тексту, фіксує пренатальну стадію його перетворення на виставу, що мислиться як кінцевий театральний продукт, який найчастіше так і не реалізується у межах драми.

Принагідно слід вказати, що стиль і жанр вставної п'єси може відрізнитись від основного тексту. Інп'єса часто стає для автора територією формально-змістових експериментів. Наприклад, у Крушельницького персонажі розігрують символістичну імпровізацію, стилістично відмінну від основної тональності п'єси. У результаті показано легкість перевтілення в роль, кураж натхнення.

З іншого боку, драма завжди перетворює вставні тексти іншого жанру на драму. Це стосується і вставних елементів на кшталт сну, спогадів, пантоміми, лялькового театру тощо, які підкреслюють релевантність і пластичність реальності. Наприклад, сном про театр представляє свою п'єсу «Генерал» Іван Багряний; пластична сцена з німим рабом на початку «Адвоката Мартіана» Лесі Українки є цілком автономним заворожуючим дійством, яке водночас може служити інтерпретативним ключем до основної драми; ритуал читання прозової книги у «Конях» Юрія Тарнавського має виразний драматичний та кінематографічний характер.

Важливими для метадрами зі вставними фрагментами є явне, відчутне для реципієнта переключення модусів у репрезентації, свідоме подвоєння або дзеркальність, «що спеціально, мов ребус, закладені в розгортанні подій п'єси» [359, с. 32]. Для того, аби п'єса в п'єсі вважалася

метадраматичною, потрібно, щоб зовнішня п'єса мала персонажів і сюжет, які були б свідомі існування внутрішньої вставки, що призводить до формування чітко відокремлених двох локусів дійства. Переключенню нарративного реєстру в драмі сприяє залучення інтермедіальних вкраплень: опери, балету, сучасних інформаційних медіа.

У сукупності метадраматичні прийоми (вставні конструкції, в тому числі інтрмедіального характеру) перешкоджають імерсійному сприйняттю твору. Реципієнт позбавлений можливості сповна зануритись у перипетії основного тексту, змушений «відволікатися» на паралельні сюжети, що нерідко мають провокативну функцію стосовно до змісту та форми зовнішньої драми.

Інсценізація ритуалів як метадраматичний прийом. Поряд із специфічними вставними конструкціями, активними чинниками метадрами є інсталяції у вигляді ритуалів, обрядів, церемоній. Їх повноцінне відтворення значно виразніше впливає на темпоритм п'єси. Утім, навіть фрагментарне використання окремих елементів соціальних перформансів створює додаткові шари сценічної умовності, підкреслює ігрову природу культури. Ступінь інтегрованості вставної п'єси в загальну тканину твору буває різною. Зокрема, Річард Хорнбі вважає прикладом слабшої інтеграції включення у п'єси інтерлюдій, хорів, пісень, танців, німих сцен. Більш інтегрованими вставними елементами вчений називає довгі оповіді, вставні промови, звіти гінців, пісні або танці, які здатні існувати поза твором і водночас виступають повноцінною частиною основного дійства.

Заслугове на увагу драматизація ритуалів суспільного життя на кшталт судочинства. З прадавніх часів театр і суд зарекомендували себе досить близькими сферами в суспільній комунікації. Виконуючи свої безпосередні функції, вони мають чимало спільного у просторі культури та ідеології: їх споріднює тяжіння до ефектності, що є важливим механізмом впливу на формування громадської думки, світоглядного вибору,

моральних пріоритетів. Порівняльний аналіз цих двох форм людської діяльності дозволяє побачити певну системність «у взаєминах суду й театру як соціальних інститутів, у різноманітні зовнішніх і прихованих комунікативних зв'язків, символів і форм поведінки, у ситуації, в усталеній пам'яті, здатній зберігати та передавати інформацію, в „родовій”, „видовій”, „жанровій”, „мовній” схожості ритуалів і форм судочинства, в грі „соціальних масок” персон, що беруть участь у ньому» [95, с. 405]. І театр, і суд презентують результати своєї роботи на очах глядачів, установки яких значною мірою враховуються, але водночас вони й моделюються шляхом пропагування певних смислових акцентів. Для авторитету як театру, так і суду знаковою оцінкою стає публічний резонанс. Цілком закономірним вважаємо виникнення інтересу театру до юриспруденції, що зумовило тривалу історію інсценізацій судочинства з характерною для них кульмінацією конфлікту. Середньовіччя особливо охоче використовувало біблійний матеріал задля демонстрації вищого права перед глядачами, утвердження добра і покарання зла. Елементи судочинства посідають місце в театральних виставах, присвячених історичним подіям, біографіям визначних особистостей. Натомість акт судового покарання і публічної страти за своєю природою є явищем яскраво театралізованим, це криваве видовище було одним із найбільш затребуваних у часи Давньої Греції та Риму. Переважно страту засуджених із використанням гладіаторів або диких звірів здійснювали на аренах амфітеатрів, пропонуючи все більш вигадливі форми наруги й тортур. Зазвичай це була імпреза, у якій перетинались релігійні, політичні, соціальні й гендерні елементи, але все це підпорядковувалось ідеї державного залякування громадян, які приходили на страти як на розвагу. За Олексієм Пантелеєвим, «ігри на арені влаштовувалися як ритуальні спектаклі й як публічні видовища, але в той же час вони були проявом грубого насильства, діянням, що веде до колективного катарсису, й утіленням державної влади» [213, с. 77]. Особливо багатий на приклади

виконання власне театром функцій ешафоту період владарювання театромана Нерона. З його ініціативи у виставах безпосередньо використовували на певні «ролі» засуджених до страти (точніше, вони були дублерами акторів), і ці моменти ставали найбільш очікуваними для публіки. Прилюдне знищення «персонажів» (спалення, розп'яття) застосовували в таких виставах, як «Геркулес», «Лавреол», «Орфей», «Дедал» та ін. Варто підкреслити, що видовищем було не тільки покарання, але й суд, що передував йому, який, до речі, за умови великої кількості глядачів, міг переноситися безпосередньо в театр. Визначені місця для учасників процесу, послідовність їх виступів, продуманий одяг, активність глядачів, серед яких могли бути і найманці (пізніше це явище трансформується в театральне клакерство) – все це свідчило про абсолютне злиття судочинства з виставою. Емоційність у залі наростала під час зачитування вироку, яке переходило у страту. Особливо показові знущання над християнами, котрі були свідомі театральності свого мучеництва. Павло писав про видовище (theatron) їхньої смерті, Оріген констатував численність натовпів спостерігчів (mega theatron), а деякі агіографічні твори послідовно підсилюють театральну природу розправи над майбутніми канонізованими мучениками. На початку ХХ ст. реформатор театру Ніколай Євреїнов зіставив природу сцени й ешафоту та дійшов висновку про їхню спорідненість: «...хіба головні дійові особи в театрі не ті ж: кат і його жертва?» – задавав риторичне питання театрознавець. Він був певен, що «тільки той драматург або сценічний діяч може розраховувати на успіх у „більшості публіки” (тобто в натовпу), який пам'ятає, що театр у своїй привабливості не тільки храм мистецтва, а й замаскований ешафот, як би парадоксально це не здавалося на перший погляд високим і чистим серцям жерців Мельпомени» [99, с. 39-40]. Метадраматичний зв'язок судочинства й театру влучно зауважив режисер Всеволод Мейерхольд, який не лише вдавався до юридичної лексики, але й сфокусував увагу на тому, що актор, вживаючись у свій персонаж, не

повинен забувати себе як носія певного світогляду, адже створений ним образ треба «захищати, або бути прокурором цього образу», що зумовлює дискусію в глядацькій залі [194, с. 193].

2.4. Функція паратексту в метадраматичній поезиці

Загальна тенденція відкритості драматичної форми, що простежується у метадрамі, реалізується шляхом залучення паратекстуальних елементів, до яких відносяться назва, епіграфи, передмови, післямови тощо.

Назва п'єси є надзвичайно важливим маркером метадраматичної поезики. Історія світової та вітчизняної літератури містить чимало прикладів текстів, назви яких сформульовано за допомогою театральної термінології («Репетиція», «Таланти і прихильники», «Актриса», «Актриса без ролів», «Героїня помирає в першому акті») або покликань на інші драматичні тексти («Розенкранц і Гільденстерн мертві», «Фортінбрас спився», «Гамлетта», «Немедея»). Всі п'єси такого типу без виключення є або метадрамами, або містять виразні метадраматичні ознаки.

Передмови та післямови в модерній драмі є частиною метакритичного дискурсу. За намаганням автора пояснити свій задум, концепцію творів, окремих художніх механізмів нерідко стоїть інтенція поширити ігровий простір і на нон-фікційні елементи. Прикладом такого підходу є автокоментування до збірок п'єс письменників української діаспори Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана, Юрія Тарнавського.

У книгу «Тобі належить цілий світ» (2005) було включено розділ «Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів», що є прикладом авторського коментування власного призначення, самоідентифікації та визначення свого кредо. Окресливши широке коло своєї лектури, Костецький постає у власному автопортреті з «Начерків...» людиною культури, але без пихи і пафосу. У саморефлексіях письменник

видається цілком тотожним колоритним персонажам власних п'єс: «Можу стати злочинцем, і можу стати праведником. Для мене, для людини це ніколи не запізньо» [144, с. 517]. Частота повторення «Я» у «Начерках...» за суттю є засобом відсторонення, саме ж це багатоліке «Я» проаналізовано жорстко і без сентиментів. «Я спроможний вигадати для себе ім'я, – пише Ігор Костецький, – його особливу транскрипцію, розписати наперед свій життєпис і вдосконалити його в минулому на власний смак і вподобу. З абсолютного ніщо постає величина, особистість, окреслена кріпким контуром. З прибраним ім'ям і біографією я стаю самотворною індивідуальністю...» [144, с. 519]. Перевтілення, друге народження, самопіднесення – все це складники театральної стихії, яку Ігор Костецький визначає як «управнення людини існувати», «стати іншим собою».

Стиль Костецького в паратекстуальних жанрах є прикладом ігрової дискурсивної практики. У передмові до книги «Театр перед твоїм порогом» (1963), у якій було презентовано три основні п'єси автора, можна знайти факти про написання деяких текстів, театральні пояснення, критичні відгуки. З перших рядків передмови він іронічно-декларативно заявляє про те, що автори найкраще знаються на своїх творах, але залишаються зі своєю думкою в тіні, оскільки «боятися закиду в самозакоханості». Костецькому, що мав репутацію людини безстрашної і провокаційної, такі страхи були чужі, отож він вважає за доцільне самому запропонувати читачеві огляд рецензій на його драматичну творчість, включно з несхвальними, та оприлюднити деякі плітки. Взяті на себе функції він виконує сумлінно, навіть складається враження, що авторові приносить задоволення цитувати негативні оцінки своїх текстів. Таким чином у публіцистичному тексті передмови розгортається конфлікт за законами написання драматичного твору.

Погляди опонентів Костецький подає доволі розлого, зокрема наводить цитати з нищівної характеристики його стилю, що мали місце в статті Остапа Грицяя «Банкрот літератури», включно з фрагментом пародії

Юрія Косача на п'єсу «Спокуси несвятого Антона». Цікаво, що особливе обурення у Грицяя викликала власне «передмова невідомого автора», що була своєрідним вступом до згаданої п'єси, поданої на конкурс журналу «Рідне слово» 1945 р. Ця передмова, на думку критика, відштовхувала «чванливою претенсійністю», рекламуванням твору як «речі епохальної». Безсумнівно, Грицай не враховує дискурс гри, надмірно серйозно сприймає блазнювання автора. Згадуючи цю історію, Костецький зазначає, що згодом та передмова була втрачена, зміст її не зберігся навіть в пам'яті, але цілком допускає, що «це був надхненний заклик до конкурсного журі преміювати п'єсу» [143, с. 7].

Серед наведених автором фрагментів позитивних відгуків письменник відзначає і такі, в яких говориться про його артистичне мислення, інтертекстуальність, метадраматичність. Наприклад, він цитує одного з найбільш авторитетних критиків свого часу професора Гаєвського, який виокремив такий прийом у п'єсах Костецького, як «піранделлівська гра в театр». Гаєвський підкреслив «ілюзорність театрального дійства», що створена Костецьким завдяки використанню постаті коментатора, який виконував у п'єсі «Близнята ще зустрінуться» «ролю інтерпретатора й посередника між глядачем та актором, з одного боку, та глядачем і автором – з другого» [143, с. 9].

Наприкінці своєї передмови до книги «Театр перед твоїм порогом» Ігор Костецький згадує один з випадків театрального буття в еміграції після Другої світової війни. Під час постановки «Примар» Ібсена в міттенвальдському таборі він мав виголосити вступне слово, але через висунуті ним специфічні умови режисер Гірняк врешті цього слова його позбавив. Прикметно, що цей нібито пересічний епізод спогадів Костецький подає з художньою вишуканістю, як вставну мікроп'єсу, яку розпочинає маркером, що засвідчує перехід на інший регістр: «Сцена мала такий перебіг» [143, с. 10]. Очевидно, одним із імпульсів ввести цю сцену компонентом передмови була пам'ятна реакція випадкового глядача

позалаштункового курйозного конфлікту – ним був Іван Кошелівець, який, «почавши тієї миті, реготав приблизно сім тижнів» [143, с. 10].

Ігор Костецький завжди прагнув досягнути яскравого театрального ефекту в своїх текстах, але розумів далеко не визначальну роль драматурга в театральному дійстві. У передмові, мета якої зазвичай «полягає тільки в тому, щоб притягнути увагу читача» [1, с. 12], письменник констатує смерть автора, як тільки він ступає на поріг театру. Костецький наголошує, що він ніколи не писав п'єси для читання, а завше орієнтувався на їхнє сценічне втілення, інакше кажучи, писав «свої речі з розрахунком заздалегідь на ось таке самогубство» [1, с. 12]. Відтак драматург не оберігає речно «букву» своїх творінь, для нього найважливіше «дух», що доносить до глядача режисер, і якому заздалегідь драматург надає повне право на самостійність. Аксиоматичні права на вільну інтерпретацію має, за Костецьким, і актор, а також перекладач його драматичних текстів. Втім, кастрація автора у процесі народження театральної вистави є, на нашу думку, також грою Ігоря Костецького, яка домінує у життєвому і творчому пасіонарному самопроявленні письменника.

На відміну від Ігоря Костецького, Іларіон Чолган не брав на себе функції критика, але постійно стежив за пресою та певні конфлікти з критично-наукового середовища переносив на сцену. Його персонажі вдаються до дослівного цитування тогочасних науковців або згадують їхні праці (Остап Грицай, Юрій Шерех, Богдан Рубчак та ін.). Згодом видання його книги «Дванадцять п'єс без однієї» (1990) спонукало автора додати певні автокоментарі, які дуже органічно увійшли у видання як територія гри поза межами художнього тексту. П'ять автокоментарів у виданні були підписані не іменем письменника, вказаним на обкладинці, а псевдонімом В. Нагloch, що вже вказує на певне роздвоєння особистості. У першому автокоментарі під назвою «Рік трьох п'єс» письменник спробував підготувати читача до сприйняття творів, які мали успіх на сцені в особливих еміграційних умовах, але тепер реципієнт повинен був

залишитись наодинці з літературною основою ревію. Свій автокоментар він починає з небилиці про молодого Петра Холодного, який, побачивши в магазині гарні рамки, враз захотів написати до них картини. Тут проводиться паралель з театральними силами, які опинились в еміграції, і для них авторові хотілось створити оригінальні тексти. Можна припустити, що Чолган знав ціну паратексту, відтак своїми коментарями йому хотілось спонукати читача ознайомитися з творами, які з часом вже перетворилися на факт історії культури.

Насамперед у першому коментарі письменник кількома штрихами описав історію створення театру-студії в Ляндеку. Зокрема пояснив авторське визначення жанру свого першого твору «Замотеличене теля» – «замасковане літературно-театральне кабаре», оскільки кабаре викликало асоціації певної інтимності, на відміну від галасливої музики та яскравих кольорів, якими намагалися вразити під час постановок ревію. Враховуючи складний час, автори інсценізації вирішили заінтригувати публіку веселістю й оптимізмом, «карнаваловим походом масок на тлі сірих завіс» [292, с. 17]. Чолган маркує метатеатральну сутність власного експериментального жанру: «Замотеличене теля» було не ревію, а пародія на ревію. Це була гра, забава в театр. Бо в театр можуть бавитися аматори або початкові актори, але бавитись у театр – грати пародію театру – можуть і великі актори» [292, с. 17]. Ще більше гри додали шаржі та пародії на вистави Студії Гірняка у наступному творі драматурга – «Замотеличене теля 2». Самооцінка власної творчої праці справляє враження «замаскованості», позаяк автор, після інтригувального початку, «заховався» за місткими схвальними відгуками про його тексти критиків і науковців.

Наступний коментар до п'єси «Сон української ночі» є спробою висвітлити причину популярності центрального персонажу з галереї образів Чолгана – козака Мамає. Однак на цей раз автор взагалі відходить в тінь, віддаючи пальму першості режисерові й виконавцеві головної ролі в п'єсі, відповідно сам коментар має заголовок «Гірнякові Мамаї». І тут

Чолган охоче апелює до критиків, які оцінили його звертання як до української барокової культури минулого, так і до досвіду видовищ у Європі. Не викликає сумніву, що письменник знаходив суголосність з твердженнями Юрія Косача та Ігоря Костецького про те, що повоєнна культура стає апологетом «природи театру», вважає за доцільне відкидати все чуже для неї, віддаватися грі, перевтіленню й яскравим емоціям, що має дарувати сцена.

Третій коментар «*Les pièces roses et les pièces noires*», який є своєрідним вступом до твору «Провулок Св. Духа», пропонує знову абстарагований погляд на певного драматурга Алексевича (тобто на самого себе), який, за прикладом Жана Ануя, поділив свої тексти на рожеві і чорні. «Рожевий» етап самореалізації завершився написанням травестії на відомий твір Івана Франка «Лис Микита». На цей раз В. Нагloch покликається на авторитети не критиків, а персонажів, які сам і створив. Особливо приємно авторові згадати його інноваційне використання образу Шерлока Холмса у своїй «рожевій» п'єсі; значно пізніше (1989) він побачить цей прийом у виставі «Різдвяна ніч» на сцені театру ім. Франка, і це дозволяє письменнику констатувати тяглість ідей та дійти висновку: «Нічого нема нового під сонцем...» [292, с. 246]. До «чорних» п'єс драматург відносить твір «Діти Дажбога», над яким автор працював «з мінорними почуваннями». Цікаво, що рукопис твору, нібито «за класичними законами драми», згодом загубився, але з цього приводу автор ладен жартувати, що, ймовірно, «п'єса ніколи не віднайдеться. Для його добра і для добра літератури» [292, с. 248].

Своєрідною епістолярною формою та наявністю ліричних ноток відрізняється четвертий коментар у книзі – «Листи перед прем'єрою», написаний напередодні гастролей Театру-Студії з комедією «Загублений скарб». Автор вводить у свій коментар трьох персонажів, яким і адресує свої послання: знайому прихильницю театру Віру, друга-актора і приятеля-критика. У листі до глядачки він акцентує більшу увагу на соціальному

підтексті твору, який за жанром називає комедією і трагікомедією водночас. Більш невимушеним тоном відзначається лист до актора, що проживає в Австралії. Автор уявляє його у далеких екзотичних преріях і висловлює жаль, що сам живе «у прерії кам'яних хмародерів». Однак для людей, що за натурою є прихильниками «блакитних авантур», справжньою віддушиною може служити театр – «світ ілюзій», «світ магічної заслони, що криє за собою стільки чару і приємностей» [292, с. 346]. У третьому листі до театрального рецензента витримано шляхетний тон, однак його фіналом стає незвичне прохання: нічого не писати про прем'єру, а сприймати виставу, «сміючись щиро, не думаючи напушено, де і що треба критикувати» [292, с. 348]. Видається, що автор не керується у своїх листах-запрошеннях мотивами самореклами, для нього театр – це сукупність товариства, яке знається на радощах дійства, що вище за матеріальний зиск і славу в широких колах.

Останній коментар «Від комедії дель арте до театру абсурду» вже своєю назвою віддзеркалює підсумкові роздуми письменника. Він наводить висловлювання Косача, що в «Загубленому скарбі» не вистачає самого автора, відчуття присутності якого в тексті додавало святковості всім першим виставам. Завершує коментар анекдотична містифікація зустрічі в барі «Лиса Микити» критика І. Головацького, автора Алексевича та В. Наголоча (три іпостасі Чолгана), сповнена літературних та театральних алюзій. Іронічно обігруються «джерела українського театру» на кшталт «Сатани в бочці» Дмитренка, що стала маркером хуторянства в памфлетах Миколи Хвильового. Проте для Алексевича – це «перлина театру мінімалізму», відтак він сприймає за комплімент пророкування «критиком» Головацьким майбутньої слави «клясика Алексевичівської комедії дель арте 20-го сторіччя, так як клясиком нашого театру 19-го ст. став автор „Сатани в бочці”» [292, с. 398].

Метадраматично насичені автокоментарі в збірці «6 × 0» Юрія Тарнавського (1998). У короткому вступному слові «від автора» з перших

речень розкриваються секрети творчого процесу й фіксується початок Тарнавського-драматурга, який, за словами письменника, був спонтанним, «несподівано для автора, виник осінню 1995 р.» [258, с. 4]. У книзі опублікована авторська стаття «Театр і текст», що є «спробою боронити тексти циклу від критики, яка, автор припускає, буде скерована на них за їхню „нетеатральність”», водночас ця праця становить «підсумок авторових поглядів на театр і драматургію» [258, с. 356].

Як і Ігор Костецький, Тарнавський у передмові й примітках використовує форму третьої особи, говорячи про скриптора власних текстів: «автор уважав», «відчув потребу» тощо. При цьому нарація дистанційована, ілюзорно об'єктивна. Письменник демонстративно складає з себе повноваження деміурга, підкреслюючи домінування над собою як образу автора, так і тексту, що самостійно обирає жанрові обриси, як-от: «...форма драми, що стреміла пробитися наверх в *Суці (скуці)-розпуці...*» [258, с. 4]. Ця поза врешті виявляється театральною маскою, яку Тарнавський вміло застосовує у грі з читачем.

Ігровий комунікативний модус приміток Тарнавського реалізується у кількох напрямках. Насамперед це вдавання серйозності, стилізація протокольного стилю. Подача тексту нагадує документальну хроніку, що фіксує зародження ідеї, появу готового твору, чим автор ніби випереджає дослідників-біографів. Деталізація опису процесу підготовки контрастує з численними пасажами, коли автор демонструє свою оманливу некомпетентність у нюансах твору і невпевненість щодо доречного способу його трактування. Нерідко саме такий прийом письменник використовує для активізації інтертексту, підкреслюючи паралелі зі світовим театром, особливо драматургією Шекспіра та Бекета. У примітках також присутні самопокликання на кшталт: «Див. авторову поему *Місто київ та ям*» [258, с. 353].

Прикладом іронічного дискурсу є коментар автора щодо епізоду «кінської трагедії» «Коні», де Огир намагається згадати ім'я автора книги,

яку читає Кобилі й титул якої загублено, перебираючи по-пам'яті «Шахер-Махер», «Штефан», «Вольф», і врешті згадує якесь слов'янське прізвище, що закінчується на «скі». У примітках Тарнавський виправляє помилки свого героя (Леопольд фон Сахер-Мазох, Стефан Цвейг) і ніби всерйоз намагається розібратися, хто ж той загадковий слов'янський письменник («напевно не Достоевський і мабуть не Пшибишевський»), кокетливо ігноруючи слов'янську форму власного прізвища.

Примітки повсякчас відсилають читача до тієї чи іншої п'єси циклу, підкреслюючи їхню тематичну та ідейну спорідненість і витворюючи своєрідну концептуальну мережу. Часом фрагменти творів, що коментуються у примітках, цілком зрозумілі та не потребують додаткового уточнення, до якого таки вдається автор. Маємо підстави вважати, що це так само частина гри, у якій письменник проявляє себе як персонаж-трікстер.

У вступному слові й потім у примітках неодноразово акцентується на спробах автора створити «клясичну грецьку трагедію». В автокоментарі присутнє розлоге пояснення законів античної драматургії, подається тлумачення її ключових функціональних чинників, а також пояснюється принцип, за яким можливо реалізувати трагедійний конфлікт на сучасному матеріалі: «Темою клясичної грецької трагедії є герой і його трагічна доля; темою $b \times 0$ – кохання і його смерть, здається єдина подія в житті сучасної людини, що може бути аналогом до трагедії античного світу» [258, с. 4]. Письменник також декларує дотримання структури тетралогії, де «чотири твори, три перші з яких, це трагедії, споріднені одною темою, що становлять *трилогію*, а четвертий – *сатирівська драма*, в якій спрощено кажучи, кепкується з героїв та теми трилогії» [258, с. 5]. Тетралогія «Трикутний квадрат» складається з трилогії «Троє очей» та «сумної комедії» «Карлики», «що відповідає сатирівській драмі, в якій герої перших трьох творів стали людьми малого росту» [258, с. 5]. Однак, попри зауваги автор не закриває цикл чотирма п'єсами і гротескную лінію

продовжує у драмі «Коні», у якій, за його словами, герої «Карликів» «стали тваринами і поселилися в стайні».

Вже побіжний погляд на зміст та форму самих п'єс Тарнавського дозволяє стверджувати, що у їхній структурі, окрім модернізованої античної формули, діють й інші закони сучасної драматургії, зокрема елементи брехтівського епічного театру, піранделлівська схема, естетика «чистого театру» Гротовського, а рефренне покликання на давньогрецький канон сприяє усвідомленню генетичної спорідненості між традиційною поетикою та постдрамою.

Отже, аналіз передмов та коментарів до збірок п'єс Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана та Юрія Тарнавського засвідчує, що наявність у них характерних метадраматичних елементів сприяє посиленню наскрізного ігрового модусу. Основними прийомами метадрами, використаними авторами, стали маскування, роздвоєння, відчуження, функціонування яких в автокоментуваннях можна вважати своєрідним камертоном сприйняття метадраматичної поетики оригінальних текстів.

2.5.Інтертекстуальні коди української метадрами

Зародження теорії метадрами хронологічно збігається з формуванням інтертекстуальних концепцій, що зумовлено, по-перше, інтенсифікацією міжтекстових зв'язків у літературі другої половини ХХ ст., а, по-друге, нарощуванням термінологічного апарату для означення явищ та механізмів художності, що онтологічно притаманні літературним текстам, однак досі не перебували у фокусі осмислення. Скажімо, своєрідність п'єси Тома Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн метрві» пояснюють домінантою інтертекстуальних прийомів, а виразність претексту дала підстави віднести цей твір до п'єс-палімпсестів. Паралельно новаторство Тома Стоппарда дослідники почали визначати терміном «метадрама», що, приміром, має

місце у статті Ліанга Фея [346].

Слід нагадати, що у типології метадрами виокремлюють адаптивну форму, а серед найбільш поширених прийомів називають літературні покликання. Утім, специфіка метадраматичної поетики створюється насамперед завдяки драматичному інтертексту. Внутрішньородова комунікація формує «пам'ять жанру», дозволяє розглядати текст п'єси у світлі когнітивізму як ментальну структуру з характерною для неї саморефлексійністю. Переважно у метадрімі спостерігаються покликання не на п'єси, а на їх театральні інсценізації. Театральний інтертекст є черговим засобом, що підкреслює постановочність світу, умовність зображуваного.

У загальному обширі синергетичних процесів світової драматургії виокремлюються імена, які стають знаковими в інтертекстуальному просторі. «Слід» того чи іншого драматурга можна простежити на різних рівнях: від алюзії, цитування до театральної ситуації. У науковому дискурсі фігурує цілий спектр термінів на означення апеляцій одного драматичного тексту до іншого. З них найчастіше вживані такі: мотив, модус, код, текст, метатекст. Якщо термін «мотив» передбачає насамперед сюжетну схожість, то «модус» – суголосність смислів та поетики. У цьому переліку категорія тексту є парасольковим терміном, що охоплює якнайширші форми присутності чужого тексту в конкретному творі, а вживання поняття «метатекст» свідчить про інтенцію дослідника концептуалізувати літературні впливи. Завдяки семіотичним дослідженням в теорії літератури стало актуальним поняття «інтретекстуальний код», який Ролан Барт трактує як «асоціативні поля, надтекстову організацію значень, які нав'язують уявлення про певну структуру» [18, с. 455-456]. Паралельно літературознавці використовують поняття «культурний код», причому, згідно з Юрієм Шатіним, він відрізняється від інтертексту тим, що стає кодом «лише в тому випадку, коли перестає сприйматися як цитата, а стає конструйованим образом чужої мови як знятим моментом власної моделі

світу. Інтретекст, навпаки, завжди сприймається як гра з чужим словом – чуже на місці свого» [299, с. 213]. Культурний код Шатін образно трактує як «тугу за світовою культурою», а інтретекст – «тугу за зробленістю тексту». У широкому сенсі метадрама об'єднує ці два вектори, балансує між рефлексіями попередньої драматичної традиції та власної написаності. Можна погодитися з узагальненнями Мар'яни Шаповал, яка зазначає, що «у модернізмі інтертекстуальність є фільтром світосприймання письменника, який відчуває світ як потік культурних асоціацій. Тут вона функціонує ніби пасивна пам'ять тексту, не змушена бути явною, може лишатися латентною, несвідомою, автоматичною, хаотичною як вільна рефлексія культурних кодів» [296, с. 50].

Серед численних культурних покликань, наявних в метадрамі, особливо показовим є іменний код, що завжди виводить реципієнта на усвідомлення тяглості літературно-театральної традиції, приналежності окремого твору до комплексу «драма-культура». Найбільш універсальним та розповсюдженим в українській метадрамі є шекспірівський код. Він з очевидністю прочитується в літературі середини XIX – поч. XX ст. завдяки появі переробок й адаптацій текстів Шекспіра (Юрій Федькович, Марко Кропивницький, Віталій Товстоніс, Валерія О'Коннор-Вілінська). Популярність шекспірівських творів у репертуарах українських театрів віддзеркалена у сюжетах п'єс, де герої-актори готуються виконувати або вже грають персонажів англійського класика. Таким чином активізуються архетипні шекспірівські образи, що стають ключем для розуміння механізмів художнього конфлікту в багатьох українських драмах XX ст. Шекспірівський код виступає очевидним образотворчим чинником таких персонажів, як Іван Барильченко (Отелло) в «Житейському морі» Івана Карпенка-Карого, Гаврило Недоля (Отелло) у водевілі «З розгону» Валерії О'Коннор-Вілінської, Данило Білогор (Гамлет) та Зоя (Офелія) в п'єсі Якова Мамонтова «Над безоднею», Галя і Гриць (Ромео і Джульєта) у комедії «В степах України» Олександра Корнійчука і т. п.

За шекспірівським зразком драматурги використовують хронотоп сну як різновид прийому «п'єса в п'єсі». Концептуально значимим є код блазня, зокрема, у драмах Карпенко-Карого, Куліша, Багряного, Чолгана. П'єси-ревію останнього є предтечею постмодерного використання інтертекстуальності як конструктивного принципу. Яскравого постмодерного препарування шекспірівський текст зазнає у драматургії Юрія Тарнавського. Його п'єса «Гамлетта» і частини п'єси «Коні» під назвою «Мишоловка» та «Хамлет, король дамський» є ігровими метатекстами. Шекспір тут виступає узагальнювальний символом Театру, втім, експеримент Тарнавського полягає в екстирпації Шекспіра, вилучення його зі світу ним же створеного. Метадраматичну гру з читачем автор продовжує в коментарях, коли заперечує зв'язок мишоловки з відомою виставою у виставі, будуючи аргументацію за принципом пляшки Кляйна: «...мишоловка... напевно не має нічого спільного зі згадкою про мишоловку Гамлетом... З цієї відміни, себто двадцять другої, знаємо, що 2к про цю річ ніколи не чула» [258, с. 349]. Таким чином Тарнавський вдається до декларативного заперечення інтертекстуальності своїх п'єс, постулює герметичність власного тексту, апелюючи до обмеженої компетентності героїв.

Використання шекспірівської сюжетної лінії можна простежити і в сучасній драматургії, як-от: «Сезон полювання на кохання» Валентина Тарасова, «Осінь у Вероні» Анатолія Крима. Найбільший резонанс у маскультурі отримала п'єса Леся Подерв'янського «Гамлет, або Феномен датського кацапізма».

Піранделлівська присутність в українській драматургії, на відміну від шекспірівської, проявляється радше на рівні архітектоники. У п'єсах Людмили Коваленко, Іларіона Чолгана, Ігоря Костецького та ін. роль набуває статусу автономного суб'єкта, що вступає у взаємодію з персонажами, акторами, режисером, автором, глядачами. Абсурдистська поетика, що активно розвивалась у драматургії діаспори, значною мірою

формувався на ґрунті бекетівської моделі, що передбачала деієрархізацію драматичного тексту, комунікативний розрив, підтекст катастрофізму, нон-фініто.

Переконливо засвідчує схильність до міжтекстового діалогу у своїй творчості Леся Українка, яка відзначалась високою освіченістю і доброю орієнтацією в здобутках драматургії. Мережа інтертекстуальних мотивів та кодів у її драматичних текстах надзвичайно широка. Драма «Блакитна троянда» репрезентує апеляцію авторки до різноманітних пластів культури. Перша спроба написати драматичну поему («Іфігенія в Тавриді») презентує генетичний зв'язок тексту Лесі Українки з трагедіями «Іфігенія в Тавриді», «Іфігенія в Авліді» Евріпіда та пізнішими звертаннями до цього образу з давньогрецької міфології в європейській літературній творчості. Дослідники неодноразово звертали увагу на суголосність мотивів та образів у драмах Лесі Українки «Осіньна казка» та «Лісова пісня» з п'єсами Гергарта Гауптмана «Затоплений дзвін» і «Ткачі» відповідно. Водночас науковці послідовно наголошують на самотутній естетиці Лесі Українки, її оригінальному тлумаченню мандрівних сюжетів, міфологічних образів, тенденцій та пріоритетів своєї епохи, які віддзеркалювали паралельно чимало знаних європейських драматургів.

Окремої уваги заслуговують інтертекстуальні паралелі не такі явні, але їх декодування дозволяє глибше побачити природу метадраматичних творів Лесі Українки. Наприклад, спорідненість її «Кассандри» з шекспіровим «Гамлетом» обґрунтувала Валентина Ржевська у статті «Усміхнена Касаандра». Як вказує дослідниця, «обидва герої намагаються протистояти «часові, що звихнувся» [231, с. 226]. І Гамлет, і Кассандра повсякчас ведуть боротьбу зі своїми сумнівами, розчаровуються в близьких людях, рефлексують, але врешті-решт не опираються неминучій смерті. Звісно, прикмети схожості цих двох персонажів слід констатувати з певними застереженнями. Скажімо, Кассандрі з характерною для неї прямолінійністю чужа будь-яка театральність, використання

інструментарію театру в пошуках істини. Натомість її своєрідний двійник – брат Гелен – перетворив на театр свою місію пророка: цей відсутній у нього талант він імітує з актроським натхненням, з гордістю фіксує глядацьку реакцію на його гру.

Попри складну театральну долю драматичних творів Лесі Українки досить скоро вони увійшли в інтертекст української драматургії. Найбільш впізнаваним мотивом, що закріплений за Лесею Українкою, стала драма-феєрія «Лісова пісня». Наприклад, до неї за мотивами та образами дуже близька п'єса Олександра Олеся «Ніч на полонині» (1941). Її центральний персонаж Іван навіть грає на сопілці, як Лукаш. На думку Сергія Романова, є підстави вважати твір Олеся «переспівом» «Лісової пісні», її «максимальним розвитком», однак авторське «доведення до межі» зумовлює відчуття «гротеску, копії, лекал» [232, с. 418].

Окремі твори Лесі Українки виконують роль текстів-донорів у доробку Спиридона Черкасенка. За спостереженнями Людмили Дем'янівської, його «Казка старого млина» (1913) «виростає» з художнього світу «Лісової пісні». Не викликає сумніву, що драмований роман Черкасенка «Еспанський кабальєро Дон Жуан та Розіта» (1930) є авторською версією «Камінного господаря» Лесі Українки. Сюжетна суголосність цих творів зумовила неодноразові закиди драматургові щодо змагання з відомим твором, що сам Черкасенко заперечував, врешті мусимо визнати: його інтерпретація мандрівного сюжету позбавлена цілого спектра ідей, які спричинили визнання твору Лесі Українки віхою в розробці відомої середньовічної легенди. Зауважмо, що до художнього тексту письменник додав вступ під назвою «Замість передмови», у якому наявний полемічний підтекст, адресований в бік авторів (і насамперед тут прочитується Леся Українка), що на основі легенди писали драми надто «тяжкі для сцени». Завершує Черкасенко вступ акцентом виключно на театральності свого варіанту презентації донжуанівської теми у власному творі *per se* – «п'єсі без жадної тяжкої філософічно-містичної артилерії, але

з претензією дати те, чого вимагає сучасна сцена: театральність (сценічність), легкість, цікавість, рух (кіновість) тощо і трішки здорової моралі» [286, с. 147]. Компаративістський аналіз драматичних текстів Лесі Українки і Спиридона Черкасенка здійснив Роджер Карп'як в англomовній статті «Дон Жуан: світова тема в українській драматургії» [366]. Своєрідною надбудовою над творами Лесі Українки та Спиридона Черкасенка можна вважати сценічну мініатюру Авеніра Коломийця «Суд над Дон Жуаном» (1946), у якому беруть верх відкрито сексистські погляди автора.

Своєю чергою невелика за обсягом драматична поема Лесі Українки «На полі крові» слугує за основу драми в п'яти діях з прологом Спиридона Черкасенка «Ціна крові» (1931). Тему зрадництва Юди автор розгортає доволі широко, доповнюючи відому історію окремими біблійними легендами. Варто зауважити, що в інтертекстуальній палітрі прочитуються й інші твори Лесі Українки. Зокрема, дослідниця Оксана Кузьма вказує, що «пролог драми «Ціна крові» також викликає асоціації з драматичною поемою Лесі Українки «Одержима» [153], спостерігаються і відлуння деяких діалогів Міріам і Месії. Окремі персонажі Черкасенка нагадують героїв Лесі Українки – іменами, вчинками, характером. Так, Йоганна у Черкасенка видається образом безпосередньо запозиченим у драмі Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова». Вона проявляє таку ж жертвність, віддає на користь свити Ісуса усі коштовності, *«що з віном принесла до мужа в дім...»* [286, с. 782], а її самохарактеристика тотожна тим відомостям про героїню, що подані в творі Лесі Українки:

Була жоною я

Дворецького тетрархового кузи,

Тепер раба раві святого [286, с. 783].

Багаторівневий текст Лесі Українки у п'єсі Спиридона Черкасенка доводить, що українська адаптивна метадрама жила не тільки впливами європейської драматургії, але й питомими національними

набутками.

Творчість Лесі Українки стала формотворчим та ідейно-естетичним чинником драматургії діаспори. Серед голосів, які доволі автоматично наголошували на приналежності письменниці до українського літературного іконостасу, заслуговують виокремлення новаторські інтерпретації Ігоря Костецького та Юрія Косача. Обидва письменники, маючи в середовищі діаспори репутацію скандалістів, людей без чітких моральних засад, водночас відзначались на загальному тлі високою освіченістю та ерудицією. Наявність у текстах драматургів-мурівців численних і різнопланових алюзій та покликань на творчість визначної попередниці дає підстави говорити про власне код Лесі Українки. У творчості Ігоря Костецького найбільш рельєфно він проявляється у текстах: «Близнята ще зустрінуться», де наявний інтертекстуальний зв'язок з діалогом «Три хвилини», драмами «Камінний господар» та «Орґія»; «Дійство про велику людину», що має чимало паралелей з поетикою «Осінньої казки» Лесі Українки. Широке коло асоціацій з творчістю письменниці викликає драматургія Юрія Косача. Наприклад, його п'єсу «Скорбна симфонія» зближують з «Бояриненою» Лесі Українки образ Гетьманщини, імагологічна проблема свого / чужого. Водночас екзистенційне роздоріжжя, що характеризує образ композитора-скитальника Дмитра Бортнянського у творі Юрія Косача, нагадує зміни топосу в пошуках оптимальних обставин для реалізації власного таланту скульптора Річарда Айрона з драматичної поеми «У пущі». Більш детально вплив доробку Лесі Українки на метадраматичне мислення драматургів-мурівців буде розглянуто в четвертому розділі.

У цілому на поетикальному рівні код Лесі Українки в драматургії ХХ ст. об'єднує такі естетичні пріоритети: використання драми ідей, європейський інтертекст, застосування метадраматичних прийомів, ігрової стратегії, тяжіння до естетики нон-фініто, поглиблення підтексту, уникання однозначності.

Отже, історико-культурний підхід до аналізу становлення метадрами засвідчує тяглість та безперервність еволюції її поетики. Метадраматичність античної драми будувалась на театралізації міфу, діалогічній природі текстів, специфічній структуризації публіки, що нерідко була задіяна у дійстві. Основним здобутком ренесансної метадрами було виокремлення прийому «п'єса в п'єсі», що згодом стане одним із найбільш впізнаваних та визначальних щодо метадраматичної форми, а також поява персонажа-актора. Епоху бароко слід вважати часом зародження української метадрами, зокрема, завдяки наявності метадраматичних елементів у синкретичній за своєю природою шкільній драмі. Пропри раціоналістичне художнє мислення, що було характерним для митців класицизму, ця доба сприяла розвитку метакритичного дискурсу, а також дала значний поштовх для розвитку жанру драми-репетиції. Романтична метадрама актуалізує важливі концепти сну, марення, потойбіччя, акцентує увагу на процесі створення драматичного тексту. Натомість реалістична естетика відіграла важливу роль у формуванні опозиції дійсність / умовність, що є основою метадраматичної діалектики. Крім того у реалістичних п'єсах виразно сформувався антитеатральний дискурс, що формує метакритичну функцію в драматургії.

Значним поступом у розвитку метадрами по праву можна вважати епоху модернізму, яка активно зверталась до театральної тематики, використовувала підкреслено ігрові форми, зумисне абстрагування від дійсності, її олітературнення, прийоми оголення творчого процесу. Експерименти ранніх модерністів продовжили драматурги середини ХХ – початку ХХІ ст., коли форми метадрами набули тотального розповсюдження.

Фактично, можемо стверджувати про безперервність метадраматичної традиції світової та української літератури, особливо коли

Йдеться про загальні явища метаізації, спорадичне вживання тих чи інших художніх форм та засобів. Утім, очевидно, що метадрама як жанрова форма і як результат телеологічної авторської інтенції реалізується у більш чітких параметрах на персонажному, тематичному, пафосному, хронотопному, дискурсивному, паратекстуальному та інтертекстуальному рівнях, а також шляхом використання комплексу метадраматичних прийомів. Серед останніх основну жанровотворчу функцію мають п'єса в п'єсі, що охоплює широке поле метадраматичних явищ і слугує означенням вставних елементів на кшталт постановок (сцена в сцені, репетиція в п'єсі, театр в театрі), інсценізації ритуалів та церемоній, снів, марень, фантазій, внутрішніх текстів, у тому числі інтермедіального характеру.

РОЗДІЛ 3

ФУНКЦІОНУВАННЯ МЕТАДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

3.1. Топос театру в різножанровій драматичній парадигмі

Драматургії зламу століть притаманне осмислення власної місії та варіантів розвитку з характерною дискусійністю, що, власне, становить її базову метадраматичну стратегію. Серед проблемних питань у текстах вирізняються: формування професійного театру в умовах домінування аматорських труп; самоідентифікація та самозбереження національного театру й визначення його пріоритетних векторів; художня фіксація інокультурних впливів та їх конструктивні й деструктивні наслідки; вибір драматичного репертуару. У сукупності вербалізація означених проблем у драматичних текстах засвідчує реалізацію критичної функції метадрами.

У метадраматичному контексті самодостатньою стає тема акторства. Чітко окреслено актора як персонажа, робота над роллю стає компонентом сюжетної лінії, а вибір ролі героями започатковує нові конфлікти: як міжперсонажні, що здебільшого мають фарсове забарвлення, так і внутрішні, із характерним психологізмом. Важливою є констатація маргінальності акторської праці в соціумі, що здебільшого провокує аргументацію духовної та культурної місії обраного ремесла.

Окремо потрібно виділити драми, у яких відсутнє зображення театральних реалій, проте театр прочитується як концепція світу або ж як складник комплексу «драма-культура» (Хорнбі), що втілено, зокрема, за допомогою використання ритуальних сцен, позасценічного лицедійства, архетипних форм маскараду, блазнювання тощо.

Наголосимо, що при всьому розмаїтті застосування метадраматичних прийомів у п'єсах означеного періоду поетиці метадрами бракує

рельєфності через фактичну відсутність ідентифікації в текстах власне фікційної природи.

Найбільш репрезентативними з погляду метадраматичного дискурсу в українській літературі кінця XIX – першої третини XX ст., слід уважати п'єси Михайла Старицького, Івана Карпенко-Карого, Людмили Старицької-Черняхівської, Валерії О'Коннор-Вілінської, Антіна Крушельницького, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша, Якова Мамонтова, Варвари Чередниченко та ін.

3.1.1. Місія театру в тематичній метадрімі «Талан» Михайла Старицького

Світова драматургічна практика засвідчує, що метадраматична форма активізується в доробку тих письменників, чия творча діяльність тісно пов'язана з театральним життям. Співпраця з акторськими труппами, написання репертуару на замовлення й безпосередня участь у створенні естетичних концепцій розвитку театру сприяла появі нових інтермедіальних тем і проблем у драматургії. Активна розбудова українського театру наприкінці XIX ст. підтвердила цю закономірність в п'єсах драматургів театру корифеїв. Образ театру і спроби концептуалізації його призначення присутні у творах «Суєта», «Житейське море» Івана Карпенка-Карого, «Актор Синиця» Марка Кропивницького.

Широкий спектр метадраматичних прийомів представлено в п'єсі «Талан» Михайла Старицького, у якій різнопланово зображено театральне життя епохи. З огляду на тему, хронотоп, побудову системи персонажів цілком справедливо віднести цей текст до яскравих зразків метадрами. Твір написано в 1893 р., напередодні модерних змін в українській драматичній традиції. П'єса є результатом багаторічної співпраці автора з актрисою Марією Заньковецькою, яка стала прототипом головної героїні. Водночас «Талан» засвідчує тривале намагання драматурга експериментувати на

жанровому рівні та вийти за межі стандартних для українського театру кінця ХІХ ст. проблематики та образів.

Юлія Дзівалтовська слушно вказує на брак всеохопності в студіюванні драматургії Михайла Старицького, що зумовлює потребу «нового прочитання, об'єктивного вивчення, зокрема й перегляду позицій щодо всіх формально-змістових аспектів п'єс митця» [93, с.50]. На цьому тлі «Талан» Михайла Старицького видається особливо малодослідженим, оскільки інтерпретація п'єси тривалий час обмежувалась констатацією новизни тематики, появи жіночого образу інтелігентної професії посеред доміантних персонажів-селян і коментуванням тяжкої акторської долі. Новаторськими намаганнями інтерпретувати доробок драматурга вирізняються праці Наталії Малютіної, Раїси Тхорук, Лариси Мороз, Юлії Гончар. Раїса Тхорук відносить «Талан» Старицького до п'єс про «нових» героїв, у центрі уваги яких перебувають «індивідуалізм і емансипація талановитої особистості і мистецьке середовище», однак слушно зазначає, що «тенденційність таких творів почасти буває пересадною» [265, с. 91].

Для театрознавчих досліджень цей твір цікавий своїм біографічним компонентом, який, треба сказати, трактується ідилічно й спрощено. Метадраматичне прочитання п'єси дає підставу проаналізувати різнорівневу структуру театрального дискурсу, до якого вдається автор. Річард Хорнбі наголошує, що інтенсивність застосування прийомів метадами залежить від міри цинізму, з яким суспільство підходить до рефлексії життя [359, с. 46–47]. Проте існує чимало прикладів застосування п'єси в п'єсі та інших метадраматичних засобів у творах, світоглядною основою яких є не цинізм, а іронія. До таких творів, без сумніву, належить «Талан», де іронічний пафос межує з мелодраматичним і, незважаючи на це, відіграє велику роль у створенні особливої інтертекстуальної та інтермедіальної палітри.

Уже в переліку дійових осіб драматург запрошує реципієнта у своєрідну гру на впізнавання. Імена головних персонажів натякають на

існування прототипів, причому автор діє не прямолінійно, а насичує чи не кожного мереживом алюзій з театрального, літературного й реального життя. Так, Марія Костянтинівна Заньковецька, чиє ім'я зазначено в присвяті й у незміненому вигляді фігурує в чернетці твору, у кінцевому варіанті п'єси перетворюється на Марію Іванівну Лучицьку. Варто припустити, що походження прізвища Лучицької пов'язано з драматургією Олександра Островського, у доробку якого є близька за тематикою й ситуацією п'єса «Таланти і шанувальники» (1882), а знакову героїню, котра стала емблемою цілої драматичної й театральної епохи, – Катерину з п'єси «Гроза» (1859) – критик Ніколай Добролюбов назвав «*Лучем* світла в темному царстві».

Літературне походження простежуємо і в іменах інших персонажів. Скажімо, у Катерині Григорівні Квятковській («*молода актриса, теж на перші ролі, більше співочі*»; є антиподом головної героїні) жартівливо сплелись ім'я героїні відомої поеми Шевченка та по батькові самого поета. Звісно, що маємо справу не з прямими алюзіями, а своєрідним задзеркаллям, у якому образ Катерини, густо вкритий гримом, набуває фарсового амплуа театральної покрітки. В імені Ганни Михайлівни Кулішевич прочитується інший літератор – дружина Пантелеймона Куліша, письменниця Ганна Михайлівна Барвінок. Дослідники одностайно вважають, що прототипом Кулішевич є Ганна Петрівна Затиркевич-Карпинська. Наталія Бабанська стверджує, що образ Юрія Савича Котенка відповідає діячу української сцени – Марку Лукичу Кропивницькому, цікаво, що в чорнових варіантах п'єси персонаж називався Лука Матвійович. Театрознавиця вважає, що «в описі цього героя Старицький через власні складні стосунки з Марком подає його прямолінійно, тільки негативні риси, які в чомусь збігаються з характеристикою, яку дав Кропивницькому Панас Саксаганський у своїх мемуарах» [7, с. 123]. Відзначимо, що в цьому персонажі є й такі риси, що нагадують Миколу Садовського – ту його сторону приватного життя, через яку було

зруйновано стосунки з Марією Заньковецькою.

Черговим синкретичним персонажем у творі є Марко Карпович Жалівницький. У його імені відлунує ціле сузір'я літературно-театральних асоціацій, а в прізвище закладено один з провідних архетипів, що становить основу театрального методу малоросійського театру. Часто прототипом цього персонажа називають Миколу Садовського. Проте не можна не помітити, що характер стосунків Заньковецької та Старицького багато в чому збігаються з дружньою, довірливою, сповненою опіки атмосферою, що панує між Лучицькою й Жалівницьким. Водночас драматург зашифрував власну персону і в образі Степана Івановича Безродного, чию функцію у творі обмежено лише спогляданням за розвитком конфлікту, коментарями та моралізуванням. Отже, у тексті створюється враження присутності автора, який взаємодіє з персонажами, але тримає дистанцію, дозволяючи їм уповні розкрити свій драматичний потенціал.

Найбільш інтригуючим є персонаж Антона Павловича Квітки – *«панича з багатой фамілії в Малоросії»*, який розбив серце молодій Лучицькій, і та, рятуючись від страждань, поринає в акторство, досягає успіху, але нова зустріч запалює пристрасть між ними обома, що змушує героїню приймати складні рішення та, врешті, призводить її до смерті. Наталія Бабанська, урахувуючи наявність у п'єсі певної схожості в прізвищах прототипів і героїв, припускає, *«що тут є натяк на відомого київського лікаря, професора Г. Квятковського, закоханого у М. Заньковецьку ще з юності»* [7, с. 233]. Не можна пройти повз ще одну *«схожість»*: співзвучність імені героя-коханця й центральної персони російської та світової драматургії – Антона Павловича Чехова. Нагадаємо, що знайомство письменника з Марією Заньковецькою відбулося за рік до написання п'єси *«Талан»*. Загальновідомо, із яким захопленням ставився драматург до генія української актриси, як плекав творчі плани написати україномовну роль, а пізніше – україномовну п'єсу спеціально для неї. У

численних розмовах і листах митця звучали пропозиції та поради перейти на російську сцену, де б Заньковецька мала ширші перспективи. У п'єсі «Талан» адресантом таких посилів до Лучицької стає редактор газети Антипов². Завдяки цим двом персонажам Старицький утілює основні загрози, що поставали як перед вигаданою героїнею, реальною актрисою, так і перед українською сценою загалом. Отже, перелік дійових осіб є камертоном, що завдяки життєвим та літературним покликанням, характерним для метадрами, створює комплекс «драма-культура» і задає загальне метадраматичне звучання п'єси.

«Талан» належить до типу тематичної метадрами, відповідно до типології Карін Фівег-Маркс, як такої, де основним предметом зображення постає власне театр [419, с. 19]. Причому «драма про театр» реалізується в тексті сповна, у той час як інші типи й прийоми метадрами почасти слабшають, утрачають свою концентрацію та розчиняються в мелодраматичному дискурсі.

У першій ремарці автор схематично зображає світ за лаштунками, відтворюючи лабіринт із гримерок (*уборних*), декорацій і реквізиту. Специфічний театральний сленг на кшталт «чорна сторона за коном», а також авторські акценти на світлових контрастах приміщення створюють особливе оптичне враження піднесеності, ясності театральної сцени: *«З лівого боку від актора йде навкоси ряд уборних; видно тільки двері, а першої уборної й середину, що тишно обставлена: килими, дорога мебель, свічадо. З правого боку – кінці лаштунків... Усюди награмсано купи приставок, декорацій і іншого. Самий кін іде поза лаштунками вправо; туди виступають актори і тудою ж надходить в антрактах і публіка»* [252, с. 169].

Початкова статика різко переривається вже в другій ремарці, у якій автор змінює темп нарації, підкреслюючи метушливу атмосферу, що панує

² Зазвичай персонажа Андрія Віталійовича Антипова пов'язують із відомим російським критиком Олексієм Суворіним, який неодноразово пропонував Заньковецькій стати окрасою імператорської сцени.

перед виставою. Поява машиніста, робочих, хористів, перукаря, специфічний жаргон, брутальні коментарі та позатеатральні реалії в репліках розвінчують пафосні стереотипи про таїну «виробничного процесу». Крім того, для реального реципієнта стираються рамки хронотопу: формальний початок є приготуванням до вистави, яку глядач так і не побачить.

Велику увагу автор приділяє критеріям успіху театральної постановки, час від часу вкладаючи в репліки персонажів оцінні коментарі. Зокрема, у риторичі критиків та акторів фігурує поняття «школа», що використовується як для загальної похвали (*Юркович: Найвища школа!*), так і в дискусії двох професіоналів – редактора Антипова й Лучицької, яка зізнається, що перепоною для її переходу на російську сцену є те, що «там нужна школа». Завдяки метадраматичному прочитанню репліка Лучицької набуває оригінальних граней, адже втрату природного культурного середовища актриса прирівнює до втрати самоідентифікації, при цьому користується лексемами «оригінал» / «копія»: «*Да, для той сцены нужно будет все мое родное забыть и переродиться... Здесь я – оригинал, а там буду копией, и плохой*» [252, с. 201].

Варто зазначити, що героїня впродовж усієї п'єси вдається до визначення своєї натури, що наближує її до метаперсонажа. Хоча її спроби самопізнання не відрізняються глибиною, усе ж заслуговують на увагу, адже крізь певне кокетство й штампи проглядає прагнення зрозуміти своє призначення, місце в професії та поза нею, базові ціннісні орієнтири. Головною внутрішньою дилемою Лучицької є вірність сцені й своєму таланту, яка без кінця випробовувалася сердечною спокусою, з одного боку, та інтригами всередині театру – з іншого. Лучицька не перестає пізнавати свою природу. Час від часу в п'єсі звучать її самовизначення: «*не геній*», «*безталанна*», «*не та*» тощо. Сумнівами щодо своєї майстерності актриса ділиться з Антиповим: «*Полноте, какой я гений? Гений есть сила, могучая, властная, гений верит в себя и в себе удовлетворение жизни находит; для*

него все прочие терзания страсти ничтожны, он выше их всех! А я... Андрей Витальевич, я, должно быть, и не талант даже...» [252, с. 201].

Характерним є питання до Маринки, а скоріше до самої себе: «Як думаєш, я на мерзоту нездатна?» [252, с. 179]. Причому «мерзотою», у розумінні Лучицької, є, передусім, зрада театру, оскільки для нього Бог наділив її талантом, а «нечистий... спокуша солодкою втіхою». Акторство в її інтерпретації, справді, часто представляється як служіння Богові, а творча самореалізація як високий соціальний обов'язок: «Се діло велике і чисте: воно наставля на розум людей, проводить високі думки» [252, с. 196]. Подібні слова Марія звертає й до Квітки, відповідаючи на його доволі похмурий опис театрального життя:

Квітка. ... Тікаймо з цього чарівного, але й чадного кутка, де на виду гримовані ухмілки та підведені очі, де усюди і почуття фальшиве, і мова облеслива та зрадлива...

Лучицька. Ні, я вірю в сцену! Я вірю в її високу вагу: вона мене ласкою відіграла, і я мушу їй послужити! [252, с. 199].

Нерідко героїня проявляє непослідовність у своїх судженнях, що, очевидно, укладається в уявлення драматурга про екзальтовану, емоційну актрису, якою є Марія Лучицька. Невипадково у своїх хитаннях вона і любов, і театр називає *втіхою*. Відтак дещо звуженою видається рецепція дослідників її персонажа, котрі стверджують, що основний конфлікт п'єси полягає в зовнішній боротьбі з театральними інтриганами та соціальною нерівністю. Більш важливим у цьому творі постає внутрішній конфлікт героїні, яка переживає болісне роздвоєння.

Одним із проявів метадрами є пізнання природи п'єси як мистецького твору, здійснені у самій п'єсі. Нагадаємо, що О'Молей цю особливість називає «критичною функцією метадрами» [387, с. 40]. У творі Старицького також ведуться дискусії навколо жанру. Передусім, це стосується суперечок щодо порядку демонстрації драми й водевілю з посиленням на російську та українську театральну традицію. Крім того,

жанрова лексика виходить за межі театру й легко застосовується в побутовому житті. У нападі ревнощів Квітка, прочитавши листа до Лучицької від Жалівницького, вибухає тирадою: *«Так это все была жалкая комедия... водевиль с переодеванием?.. Вы разыгрывали угнетенную невинность, я получил роль простака, дурачка-буффа, а настоящий герой был за кулисами...»* [252, с. 216]. Та й на початку спільного життя, невдовзі після розриву зі сценою, Лучицька вислуховує від Квітки докори в тому, що *влаштувала комедію*. Ідеться про те, що Марія ініціювала інсценізацію вінчання, щоб мати право перед суспільством і найближчим оточенням на спільне життя з Антосем і водночас не претендувати на його свободу. *«Схоронім поки нашу таїну, а прийде час... ми поправимо»* [252, с. 206], – такий сценарій вона вибудовує для їхнього квазішлюбного життя.

Безперечно, факт цієї постановки підкреслює артистичну натуру Лучицької, неможливість її існування поза координатами театру, навіть коли героїня позбавлена можливості виходити на сцену. Почасти це й стало перепоною в її сімейному житті. У п'єсі виразно звучить обивательська рецесія акторської сутності за межами театру. Так, конфлікт між театральним та позатеатральним світами загострюється в сцені (вихід V, дія третя), де відбувається діалог Лучицької й Олени Миколаївни, матері Квітки. Важливо, що комунікативною основою для колишньої актриси є відчайдушне прагнення пристосуватися до «нормального» життя, відтак своїми репліками вона намагається переконати і себе, і співрозмовницю в тому, що з театральним минулим покінчено, заперечуючи очевидні ознаки *тоски* та психологічного дискомфорту в новому світі. Це, по-своєму, також гра, однак така, у якій актриса не розрізняє або відмовляється бачити межі реальності.

Натомість основою комунікативного дискурсу Олени Миколаївни виступає, з одного боку, категоричне несприйняття невістки, яку вважає недостойною сина, а з іншого – неможливість відкрито показувати своє ставлення, через острах утратити його. Це призводить до роздвоєності

персонажа, її свідомого маскуванню, хоч і виконаного неталановито. Олена Миколаївна неодноразово починає розмови про театр й акторське єство Лучицької: *«А ну, не правду ли я говорила: тянет преее-то, тянет! Уж не маши головкой, не поверю: тянет, тянет!»*; *«Мой-то, может, и полюбил тебя за талант, что вот-де все перед ней ничком падают, а я подхватчу! <...> Ну, а как пришлось-то без сцены с молодой женой время коротать, так и вышло, что с зайцами веселее...»* [252, с. 209]. Злорадно реагує вона на сльози невістки, кажучи їй услід: *«Доняла... Ты еще у меня подожди, актриска поганая!»* [252, с. 210]. Кульмінаційного продовження цей діалог набуває, коли розгоряється конфлікт між Лучицькою та Квіткою, зрежисований Оленою Миколаївною.

Безкінечне нагадування про циганське життя, яд і омут театру, що не відпускають Марію Іванівну, а також натяки на зраду та обман виводять Квітку з рівноваги. Мати переконує Антося, що приховувати справжні почуття Лучицькій допомагає її акторський талант: *«Станет она муженьку высказывать, что ей с ним скучно, что ее тянет в богему? Да ведь она актриса, да еще, ты говоришь, порядочная <...> Чужими ролями заставляла, небось, плакать, так своею-то собственною уж и как проведет! <...> Да какой же была бы она актрисой, если бы не умела глазами владеть? Я скажу больше, она изнывает по старой зазнобе»* [252, с. 211].

Важливу роль для розгортання драматичної інтриги в п'єсі відіграють наявні численні листи, що функціонують здебільшого як елементи внутрішнього інтертексту. У творі згадується листування Квятковської та Квітки, яке, очевидно, сповнене вдавання та гри й дало підстави молодій актрисі стверджувати, що Квітка її *«вважа за найщирішого друга»*. Згодом стає зрозумілим, що, створюючи хибне враження, імітуючи приятель, Квятковська й сама не мала уявлення про реальне ставлення Квітки ні до себе, ні до театралів загалом. Слід також зауважити, що Квітка в той момент теж був далекий від реальності,

перебуваючи на межі божевілля. Лучицька ж у перебігу драматичних подій отримує п'ять листів: від Котенка, у якому той пише, що без актриси «зовсім свободно обійтись можна», що стало основним поштовхом до прощання актриси з театром; від Квітки, сповнений «палких слів... вогнем писаних», після якого Лучицька погоджується втекти з коханим; від Жалівницького, що став приводом для сцени ревнощів, влаштованої Квіткою, і призвів до розриву подружжя; від Олени Миколаївни, у якому та каялась за себе й за сина; і фінальний – від Квітки з клятвами присвятити життя Лучицькій та її таланту, а все добро віддати рідній сцені.

У п'єсі фігурує ще один лист, найцікавіший, із метадраматичної погляду, котрий Олена Миколаївна використовує, щоб скомпрометувати невістку. Свекруха свідомо бере аркуш зі *старої тетрадки*, де Лучицька зберігала колишні ролі, і передає його синові як доказ подружньої зради. Цим листом виявився уривок із п'єси «Глитай» – лист до Олени, яку колись грала Лучицька, що їй приніс Глитай (імовірно, роль виконував Жалівницький). Прикметно, що в згаданій п'єсі Глитай також підробив листа. Очевидно, що перед нами зразок прийому «п'єса в п'єсі», що надає твору оригінального драматичного та інтertextуального звучання. Варто згадати, що п'єса «Глитай, або ж павук» Марка Кропивницького була в репертуарі театру Старицького, а роль Олени з цього твору Заньковецька виконувала понад тридцять років своєї театральної діяльності.

У «Талані» присутня ще одна вставна п'єса – «Богдан Хмельницький», прем'єра якої відбувається в четвертій дії. Тут метадраматичний ефект посилюється, позаяк Старицький використовує власну драму, причому не дозволену для показу, відтак автор удається ще й до гри з цензурою. Дещо змінено формальну структуру вказаної дії: якщо попередні поділені на виходи, то четверта – на дві картини, що, зі свого боку, складаються з виходів. У першій картині зображено підготовку до прем'єри: автор акцентує увагу не на процесі творчого перевтілення, а на складних стосунках між акторами, керівництвом театру та глядачем.

Публіка фігурувала й у попередніх сценах, однак опосередковано, наприклад, у колоритних репліках Котенка, який прислухався з-за лаштунків до глядацької реакції на власний виступ, наділяв її цілим спектром означень: від «інтелігентна» до «навіжена», «п'яна», «дрантя».

У четвертій дії абстрактні глядачі набувають фізичного втілення та завдяки розподілу ролей отримують бінарні драматичні функції: *сомнительная* й *чесна* молодь. *Сомнительная молодь* – це *вірні раби* Квятковської, зациклені на контрамарках, яких молода актриса використовує для помсти Лучицькій, розраховуючи зірвати виступ примадонни. Михайло Старицький уводить у діалоги термін із театрального життя: «*клакери змовлялись шикать Марусі*». Зауважмо, що клакерами (від французької *claque* – плескіт долонями) називають найманих людей, які оплесками або свистом штучно створювали враження успіху чи провалу артиста. Явище клакерства відстежують ще в давньогрецькому театрі III ст. до н. е. Проте організованого й, так би мовити, професійного характеру воно набуло в Європі XIX ст., перетворившись на театральний бізнес. Попри корисливий, комерційний характер клакерів, варто підкреслити ігрову природу цього культурного явища, якому не чуже роздвоєння, удавання, виконання заданої ролі. Із часом утворилися сталі клакерські ампула: *pleureuse* – плакальниці, *bisseu* – вигукувач захоплених «біс!», *rieur* – сміхач. Крім того, існували жінки, які в потрібні моменти втрачали свідомість. Ситуація, коли клак (керівник клакерів) відвідував генеральні репетиції вистав, аби відзначити, де і які саме оплески мають звучати, на думку Світлани Лашенко, дає підставу говорити про створення «режисерської експлікації» для своїх «акторів» [160]. Характер діяльності клакерів не приховувався, відтак звичайна аудиторія театрів мала можливість спостерігати за двома дійствами – на сцені та поруч із собою в залі. Клакерськими прийомами в п'єсі «Талан» не гребує й так звана «чесна» молодь. Жалівницький ладен посадити в зал акторів із театральної трупи, аби завадити зриву вистави

«Богдан Хмельницький».

Завдяки зображенню глядачів і конфлікту, який між ними розгортається, у п'єсі реалізується моделювальна функція метадрами, на яку звернув увагу Ерік Данам. Учений доводить, що «драматурги Нової ери використовували мета драму для того, щоб створювати досвід і концепцію відвідання театру (playgoing) для аудиторії. Показуючи на сцені відвідини театру перед відвідувачами театру, драматург прагне навчити глядача бути присутнім на виставі та реагувати на постановку» [343].

Драма Михайла Старицького завершується неймовірним калейдоскопом видовищ: вставна вистава «Богдан Хмельницький» час від часу переривається «спектаклем», що розігрується в глядацькій залі: дві групи молоді, підготовлені театральними клаками, змагаються між собою у вправності підтримати своїх фавориток. Значно більшого хаосу додають репліки напівбожевільного Квітки, який дивиться виставу в ложі з Квятковською. Його збуджений розум інтерпретує текст історичної п'єси, що лунає зі сцени, у прямому, позбавленому художньої метафоричності сенсі та накладає його на власні життєві обставини. Галас, котрий здійснює Квітка, змушує Лучицьку раз по раз виходити з ролі й доводить актрису до істерики. Отож у вирі цього дійства відбувається дифузія сценічного перформансу та спектаклю, влаштованого публікою.

Важливо, що метадраматична форма у фіналі твору набуває авторської специфіки за рахунок перефігурації: умовність вставної п'єси – прем'єри «Богдан Хмельницький» – руйнується втручанням основної, у той час як зазвичай деструктивна функція належить саме вставним конструкціям. Крім того, наприкінці твору метадраматизм помітно послаблює мелодраматичний пафос, особливо сконденсований в останній сцені, де урочисті промови з нагоди іменин Лучицької, взаємна похвала, різка зміна емоційної амплітуди контрастують із загальною організацією твору. Утім, доречно згадати формулу Ліонеля Абеля, відповідно до якої автор метадрами інколи впадає в мелодраматизм не через інтенцію

написати мелодраму, а через нездатність утілити трагедію [316, с. 43]. У п'єсі Старицького присутній дисонанс жанрових дискурсів, цілком закономірний для епохи, яка усвідомлює вичерпаність трагедії та шукає нові актуальні формати. Ключові з них – метадрама та мелодрама – парадоксальним чином поєднані у творі українського автора. Усе ж театральний топос, літературний і мистецький інтертекст, прийом «п'єса в п'єсі», використання метадраматичних персонажів, споглядання та коментування п'єси на сцені – усі ці чинники дають підстави вбачати у творі Михайла Старицького типову метадраму. Безсумнівно, успіх твору спонукав до подальших пошуків драматургів у метадраматичному напрямі, що, зокрема, засвідчує поява вже через три роки етапної для світової метадрами п'єси Антона Чехова «Чайка».

3.1.2. Вистава у виставі: історія українського театру в інтерпретації Людмили Старицької-Черняхівської

У контексті метадраматичних експериментів в українській літературі ХХ ст. вирізняється творчість Людмили Старицької-Черняхівської. Драматичний доробок письменниці залишився маловивченим через її тривалу маргіналізацію в умовах тоталітарної системи. Лише в останні десятиліття увагу до неї активізовано, зокрема зусиллями Любові Процюк, Людмили Скорини, Володимира Швеця, Інни Чернової та інших науковців.

Як відомо, талант майбутньої письменниці формувався під впливом театального середовища, що склалося навколо її відомого батька Михайла Старицького. Завдяки відвідуванням репетицій музичних і театральних імпрез, спілкуванню з визначними діячами театру Марком Кропивницьким, Іваном Карпенко-Карим, Миколою Садовським, Марією Заньковецькою та ін., Людмила Старицька стала однією з активних учасниць театального життя в Україні. Багато уваги вона приділяла аматорським колективам, для яких писала водевілі й комедійні сценки, а згодом – оригінальні драматичні тексти. Інтерес до історії українського театру зумовив написання однієї з

перших вітчизняних студій про сценічне мистецтво «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)». Старицька-Черняхівська пробувала себе і як театральний критик.

Визнання письменниці принесли такі драматичні твори, як «Гетьман Дорошенко», «Крила», «Останній сніп», «Іван Мазепа», «Декабристи», «Червоний півень», «Тихий вечір» та ін. Зауважмо, що написані нею п'єси приваблювали театралів, їх включали в репертуар різні трупи, у тому числі й колективи корифеїв. Творчі контакти пов'язували авторку з відомими представниками українського театру (Лесь Курбас, Іван Мар'яненко, Гнат Юра). Письменниці належать переклади лібрето шедеврів світової опери («Аїда», «Ріголетто», «Чіо-Чіо-сан», «Фауст», «Орфей», «Золотий півник»).

Обізнаність із національними здобутками драми проявляється в інтертекстуальному діалозі, що наявний у доробку Людмили Старицької-Черняхівської. У 1907 р. під псевдонімом Старенька Муха вона опублікувала п'єсу «Вертеп», визначивши її жанр як «старинна містерія на нові теми». П'єса засвідчує інкорпорованість авторки в барокову естетику. Як указує Любов Процюк, у міні-п'єсі «Вертеп» письменниця «використовує елементи поетики традиційної вертепної драми, широко вдаючись до політичних алюзій на тогочасну добу» [221, с. 11]. У цій політичній сатирі під масками персонажів вертепу цілком впізнавані тогочасні політики імперської Росії. Вертепна драма, за задумом авторки, постає як модель або ж канва, однак вона відмовляється від характерної для первісного вертепу двох'ярусності (небо / земля), натомість різноплощинність досягається завдяки ефекту метадраматичного подвоєння.

Найяскравішим зразком метадрами в доробку Людмили Старицької-Черняхівської є п'єса «Милость Божа» (1919), багатоплоскова структура якої є по-своєму унікальною. Сюжет твору будується навколо постановки однойменної шкільної драми барокового періоду. Як відомо, у драматургії XVIII ст. «Милость Божа» є прикладом застосування художньої

декламації. Вважається, що цей давній твір написаний невідомим автором для постановки в Київській академії 1728 р. з нагоди 80-річчя Визвольної війни в Україні й у ньому вперше в українській драматургії йдеться про події війни 1648–1654 рр. Героя барокової драми – національного вождя Богдана Хмельницького – трактовано в традиційному пафосному ключі. Як центральному персонажу, йому належить найбільше монологів. У тексті також тримають слово реєстрові козаки, писар Виговський, персоніфікована Україна, українські школярі, котрі вітають гетьмана-переможця, та інші персонажі. Дослідниця Дар'я Бурлака вказує, що «бароковий стиль і спосіб творення образів у драмі полягають у поєднанні образів різного характеру – реальних історичних осіб, абстрактних понять, персоніфікованих чеснот, античних міфічних героїв» [45, с. 370]. Античні витоки поезики п'єси проявляються у використанні хору, який сприяє піднесенню емоційності тексту, а також є класичним прикладом епістемологічного прийому в метадрамі.

Михайло Возняк, високо оцінюючи художню вартість барокової «Милості Божої», вбачав у ній «наслідування єзуїтської драми», яка, зі свого боку, спиралась на форму римської драми і знайшла осмислення в працях теоретиків XVI–XVII ст. Скалігера, Понтана, Донаті, Масена. Особливістю єзуїтської драми вважають апеляцію до вигадки задля «пропаганди власних ідей», надавання виставам яскравого «блиску і привабливості» [215, с. 721]. Разом із тим «Милость Божія» тісно пов'язана з українською традицією, народними піснями та думами, суть яких дидактично посилюється.

Сценічні засади бароко неодноразово використовували в театральній практиці прихильники модернізму й авангарду. Зокрема, до створення «Милості Божої» Старицькою-Черняхівською мала розголос постановка шкільних інтермедій у Києві, на Сирецькому ярмарку (1915), театром Миколи Садовського, оформлення дійства створив відомий художник Анатоль Петрицький. П'єсу Старицької-Черняхівської теж прийняли

схвально представники театрального світу. Вона була інсценізована в тому самому театрі Садовського, інкрустована музикою Кирила Стеценка, і глядачі віддали належне ефектності дійства з глибоким підтекстом національного змісту в умовах чергового екзистенційного вибору, що постав перед українським народом. Не виключено, що власне театр Садовського й замовив Старицькій-Черняхівській драму, зміст якої був на порі у вирі нових визвольних змагань на українських теренах. Додамо, що впродовж 1919–1922 рр. п'єсу включено в репертуар ще п'яти театрів у Києві, Черкасах, Полтаві, Кам'янці-Подільському та Ромнах, але згодом твір надовго зник з української сцени.

За сюжетом дія у творі відбувається в 1728 р., коли в Києво-Могилянський колегіум наносить візит військова еліта тогочасної України: гетьман Данило Апостол, полковники, старшини й інші представники владної верхівки. Як бачимо, за основу письменниця бере історичний факт і пропонує своє бачення впливу постановки драми «Милость Божія» на поважних гостей колегіуму.

Усі дослідники п'єси вказують на ускладнену структуру твору, насамперед специфіку діалогу різних часових площин, що досягається завдяки застосуванню театрального прийому «сцена в сцені». Слушними вважаємо констатації щодо «жанрової дифузії кількох жанрово-структурних компонентів – комедії, інтермедії та драми-мораліте» [288, с. 15]. Людмила Скорина, спираючись на теорію Юрія Лотмана «текст у тексті», інтерпретує «Милость Божу» як «невід'ємну структурну складову метатексту Л. Старицької-Черняхівської» [243, с. 131]. Інна Чернова акцентує увагу на схильності письменниці до модифікації драми, що, зокрема, засвідчує подвоєння сценічного простору за принципами п'єси в п'єсі, пояснюючи його застосування у творі тим, що авторка проявила себе «чутливою до нових мистецьких віянь порубіжжя ХІХ–ХХ століть» [288, с. 3]. Дослідниця закономірно пов'язує «незвичний структурний «профіль» драми, що полягає в сюжетній постановці п'єси й

справляє ефект сцени у квадраті, з традиційною естетикою, відомою вже з XVI ст., філософським підґрунтям якої є шекспірівська теза про світ як театр. На важливості прийому «п'єса в п'єсі» наголошують також Любов Процюк, Володимир Швець.

Важливим для осмислення особливостей метадраматичної структури тексту Старицької-Черняхівської є його зіставлення із шкільною драмою. За спостереженнями Людмили Скорини, трансформація прототексту в письменниці відбулась у трьох напрямках: скорочення тексту; зміни в структурі драми, покликані наблизити її до вимог драматургії нового часу; зміни мовної структури. Скорочення старовинного тексту цілком умотивоване через об'ємність твору, а також його пишномовність та багатослівність, характерну бароковому стилю. Простежено додавання ремарок, «які містять вказівки на особливості зовнішності дійових осіб, їх поведінку на сцені (зокрема, міміку, пантоміміку), інтер'єр» [243, с. 146]. Уточнення в ремарках адресувалися безпосередньо режисерові, щоб додати статичному дійству більшої сценічності. Новацією письменниці Людмила Скорина вважає «мовне багатоголосся твору» (використання книжної української мови XVII і XVIII ст., сучасної української літературної мови, російської розмовної та «етикетної», латинської, польської). Цей фактор свідчить, що п'єса «Милость Божа» була адресована «освіченому глядачеві, який зможе адекватно проінтерпретувати закладені у ньому смисли» [243, с. 139]. Власне, гра смислів провокує активне включення реципієнта в прочитання різнорівневих кодів, характерних для метадрами.

Уже в першій ремарці п'єси Старицької-Черняхівської акцентовано на поєднанні в тексті двох театральних просторів: центральною декораційною частиною сцени є підмостки з амвоном та розсунутою завісою, навколо якої «*пораються студенти*», завершуючи підготовку до вистави. Показові перші репліки персонажів Романа й Андрія, які виконують функції постановників п'єси:

Роман. Здається все. А висота раю?

Андрій. Там гуманісти вже закінчують, шкарлатом³ обложили красно [251, с. 331].

Нагадаймо, що в шкільній драмі приділяли велику увагу оформленню сцени, яка «межувала з глядацьким залом і сама поділялася на три яруси: небо, землю, пекло» [115, с. 363]. Організатори вистави відповідально готують багатоярусний простір для театрального дійства. Водночас вони обговорюють рівень готовності студентів до декламації текстів, адже актор у шкільній драмі – це, передусім, оратор. Це не виключало акторської гри на сцені, але вона переважно спрямовувалася, відповідно до барокової естетики, на посилення урочистості проголошеного слова.

Друга ява починається репетицією вистави для гостей, що переривається дотепними студентськими розповідями, які нагадують вірші мандрованих дяків із характерною хаотичністю антикультури й слугують контрастним тлом для надзвичайно серйозного тексту шкільної драми. Крім того, їх можна розглядати як інтерлюдію, що стає частиною композиції. У репліках Романа та ремарках у бурлескному стилі порушуються питання створення сценічного образу та відповідність акторів наданому їм амплуа. Безпосередньо перед виставою студенти отримують останні режисерські настанови латиною, які перекладає філософ Степан: «Тримайсь рівно», «Не похнюплюй носом, дивись просто в очі», «Не надимай пики», «Не роззявляй рота», «Висякай носа» [251, с. 335]. Надалі хід репетиції переноситься на задній план, де «йде мімічна сцена: Степан учить кланятись і т. ін.» [251, с. 335]. Відомо, що в шкільних виставах міміка була максимально стриманою, найпопулярнішим прийомом вважалося «воздєваніє очес горе», що також потребувало доброго вишколу.

Частиною презентації шкільної драми, що розгортається в четвертій

³ Шкарлат (із пол.) – пурпурове сукно.

яві, стає вихід іменитих гостей – гетьмана Данила Апостола та його свити, чий глядацькі місця розташовані безпосередньо на сцені. Пафосна процесія шанованих глядачів і їх розміщення підкреслюють соціальну та гендерну ієрархію: чоловіки – праворуч, жінки – ліворуч (до останніх приєднуються й «дві особи російські»). Відтак уже на початку п'єси Людмили Старицької-Черняхівської чітко виокремлюються три локуси: сцена для інп'єси; сцена як місце репетиції та комунікації акторів поза постановкою; сцена як місце глядацької рецепції.

Специфічна театралізація зустрічі привілейованих гостей супроводжується криками «*Vivat!*», запланованим виконанням хором вітального канту «*на вшестя ясновельможного пана гетьмана*», а також вступною декламацією Романа (тут він проявляє себе в іпостасі, заявленій у переліку дійових осіб: caesar – кращий учень, довірена особа ректора). Пролог, відсутній у прототексті та введений у переробленій п'єсі Старицької-Черняхівської, підкреслює античні й барокові традиції жанру; крім того, виконує метадраматичну функцію комунікації з глядачами, щоб налаштувати їх на відповідне сприйняття. Подібне функціональне значення мають пояснювальні ремарки, які періодично озвучують актори, передусім Ієромонах Теофан Трофимович, котрий вказує на час і місце зображуваного, перераховує, що відбулося за межами дійства на кону. Отож, у драмі важливе місце відводиться самому авторові тексту – і він стає ведучим, який виголошує заставки до кожної частини, що нагадують текст лібрето. Крім того, Трофимович завершує дійство підсумковим словом від автора, і тільки йому надається право кланятися публіці за всіх учасників театральної акції.

Вставна п'єса «Милость Божія» є серцевиною твору Старицької-Черняхівської. Не змінюючи принципово пафос прототексту, авторка все ж наголошує, що перед нами простір-надбудова, де діють ті ж самі студенти. Характерно, що репліки персонажів вставної п'єси позначено іменами акторів, які їх промовляють. Відкриває виставу Роман, котрий грає головну

роль Богдана Хмельницького. Його перший монолог завершується ефектним кредо патріота України: «*Жив Бог і не вмерла козацькая матка!*», – після якої доносяться голоси з «публіки»:

Гетьман. Добре мовив! Добре.

Полковник. Ато ж [251, с. 339].

Подібні репліки раз по раз вигукують умовні глядачі, оживлюючи таким чином доволі статичне дійство вистави. Сприяє урізноманітненню видовища також пантоміма. Наприклад, у другій дії розігрується мімічна сцена з хореографічними елементами: двобій між зухвалими ляхами, які загрожують Хмельницькому, і Музою та Аполлоном, алегоричними захисниками України. Профетичні звертання хору до поляків призводять до ганебної втечі ворогів, що викликає чергову бурхливу реакцію глядачів. Метатекстуальний рівень п'єси Старицької-Черняхівської відтворює різні типи глядацької рецепції. Чимало вигуків демонструють наївну, безпосередню реакцію на сюжетні перипетії («*До лясу, ясновельможне панство, до лясу!*»), «*Аж налякалася... Ще й вночі таке присниться!*»); естетичну, спрямовану на оцінку акторської майстерності: («*А добре мовив школяр*», «*Добре репрезентують панове студенти*»). Інколи глядачі дають підказки героям на сцені, як-от: «*Не вір, козаче, не вір! Збреше песький син!*» [251, с. 362], – вони сміються їй, реагуючи на дійство, змагаються в красномовстві рецепції. Значна частина реплік не стосується постановки, а витворює паралельний драматичний простір позатеатрального характеру, де розв'язуються проблеми різного масштабу – від державницьких до міщансько-побутових. Іншим настроєм наповнені коментарі доньки полковника Грабянки Насті, закоханої у Романа, в очах якої актор більше важить за створюваний ним образ Хмельницького.

У перерві між дійствами діапазон тем для обговорення суттєво розширюється, однак у більшості дискусій домінують «антикацапські» настрої, зумовлені театральними враженнями. Власне антиколоніальне забарвлення має й розв'язка мелодраматичної лінії п'єси: Настя уникає

шлюбу з нелюбом-росіянином, а Роман, завдяки ролі Хмельницького, отримує посаду канцеляриста при гетьманові та заручається його підтримкою висватати кохану. Слід наголосити, що Старицька-Черняхівська зображує росіян безкультурними імперськими наглядачами, неспроможними оцінити виставу («к чертям ихнюю комедийную дійству» [251, с. 352]). Їм, примітивним у своїх пріоритетах, люмпенізованим за своєю природою, протиставлено українську еліту, передусім гетьмана, який високо цінує театральну імпрезу. Утім, Данило Апостол убачає в п'єсі не естетичне явище, а суспільне, що видно з його похвали о. ректору: «Добре єси, ваша чесність, робиш, що сими комедіями немовчній акта гисторії нашої не зоставляєш в попелі погребена» [251, с. 353]. Отже, історичну драму тут ідентифіковано персонажами як засіб збереження національної пам'яті й патріотичного виховання.

Важливо, що в п'єсі відтворено емоційне коливання глядацької рецепції, уповні залежної від ходу подій на кону. Так, сцена зустрічі Хмельницького з кошовим і козаками на Запорізькій Січі, де він проявляє себе лідером, готовим до боротьби з ворогами, зумовлює присутніх у глядацькій залі думати про поточний момент в Україні. Симптоматично, що коли після третьої яви другої дії закривається завіса, збуджені глядачі відразу переходять до обговорення загибелі великої кількості козаків на будівництві Петербурга. Своєрідною з'єднувальною ланкою між світом сцени та умовною реальністю є слова полковника: «Минуло людське лихо, настало друге... взялися за нас москалі!» [251, с. 357].

За законами шкільної драми, після виголошення тексту державницької ваги приходить черга інтермедій, що розігруються між діями. У першій із них основними персонажами виступають Чорт і Жид. Їхню комічну угоду, спрямовану на поневолення України, глядачі знову коментують, а також сміхом підтримують найбільш влучні репліки, дають характеристику персонажам на сцені. Загалом багато в чому діалог між

сценою й гостями нагадує клакерство, спрямоване на те, щоб «завести» публіку, підказати їй, як реагувати на те, що відбувається на сцені.

Зовнішня п'єса також відповідає бароковому формату, відтак серйозні діалоги про актуальні проблеми держави та освіти періодично змінюються сценками інтермедійного характеру. До таких вставних сценок можна віднести розмову *двох осіб російських*, коли ті домовляються не викрикувати під час вистави на дії ляхів «*Молодець!*», бо це вже зауважили інші, а «*полковники тут как тут зашептались*» [251, с. 348]. Окрему пунктирну лінію сюжету становлять п'яні дебоші каліфакторів і росіян, причому останні піддаються особливо гострому сатиричному висміюванню. Окрім статусу антагоністів, російські офіцери виконують також і символічну функцію, з'явившись у фіналі інп'єси без париків, побитими й брудними. Таким чином переможна розв'язка шкільної драми дублюється в сатиричній формі поза сценою.

Отже, п'єса Людмили Старицької-Черняхівської – це своєрідна барокова плетениця пафосу та коміксу, трагедії й бурлеску, варіація сугестією широкого спектра емоційних станів. У творі представлено імагологічний зріз суспільних настроїв, який зазвичай ставав джерелом для конфліктів у шкільній драмі. Перетин двох хронологічних пластів реалізується завдяки наявності серед персонажів двох лідерів історичних епох – Богдана Хмельницького й Данила Апостола. Барокова стилізація притаманна як внутрішній, так і зовнішній п'єсі, у якій також чергуються фрагменти величного та смішного.

Попри дидактичний пафос форма вистави виразно метадраматична, оскільки прийом «вистава у виставі» стає стрижневим у розвитку сюжету. Причому реципієнт має можливість спостерігати за різними просторовими сегментами: власне дійство на внутрішній сцені, реакція глядачів-персонажів, комунікація акторів поза сценою тощо. Авторка одна з перших в Україні використовує прийом репетиції на сцені та її декоративного оформлення. Засадничим у творі є зв'язок між сценою й публікою, який

репрезентують коментаторські вигуки персонажів-глядачів, у яких Інна Чернова вбачає синестезійну функцію реплік. Важливим метадраматичним елементом тексту є наявність ролі автора драми серед дійових персонажів, поява якого дає змогу увиразнити змістову лінію шкільної драми. Потрібно також підкреслити широку інтертекстуальну та інтермедіальну палітру п'єси, насамперед її музичність, що заслуговує на подальше вивчення.

3.1.3. Театральні реалії в комедійному дискурсі водевілю «З розгону» Валерії О'Коннор-Вілінської

Незважаючи на очевидну домінуючу роль іронії як жанротвірного чинника метадрами, дослідники нерідко констатують утрату гостроти й ефективності її засобів у комедійних жанрах. Зокрема, аналізуючи функціонування прийому «п'єса в п'єсі» в пародії, Річард Хорнбі зауважує, що остання «не ставить питання про драматичну ілюзію... замість того, щоб бути зосередженою на вигаданому світі, публіка зосереджується на порівнянні того, що бачить, із твором або творами, які пародіюються» [359, с. 40]. Однак саме пародії та переробки п'єс Шекспіра (рівно як і популярність постановок оригінальних творів автора) дали змогу зберегти традицію метадрами в періоди її умовного занепаду, що спостерігаємо в неокласичному й романтичному європейському театрі. Цю тенденцію простежуємо і в історії української драматургії.

Одним із перших спробував адаптувати для української сцени творчість Шекспіра Юрій Федькович, який здійснив переробку п'ятиактної комедії «Приборкання норавливої» в одноактну п'єсу «Як козам роги виправляють» (1872). Комедію класика, написану в жанрі dell'arte, український автор перетворив на фарс із життя буковинських селян (у виданнях жанр цього твору позначено як «фрашка», «сміховина»). Популярність твору Федьковича в публіки не завадила Івану Франкові досить критично оцінити намагання автора перенести події шекспірового

твору «у свої улюблені гуцульські гори» і назвати текст Федьковича «фарсом», насиченим вульгарними дотепами [276, с. XIV].

Однак ментальне тяжіння українців до сміхотворчості брало верх над засторогами літературних авторитетів. Небезпідставно дослідник Анатолій Козлов констатує, що період 1880–1910-х рр. став справжнім комедійним бумом [125, с. 167], хоча ці часові межі можна й розширити. Серед численних комедій із доволі вузькою тематикою важливе місце посіли водевілі, деякі з яких мають метадраматичне забарвлення. Як і в текстах побутового змісту, метадраматичні водевілі також відзначаються спрощеним сюжетом, анекдотичними ситуаціями, фарсовим характером.

Сценки з театрального життя фігурують у доробку майстра водевілю Марка Кропивницького. Йому належить твір «Актор Синиця, або Дебютантка на провінції» (1871), написаний за популярним у Росії водевілем Дмитрія Ленського «Лев Гурич Синичкін» (1840). Варто наголосити, що спочатку Кропивницький здійснив переклад російського тексту, але через три десятки років ґрунтовно переробив свій варіант (1909). П'єса відзначається покликаннями на тогочасні реалії, зокрема драматург згадує відому в Харкові трупу пана Дюкова. У перелицьованому водевілі для трупи Миколи Садовського автором акцентовано на маргіналізації акторів у соціумі.

У метадраматичному ключі побудована інтрига в п'єсах-мініатюрах актора Павла Вірина «Лицедійство», «Підступ» (1919). В останній серед персонажів з'являються Режисер та Суфлер, які коригують дії акторів, що виконують ролі Різьбяра й Натури. Ремарки та репліки персонажів, що містять буквальні сценічні вказівки, дають підставу віднести цей текст до п'єси-репетиції, класичний зразок якої репрезентує ще творчість Мольєра.

Прийоми комедії ситуацій *dell'arte* застосовує Віталій Товстоніс у комедії «Культурна місія» (1916). Один із персонажів цього твору – актор Роздольський, який проводить репетицію з донькою у винайманій квартирі, причому їхні діалоги підступні господарі вважають «розкриттям душі»,

що мала відбуватися під впливом *«наговірної води»*. У тексті зосереджено увагу також на призначенні акторського служіння, яке діаметрально протилежно трактують митці та міщани. До прикладів метадраматичної організації водевілю можна віднести також драматичні жарти Віталія Товстоноса *«Жінка з голосом»* (1913), С. Ніколаєва *«Артист»* (1921), Олександра Володського *«Панна штукарка»* (1918) та ін.

Тенденція зображення *«кумедіантів»* у водевілі переважно репрезентувала новий сегмент негідників, вартих висміювання в драматургії кінця XIX – початку XX ст. Зображення доволі вульгарних ситуацій не відзначалося вишуканими прийомами, а відтак викликало серйозні нарікання з боку критиків, які рішуче не приймали кітч у драматургії. Проти примітивних переробок творів Вільяма Шекспіра свого часу виступила Христина Д. Алчевська. Не сприймала засилля розважальності на українських сценах Олена Пчілка, яка з цього приводу критикувала корифея театру Марка Кропивницького. Деякі міркування про реалії театру наявні й в художньому дискурсі Олени Пчілки. Наприклад, у п'єсі *«Світова річ»* відбувається полеміка про доцільність аматорських вистав. Як зазначає Раїса Тхорук, у творі заслуговують на увагу окремі критичні висловлювання персонажів про репертуар театрів і спектр поглядів на феномен української вистави: *«надто витратна затія»*, *«розпуста»*, *«засіб виманити кошти»*, *«порозважатися»* тощо [264, с. 398]. Чи не найбільш різко про *«найогидніше драморобство»* неодноразово висловлювався Микола Євшан. Особливо безкомпромісною була його критика драматургів другого ряду: *«А Володський, Товстонос, Ніколаєв, Реун, Никипольчук, Грицинський? ...число їх збільшується і росте в страшній прогресії. І вони стають панами положення, вони друкують по кілька видань, вони виставляють свої твори в театрі, вони «репрезентують» українську драму»* [101, с. 250]. Разом із тим Микола Євшан слушно зауважує, що поступово найбільш затребуваними в театрі стають власне сценічні твори, хоча переважно тогочасна сценічність, на його думку, була

намаганням пристосуватися до невибагливих смаків глядачів: «Ефекти сценічні – се коник, на якому віддавна їхала наша етнографічна драма... А тепер сценічність – се той Молох, якому йде все на жертву» [101, с. 251]. Проте емоційну критику з боку Євшана та його однодумців усе-таки слід вважати проявом шукань доби в напрямі метадраматичності, що переконливо доводять драматичні твори невеликого формату: жарти, фарси, водевілі.

«З розгону» Валерії О'Коннор-Вілінської є прикладом п'єси, у якій обігрується шекспірівський «Отелло». Письменниця залишила свій слід в українській літературі, насамперед, як авторка мелодрам. Шляхетне походження, інтелігентне коло близьких людей, тісна дружба із сім'єю Старицьких, схильність до громадської роботи та захоплення театром – усе це створювало передумови для того, щоб вона спробувала себе в літературі для сцени. У Києві О'Коннор-Вілінська звернула на себе увагу серією сценічних імпровізацій «Вечори старовинної музики», з яких черпав певні ідеї Микола Лисенко. Написала для славетного композитора кілька лібрето, серед них – і романтичний твір «Літньої ночі», який своєю назвою відсилає реципієнта до творчості Шекспіра. Микола Садовський особисто попросив О'Коннор-Вілінську написати п'єсу для свого театру, де згодом з успіхом поставлено «Сторінку з минулого». Разом із тим письменниця мала досвід роботи критика, деякі свої театральні рецензії опублікувала в газеті «Харьковские ведомости», багато уваги приділяла драматургії, працюючи співредактором журналу «Сяйво». Після лютневої революції О'Коннор-Вілінська стала організатором театральних вистав задля збору фінансової допомоги для Центральної ради, очолила театральний видавничий відділ у департаменті мистецтв при міністерстві освіти. Опинившись на еміграції в Подебрадах, вона продовжила активну громадську роботу, плідно працювала над аматорськими виставами в Союзі українок-християнок. Театрознавець Дмитро Антонович віддав належне таланту письменниці: «...на небогатій її палітрі є дві-три фарби і тільки; але цими фарбами

Вілінська, як справжній поет, малює чарівні образки...» [2, с. 199].

Водевіль на одну дію «З розгону» (1921), на думку Наталії Малютіної, є одним із прикладів «олітературнення української драматургії», свідченням «діалогу із традицією, яка склалась у світовій драматургії і мала специфічні вияви на національному ґрунті» [181, с. 313]. П'єса написана за мотивами водевілю Дмитрія Мансфельда-Ленського «З місця в кар'єр». Тексти цього автора отримали таку репутацію в сучасників: «Невигадливі за змістом, вони дуже сценічні» [311, с. 533]. Особливо репертуарними були водевілі Мансфельда, у яких автор нерідко використовував метадраматичні ігри, прикладом чого може бути оригінальна назва твору «Отелло Кузьмич і Дездемона Панкратьєвна» (1880). Через неймовірну плодовитість Мансфельда над ним нерідко кепкували. Зокрема, у Москві його називали Лже-Дмитрієм. Антону Чехову належить жартівлива мініатюра-епістола, яка починалася так: «Будучи, як і дочка моя Зінаїда, любителем сценічних мистецтв, маю честь просити шановного п. Мансфельда скласти мені для домашнього вжитку чотири комедії, три драми і дві трагедії погамлетістіше...» [291, с. 286]. Водевіль Мансфельда «З місця в кар'єр» (1888) є також переробкою твору австрійського письменника ХІХ ст. Карла Готфріда Ріттер фон Лейтнера.

За Малютіною, «З розгону» О'Коннор-Вілінської належить до творів, у яких переважає «специфіка музично-розважального, ігрового начала» [181, с. 15]. Серед семи дійових осіб водевілю троє репрезентують театральний світ: лицедії Недоля та Зірка, антрепренер Щур-Щуренко. Комічні прийоми, наявні в тексті, характерні для епохи театру корифеїв. Головний персонаж водевілю Гаврило Дем'янович Недоля – безробітний актор, який винаймає помешкання в господині, котра дуже критично ставиться до *кумедіантів* узагалі й свого квартиранта зокрема. Він надає собі ваги та солідності в спілкуванні з нею, але жінка не піддається його лицедійському таланту: *«Послухать його, так куди тобі, який артиста!»*

Якби справді добре кумедию приставляв, то й брали-б його по тіятрах, а то видно так собі, невдатне. Другий місяць за кімнату ні копійки» [208, с. 32]. Господиня уособлює обивательську оцінку театрального ремесла та відкрито зневажає всіх його представників. Миттєву характеристику вона складає несподіваній гості Недолі: *«Кумедіянтка! Мабуть така голодранка, як наш» [208, с. 9].*

Сама Зірка позиціонує себе напрочуд успішною актрисою, яка вже давно *«перейшла на коханок»* і перебуває на вершині кар'єри. Зірка мрійливо згадує колишні сцени кохання з Недолею в ролях Назара й Галі (у п'єсі «Назар Стодоля» Тараса Шевченка) в Ахтирській трупі. Цей спогад і його візуалізацію можна розцінювати як фрагмент сцени в сцені: *«Він Назар, – я Галя. Місячна ніч, усе запорошене снігом і він несе мене у ліс» [208, с. 7].* Реалії мандрівних театрів (*«антрепреньор утік»*) розвели партнерів по сцені, але вже немолода Зірка відгукується про їхні стосунки в пафосному тоні, гіперболізовано маркуючи обраність людей сцени: *«А як ми кохали один одного. Як кохали. Тільки дійсні артисти з високою душею можуть переживати такі чуття» [208, с. 8].*

Прихід Зірки – експозиція п'єси, зав'язкою стає візит до Недолі антрепенера приїжджої трупи Щура-Щуренка. Багатослівний ділок з гордістю говорить про трупу, яка тривалий час не розпадається, а відтак актриси грають ролі молоденьких дівчат по тридцять років. Основну заслугу в цьому він віддає дружині Націоні (Зірці), яка інтригами утримує лицедіїв у театрі, а крім того, користуючись привілеями, і сама *«усе що хочете грає: Наталку Полтавку, Венеру в Енеїді, Україну в Дорошенкові⁴ – усяке і все чудово» [208, с. 13–14].* Цей перелік фактично репрезентує типовий репертуар мандрівних театрів початку ХХ ст.

Щур-Щуренко запрошує Недолу замінити актора-втікача, пияка, який мав виконувати головну роль у постановці «Отелло». У ході

⁴ Ідеться про п'єсу «Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської, подруги Валерії О'Коннор-Вілінської.

вмовляння персонажі обговорюють драматургію Шекспіра. Так, скаржачись, що всі ролі розібрано й вільних акторів практично не залишилося, Щур-Щуренко говорить: *«Песа, як самі знаєте, без путя велика. Пан Шекспір наводить народу богато, ну і не вистарчає»* [208, с. 14]. Недоля певний час не погоджується, удаючи велику задіяність в інших виставах: *«Я більше граю тепер різних там Валезаріїв, Лірів те що...»* [208, с. 16]. Розгорається дискусія метадраматичного характеру, у ході якої персонажі аргументують різні критерії оцінки героїв шекспірових драм. Щуру-Щуренкові визначальним видається високий статус історичних постатей: *«Та чим же Отелло гірший за Валезарія! Роля, можна сказати, цілком достойна і навіть подібна до тієї: то римський полководець, то італійський генерал»* [208, с. 16]. Натомість Недоля тримає у фокусі артистичні завдання й надає перевагу Валезарію, бо в цій ролі більше жаги.

Тим часом антрепренер продовжує наводити інші аргументи, при цьому знову нахваляє свою дружину та її *«незрівнянну Дездемону»*. На цей раз блискучою грою він називає натуралізм, фізіологічну точність, яка є *«козиром»* актриси: *«Як пічнете її душити в останній дії, то так харчить, що слів ваших нечутно»* [208, с. 17]. Невимогливий глядач захоплено сприймає цю фінальну сцену: за словами Щура-Щуренка, публіка *умліває*, починається справжня паніка, а одного разу на сцену навіть вибігав комісар із поліціями, щоб утрутитися в дійство.

Погодившись на пропозицію, актор отримує від антрепренера текст, який йому треба *перечитати*, щоб *погладити*. Зауважмо, що в списку-компіляції, який зробила Нацюня, внесено чимало змін стосовно оригіналу: *«Викреслила багатенько і підправила де-що у Шекспіра – щоб жвавіше йшло»* [208, с. 18]. Отож, як бачимо, авторська воля ігнорується, а завдання гастролерів досягти ефекту *«жвавості»*, тобто динамічного шоу, дивертисменту, у якому сюжетна канва практично розчиняється, хоча *«в чім річ – розібрати можна»* [208, с. 18].

У творі О'Коннор-Вілінської представлено карикатуру на швидкий темп підготовки вистави: єдина репетиція, що водночас є остаточним прогоном, дивує навіть досвідченого Недолю. *«Чудний ви, Гавриле Демяновичу, – із показною поштивістю іронізує Щур-Щуренко над актором, удаючись до порівняння двох ампула. – Не трагіком вам бути, а сміхотвором. А ви думали, ми десять робитимем, чи що?»* [208, с. 18]. У п'єсі висміюється зацикленість мандрівних труп на комерційній вигоді, що штовхала їх на низькопробні витвори, спотворення жанрів (*«Концерт буде, а не вистава»*), вульгарно-емоційну манеру гри. Антрепренер тлумачить концепцію театру, вказуючи на специфіку концертної стратегії їхньої трупи: найбільше враження на публіку слід справляти монологами, і вони повинні бути екзальтовані, візуально фізіологічні, *«щоб аж скварчало»*.

Залишившись наодинці, актор Недоля тріумфує, адже роль Отелло – це мрія чи не кожного актора. Причому він висловлює презирство щодо репертуарних п'єс традиційного українського театру, які йому доводилось, очевидно, виконувати багато разів, зокрема згадує ролі з популярних п'єс Квітки-Основ'яненка та Тобілевича : *«Це тобі не аби що! Це тобі не Стецько або якийсь Боруля!»* [208, с. 21]. Вимушена інтенсивна підготовка до вистави породжує серію комічних ситуацій. Використовуючи прийом «роль в ролі», О'Коннор-Вілінська трактує актора як психотип, що легко й самовіддано кидається в перевтілення, та в запалі лицедійства для нього не існує жодних раціональних засторог чи перешкод. Він повністю втрачає своє «Я» і розчиняється в іншій іпостасі – навіть у позасценічних умовах, що і створює основу комічного конфлікту.

Перипетії трагедії Шекспіра, озвучені Недолею, накладаються на реалії твору О'Коннор-Вілінської, причому персонажі зовнішньої п'єси – чергові гості героя – реагують виключно на хибно трактований зміст реплік Недолі, сприймаючи їх буквально, та ігнорують пафосну римовану форму, абсурдність уживання чужорідних стилю й лексики. Візитери, котрі прийшли, щоб призупинити залицання Недолі до молодой служниці, з

усього пафосного монологу вихоплюють лише один зрозумілий для них рядок: *«Що я дочку взяв у цього батька – то правда»* [208, с. 23]. Анрі Бергсон у праці *«Сміх»* детермінує таку специфічну особливість водевілю інтерференцією, під якою розуміє комічний ефект, зумовлений можливістю трактувати ситуацію *«відразу в двох абсолютно протилежних смислах»* [21, с. 88]. Комунікативний розрив у п'єсі *«З розгону»* посилюється завдяки тому, що авторка моделює гротескну ситуацію, у якій співрозмовники актора не здатні ідентифікувати відомий театральний текст.

Дивним чином неспроможна розпізнати шекспірівський текст і Зірка, яка надто зосереджена на бажанні відновити з актором колишні інтимні стосунки. Відтак слова, адресовані в Шекспіра Дездемоні, вона сприймає на свій рахунок. Градація комічного зростає під час репетиції діалогу з Яго, оказіональним виконавцем ролі якого стає хлопчик із калошами. Апогею непорозуміння сягає у фінальному монолозі Отелло, який Недоля промовляє до господині помешкання. Туптисі здається, що *пожилиць-кумедіант* веде себе напрочуд збуджено, закликаючи її молитися та погрожуючи вбивством. Та коли він *«заганяє ніж в канапу»* з криком *«Конай!»*, її реакцією стає справжній страх, що зумовлює панічний клич: *«Ратуйте! На Бога! Кумедіант сказив ся!»* [208, с. 31].

Твір Валерії О'Коннор-Вілінської є пародійною замальовкою на кшталт поширених наприкінці XIX – поч. XX ст. п'єс комедійно-фарсового характеру. Водночас *«З розгону»* є прикладом інтенсивного застосування метадраматичних прийомів в історії української драматургії. У водевілі відображено типові реалії доби мандрівних театрів, із характерним репертуаром, примітивною естетикою, зорієнтованою на комерційний успіх, набором незмінних ампула, акторськими кліше тощо. Використання ключової техніки метадрами – прийому ролі в ролі – слугує засобом подвоєння театральної умовності та спричинює інтерференційну структуру діалогів із наївним глядачем зовнішньої п'єси.

3.2. Критична функція метадрами: від модерну до пролеткульту

3.2.1. Репертуар як метадраматичний чинник у драмі Антіна Крушельницького «Артистка»

Національна драма в українському театрі наприкінці ХІХ ст. засвідчила, що вона подолати межі рустикального репертуару й поступово порушувала все ширше коло історико-філософських і психологічних проблем. Як стверджує Неллі Корнієнко, театр корифеїв «став у чомусь передвісником нової драми, «передав» їй приховану – на тому етапі найістотнішу установку на конструювання нового типу свідомості...» [133, с. 30]. Разом із тим його розвиток гальмували повтори популярних серед загалу тем, низькопробних сюжетів та театральних штампів, які зумовлювали в певних колах асоціювання українського театрального мистецтва виключно з гопаком, горілкою й «нешасним коханням». Доба раннього модернізму висунула нові пріоритети у драматургії, відкрила імена талановитих драматургів нового покоління: Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олесе, Спиридона Черкасенка та ін. Дмитро Антонович пояснював складнощі зміни репертуару в тогочасному театрі таким чином: «Ні Леся Українка, ні Винниченко, ні Олесь безпосереднє участі в конкретному театральному підприємстві ніколи не брали... їх пьєси писано не для конкретного театру і не для конкретних акторів; навіть більше того: ті пьєси писано для театру, якого ще не було, але який мусів бути, і ці автори творчою інтуїцією відчували появлення такого нового театру...» [2, с. 197]. Відтак запропоновані драматургами твори, хоч і «створили умови для рішучого прориву в театральній справі», але «вимагали особливих сценічних підходів, а саме до цього український театр був не готовий» [102, с. 8]. Тому репертуар змінювався повільно, а перші спроби звертання до модерних п'єс нерідко закінчувалися фіаско. Лише у 1914 р. у зв'язку з

постановкою в театрі Садовського драми Лесі Українки «Камінний господар» театральний рецензент Всеволод Чаговець констатував, що «Рубікон перейдено, і український театр вступив у сферу загальнолюдських, загальноєвропейських ідей» [284]. На початку ХХ ст. під впливом популяризації ідей «європеїзації» мистецтва проблема зміни репертуару стала особливо гострою. Її вже усвідомлювали не тільки актори й режисери, але й глядачі. За спостереженнями Петра Руліна, «молода генерація свідомих українців, що бачила на російській сцені Зудермана, Гауптмана, Чехова і поки що тільки читала Ібсена, пристрасно хотіла дальшого та невідмінно швидкого поступу й українському театрові» [234, с. 9].

Дослідники одноголосно вказують, що розвиток української культури початку ХХ ст. багато в чому був детермінований театральними ресурсами Західної України. Як свого часу зазначав мистецтвознавець і театральний критик Василь Хмурий, на відміну від наддніпрянського актора, галицький «жив у цілком іншому культурному середовищі. На нього впливало сусідство західно-європейської театральної культури – оригінальної німецької і польської, що живилася чималою мірою з французького театру» [279, с. 24–25]. На важливому значенні галицького струменя для наддніпрянської драматургії наголошувала згодом і Наталя Кузякіна [155, с. 13]. Особливо потужну енергію оновлення театральних репертуарів на ту пору вніс галицький театр «Руська Бесіда», який став «своєрідною «лабораторією» виховання актора і режисера нового типу» [76, с. 173]. Історико-культурні обставини в Австро-Угорській імперії з притаманними їй конституційними свободами сприяли розширенню тематичного спектра репертуару театрів, котрі вже не були обмежені вибором п'єси із сільського життя, на що прирікали українські театральні колективи в царській Росії. «Руська бесіда» запропонувала значно ширший соціальний портрет суспільства, особливо популярними були комедії Григорія Цеглянського, який піддавав висміюванню галицьку

шляхту та міщанство, не оминав своєю критикою й псевдоінтелігентів. Варто наголосити, що театр успішно ставив західноєвропейську та російську класику, а згодом засвідчив зростання інтересу до сучасної драматургії, передусім західної. На сцені «Руської Бесіди» ставили п'єси Германа Зудермана («Честь»), Гергарта Гауптмана («Візник Геншель», «Вознесіння Ганнеле»), Артура Шніцлера («Любощі»), Германа Гейерманса («Загибель «Надії»), Генріка Ібсена («Привиди») й ін.

Ірина Волицька слушно зауважує, що зміни в театрі, традиційно зорієнтованому на соціально-побутову драматургію «з її звичними і сценічно відпрацьованими ситуаціями і образами, перехід до іншого репертуару зовсім не є такий простий і безболісний, як це могло видатися, і пов'язаний із серйозними проблемами» [76, с. 172]. Не тільки критики й дослідники, але й автори з метадраматичним мисленням зіткнулися з викликами епохи: «Нова драма вимагала ще й нових способів сценічного втілення» [76, с. 172].

У художніх текстах також можна знайти критичні зауваження на репертуар українських любительських і напівпрофесійних театрів. Наприклад, Олена Пчілка у своїй п'єсі «Світова річ» їдко висловлюється про заялений репертуар аматорського театру (*«якого-небудь «Ангела доброти» або «Вспышку у семейного очага» ушкваримо»*) [224, с. 394]. Про потребу зміни традиційного українського репертуару міркують герої п'єси Івана Карпенка-Карого «Суєта». Натомість у Лесі Українки-драматурга вже трапляється апеляція до європейської драматургії. Зокрема, у її незакінченому драматичному творі «Родина Бажаїв» розгортається дискусія навколо п'єси Генріка Ібсена «Примари», згадується німецький драматург Франк Відекінд.

Одним із авторів, який запропонував художню інтерпретацію проблеми репертуару, став Антін Крушельницький, автор п'єс «Філістер», «Тривога», «Герої», «Чоловік честі», «Зяті», «Орли» та ін. Поява драматичних творів письменника зумовлена, передусім, інтересом до

театру, розумінням необхідності його реформи. Не останню роль, вочевидь, зіграв факт приязних стосунків, а згодом і одруження молодого студента Крушельницького з провідною галицькою актрисою того часу Марією Слободою (артистичне ім'я – Марія Слободівна). Питання драматичної творчості постійно піднімалось у тривалому листуванні Антіна Крушельницького й Івана Франка, котрий здебільшого піддавав критиці п'єси молодого письменника, і лише останній твір автора у цьому жанрі – комедія «Орли» – отримав повне схвалення метра, що підтверджує його рецензія на шпальтах «Літературно-наукового вісника».

Інтенцію розширити репертуарну палітру вітчизняної сцени відтворенням модерністських експериментів західноєвропейських драматургів убачав у доробку Крушельницького Микола Євшан. Критик, однак, дорікав авторові за схематичність та неоригінальність його текстів: «Автор намагається, щоб його твір якнайбільше підходив до типу нової драми. Що більше: скажу, що весь він виріс радше на якомусь теоретичнім ґрунті, який чуємо і в будові, і в способі ведення акцій, і змісті. Тому, хоч його неоригінальності я не возьмуся доказувати, але й оригінальним його назвати не можу. Тут і Ібсен, і Шляф, а найбільше – Пшибишевський. Не кажу, щоб від них взяв автор зміст для своєї драми, але се річ видима, що він хотів тільки так, як вони, писати, сотворити твір штуки того самого типу. Тим позбавив його всякого ефекту драматичного, зробив його книжковою драмою, річчю сухою, безкровною» [101, с. 528].

У сучасному літературознавстві творчості Антіна Крушельницького приділяється мало уваги. Утім, науковці віддають належне письменникові за «паростки психологічного аналізу» в його драматургії та вміння «своєрідно будувати дію відповідно до майстерно виписаної інтриги» [235, с.63]. Слід відзначити, що широкі контакти автора з театральним світом і їх відображення в тематиці й поетиці окремих творів дають підстави для метадраматичного прочитання. Насамперед варто звернути увагу на дебютну п'єсу драматурга «Артистка» (1901), яка,

звісно, не може претендувати на майстерність, однак має яскраво виражену метадраматичну форму.

В основу драматичного конфлікту твору покладено екзистенційний вибір людини театру. За апробованими на той час успішним зразками («Талан» Старицького, «Чайка» Чехова) Крушельницький пропонує читачеві піднесену риторичну змалюванню головної героїні, актриси Ольги, доводить її непристосованість до обмеженого світу звичайної сім'ї. Окрім інтертекстуальних відлунь, у творі прочитуються біографічні мотиви.

Як відомо, одруження Крушельницького супроводжувалося драматичними підводними течіями родинних конфліктів. Обраницею молодого вельми перспективного студента стала Марія Слобода, актриса вищезгаданого театру «Руська бесіда» у Львові, де виступала впродовж 1893–1901 рр. Її гру високо оцінювали сучасники. Іван Франко, переглянувши виставу «Нещасливе кохання» (1894), зазначав у своєму відгуку: «Роль героїні панна Слободівна зіграла дуже гарно, з розумінням справи і з належним відчуттям ситуації» [275, с. 460]. Відомо, що Марія Заньковецька подарувала своїй молодій колезі власний театральний костюм Наталки Полтавки. Однак після одруження з Крушельницьким у 1901 р. актриса покинула театр, зосередившись на сімейних пріоритетах, хоча зуміла проявити себе в заміжжі як літератор, мемуарист.

Окрім сценічної професії, Марія Слобода мала в очах міщанської родини Крушельницького ще один суттєвий недолік: вона була людиною незалежною, відстоювала гендерну рівність. Ці факти й стали моделлю двох сюжетних ліній п'єси «Артистка». Її головний герой Остап опиняється в пастці між двома світоглядними кредо, які він не зміг сповна розділити. Однак більшою мірою драма сфокусована на розкритті сутності Ольги як мисткині. У зав'язці п'єси героїня прощається з трупом, оскільки робить свідомий вибір на користь сімейного щастя. До речі, відомо, що в інформації про шлюб Марії Слободівни з Антіном Крушельницьким у львівській газеті «Діло» зазначалося, що наречена йде «з посеред слави,

оплесків, з посеред нервового життя у тихе жите спокійне, в жите родинне» [274]. Ця формула майже дослівно звучить і в діалогах п'єси.

Реакцію на завершення театральної кар'єри Ольги показано з різних поглядів, серед яких можна диференціювати чотири реєстри: цю втрату оцінюють із боку колега-актор, режисер, драматург і глядач. Найбільш проникливими слід визнати слова Старого актора, який зізнається: *«...не раз стояв, як дитина, за лаштунками і дивився на вас, очі свої виживляв, коли ви грали. Ви полонювали серця видців, але не тільки видців. Був іще дехто инчий, чие серце розливалось від вашої гри»* [152, с. 11]. Цей персонаж загалом радіє жіночому щастю Ольги, а в кінці твору знаходить йому практичне застосування, зауважуючи, що одруження – це студії до драми, тобто власний родинознавчий досвід, який актор так чи інакше використовує на сцені. Непоправною трагедією стає крок Ольги для режисера театру, котрий фігурує як образ-фантом, з'являючись лише в репліках інших персонажів п'єси, що фрагментарно відтворюють історію своєрідної любовної драми.

Найбільш роздратовано реагує на розрив із трупю Ольги Поет, який паралельно виконує в театральному колективі функції репертуарного драматурга. Він порушує атмосферу довірливості й сентиментів у колі колег, удаючись до різкої критики вибору актриси, завуальованої під пафосну дидактику, з однозначними маркерами високе / нище на користь служіння театру: *«... з нашого гарного, величного світу, лишаєте наше царство мрій і йдете на низини людського горя»* [152, с. 24]. Проте актриса ігнорує вчительський тон, іронічно відбивається від запропонованих Поетом котурнів, називаючи його спітч *«буйним потоком хрустальних слів»*. Конфлікт між актрисою й драматургом, який у зав'язці лише пунктирно окреслено, згодом отримає розвиток і стане основним метадраматичним стрижнем у п'єсі Крушельницького. Саме на хист та широкий діапазон можливостей Ольги орієнтувався Поет, працюючи над черговими творами. Згідно з сюжетом драматург тривалий час носить з

ідеєю майбутньої п'єси й не може «налюбуватися» картиною близького майбуття – як актриса відтворюватиме *«постать його героїнки»*. Щоб підтримати автора, Ольга закликає його продовжувати працювати над драмою; зі свого боку, вона висловлює готовність будь-яким чином допомагати літераторові, аби лиш *«драма побачила світ божого дня»*. Непереконливо, але все ж публічно Ольга обіцяє Поетові: *«Даю вам слово, що гратиму у вашій драмі усяку роль, яку мені призначите»* [152, с. 28]. І тільки наречений актриси Остап, у якому даремно в перспективі вбачають мецената *«артистичної циганерії»*, реагує на цю обіцянку ухильно, оскільки *«драма ще не написана»*.

Четвертий ракурс на відхід актриси з театру опосередковано репрезентують поціновувачі-глядачі, чию реакцію моделює Поет: *«товпа... не уявляє собі навіть, що вона тратить. Товпа радітиме, що її велика артистка заживе спокійним філістерським життям»* [152, 29]. Інакше кажучи, митці стають кумирами й для широкого кола бульварні новини важливіші за мистецькі шукання театрального колективу. Утім, серед шанувальників таланту Ольги маємо також представників мистецької еліти, яку уособлює Різьбяр. Цей небагатослівний чоловік приніс у подарунок на пам'ятний для актриси день статуетку, в якій вона впізнає саму себе. Майстер додає, що цей його останній твір народжувався *«ночами пізніми»*, коли він, повертаючись із театру, брався за роботу, під впливом гри Ольги на сцені. Статуетка актриси стає важливим знаком, що функціонує у творі за принципом чеховської рушничі. Промовистим у цьому сенсі є побажання Різьбяра: Ольга буде до тих пір щаслива, допоки ця скульптурка їй нагадуватиме, що вона мусить повернутись у світ мистецтва. Поет нарікає артефакт *«символом духовного життя»* Ольги, і це призводить до того, що в ньому всі побачили своєрідний амулет, оберіг, якщо точніше – сакральний коан, тобто культову статую, ймовірність знищення якої викликає справжній страх у послідовників культу. Отож подарунок викликав і радість, і тривогу, позаяк відразу став табуйованим

вісником небезпеки. Варто згадати, що історія зі статуеткою нагадує відому драматичну поему Лесі Українки «Оргія», написану через дванадцять років: у ній також використано місткий символ статуї Терпсіхори скульптора Федона, моделлю якої послужила танцівниця Неріса. Але найбільш асоціативно близька до статуетки артистки в п'єсі Крушельницького незавершена робота Річарда Айрона («У Пущі»), яка супроводжує героя в його мандрах та пошуках власного призначення.

Середня частина п'єси не багата на прикмети метадами. Першорядними стають проблеми родини, криза в подружніх стосунках. Молодим людям удвох виявляється затісно. Розмови про штуку, красу повністю вичерпалися – і в Ольги з'являються думки про повернення на сцену. Несподівано Остап дуже різко реагує на задум дружини. Якщо в першій дії його самоідентифікація «*філістер*» сприймалася як жарт, то тепер він постає типовим міщанином, світогляд якого тримається на соціальному атавізмі. Професію актриси він трактує як «*продавання себе голодній товпі*», і дозволити дружині професійно реалізовуватися на сцені категорично відмовляється, вказуючи, що шлюб дає чоловікові «права» щодо жінки. Остап зізнається, що він і раніше страждав від похитливих поглядів чоловіків на вродливу актрису: «*...сама того не знаєш, яку ти жаждобу викликала у мужчин красою свого тіла. ...позорище...*» [152, с. 92], – кидає він в обличчя дружині. Цим персонаж Крушельницького нагадує Антея з «Оргії» Лесі Українки, який певен, що врятував Нерісу від ласих поглядів шанувальників, але не отримує за це вдячності від танцюристки.

Основну інтригу останньої дії становить ймовірно повернення Ольги на сцену, приводом для чого стає драма, роботу над якою саме завершив Поет. Обсесійне бажання драматурга бачити саме її в головній ролі своєї п'єси пояснюється не лише акторськими здібностями молодої жінки. Освіченість, інтелігентність та прогресивність поглядів Ольги дали б змогу розкрити нові для суспільства питання гендерної рівності в сім'ї, до якої і тогочасний актор, і глядач ще не були готові. Брак свободи жінки в шлюбі

став популярною темою в європейській драмі кінця XIX ст. Величезним проривом для тогочасних шанувальників театру стали п'єси норвезького драматурга Генріка Ібсена «Примари», «Ляльковий дім», «Гедда Габлер» та ін., вплив яких на тенденції поширення «нової драми» важко переоцінити. «Нова драма» на пору написання «Артистки» ще тільки набирала обрисів у науковій рецепції. Нагадаймо, що цей термін уперше використав критик Едгар Штейгер, опублікувавши однойменну книгу [409] в 1898 р. Але й без осмислення літературознавців був очевидним новий інтелектуальний рівень цієї хвилі драматичної творчості, яка «увібрала в себе найкращі досягнення з багатьох галузей – філософії, психології, етики, поєднала їх і винесла на розсуд глядача, даючи йому самому зробити висновок стосовно прийнятності або неприйнятності тих або інших явищ» [315, с. 66].

На українську сцену емансипаційні ідеї також приходили, хоча й з запізненням, та викликали неабиякий спротив у заскорузлому середовищі міщан. Варто нагадати, що Марія Слободівна, яка, без сумніву, була натхненницею п'єси Крушельницького, мала чималий досвід виконання серйозних ролей як українських, так і зарубіжних авторів (Іван Карпенко-Карий, Іван Франко, Михайло Старицький, Юзеф Крашевський, Герман Зудерман, Карл Гуцков, Лев Толстой). А у своїй літературній творчості вона повсякчас залишалася вірною проблемі гендерної рівноправності та призначення мистецтва.

Важливо наголосити, що п'єса, яку в дім героїні Крушельницького Ольги приносить Поет, отримує яскраво метадраматичну функцію. Автор зачитує одну зі сцен (найвірогідніше кульмінаційну) – прощання Оксани з хатою, і цей уривок, вочевидь, справив враження на актрису. Монотонну декламацію автора, яка практично не супроводжується коментарями, цілком доречно вважати різновидом прийому «п'єса в п'єсі».

Твір Поета написаний ритмічною, надмірно пафосною мовою. У проблематиці домінує відчуття наслідування ібсенівського почерку.

Зауважмо, що в Україні ім'я норвезького письменника ще тільки починало відкриватися для реципієнта. На початку ХХ ст. поступово зростає кількість перекладів драм Генріка Ібсена, причому свій внесок у це надбання зробив Антін Крушельницький, який за рік до появи власного твору переклав п'єсу норвежця «Як ми мертві воскреснемо», у котрій ідеться про драматичну долю скульптора і його колишньої моделі.

Сюжет вставної п'єси в драмі «Артистка» нагадує знаменитий «Ляльковий дім» Ібсена, у якому героїня йде з дому, усвідомивши, що рутинна заміжжя поневолює у ній особистість, унеможлиблює самореалізацію. Осмислений сімейний досвід дає підстави зробити висновок, що, окрім обов'язків перед сім'єю, у неї є відповідальність перед самою собою. Щоправда, у монолозі Оксани спокійна певність розчиняється в надмірі скарг, інколи складається враження, що Поет – графоман і в нього виходять не оригінальні тексти, а радше пародії на риторику духовного прозрівання.

Прикметно, що у внутрішній п'єсі створено тотожну ситуацію, у якій опинилася героїня зовнішньої – Ольга. Фактично Крушельницький застосовує класичний шекспірівський прийом на кшталт «Мишоловки» в «Гамлеті». Як і в трагедії класика, в інп'єсі символічно вербалізується позиція головної героїні, але і актриса, і сам Поет насправді не готові ставати дійсними речниками емансипаційної ідеї та реалізовувати задекларовані концепції. В Ольги не вистачає відваги протистояти суспільному устрою, але вона не вірить і в авторську правдивість, бачить у творі лише експлуатацію модної в Європі теми, проте суть жінки, її психологію він навряд чи здатен зрозуміти. Драматург не без самолюбівання стверджує, що мотиваційна мета п'єси – троцяти кайдани сімейних уз. Актриса ж пропонує авторові своєрідний тест: перевірити щирість його ідей реакцією на них власної дружини, а тоді з гіркотою констатує: *«Ви тільки в драмі маєте ясне око на життя»* [152, с. 112].

Погоджуючись повернутися на сцену, Ольга висловлює намір у

виставі досягнути просвітницької мети: розкрити очі кожній жінці в глядацькій залі *«на її правдиву роллю»*. *«Всю силу вложу в вашу драму, вашій дружині в осторогу й собі»* [152, с. 109], – загрозово обіцяє вона авторові. Гостро переживши розчарування та гендерне приниження в шлюбі, актриса вже не хоче задовольнятися успіхом, оваціями й квітами. Їй відкривається театр як кафедра, зокрема для порушення проблем емансипації.

Під час мистецьких дискусій Ольга виходить на тему акторської майстерності, можливість артиста разом із режисером стати співтворцем спектаклю. Театральний досвід дав зрозуміти Ользі, що той самий текст може наповнюватися різними сенсами, залежно від його виконання: *«Але то вся річ у тому, як вискажеш яке слово! З комедії зробиш трагедію, з трагедії – фарсу – залежить усе від гри»* [152, с. 108–109].

У фіналі твору автор пропонує ще одне специфічне застосування метадраматичного прийому «п'єса в п'єсі». З ініціативи Ольги, яка залишилася наодинці зі Старим актором, вони несподівано розпочинають імпровізувати, декламуючи легенду про Лісову царівну, що за стилем нагадує модерні драми-феєрії. Історія кохання доньки цариці гір та царя лісів і царевича, *«сина царя долів і цариці низин»*, котрий закохався в співочу душу дівчини з Карпат, є алегоричним відображенням долі самої Ольги. Погодившись на життя в низинах, Лісова царівна *«німу тугу свого серця посилала на верховини»*, сподіваючись, що *«вона там оживе і ніяка сила не стягне її на ті низи, де так скучно, так глухо, так німо, мертво»* [152, с. 117]. За законами жанру, Старий актор уводить у легенду персонажа-блязня, котрий водночас є його власним alter-ego, – це цап, який єдиний почув тривоги дівчини. Завдяки йому, вона нарешті наважується вибрати *«шлях на гору»*, полишивши думки про смерть і *«надбережні кручі»*. Репліка цапа *«Втікай, втікай, царівно, на верхи!»*, немов навігатор, пробуджує актрису з гри в напівсні – і вона враз приймає рішення, від якого раніше відмовилась: *«Я буду грати в драмі поета. Буду*

грати» [152, с. 117]. Ця рішучість лякає Старого актора, який відчуває себе відповідальним за надто важливе рішення, до якого він схилив Ольгу через гру в лицедійство. Вражений наслідками, він просить її ще раз подумати, але героїня ігнорує сумніви Старого актора, бо щойно, у мистецькій грі, мудрий цап проголосив їй ті важливі слова, які давно визріли у ній самій.

Загалом поведінка актриси доволі непослідовна: тричі вона дає згоду зіграти роль у п'єсі Поета й тричі зрікається свого рішення. Урешті Ользі так і не вдалося змінити своє життя так, як зробила це в п'єсі героїня Оксана. Своїми проханнями, клятвами та погрозами самогубством (з кодовим образом кручі, який ніби виринув з щойно розіграної імпровізації) Остап зупиняє дружину, котра напередодні наважилася розпочати нову сторінку свого життя. Отже, актриса вмирає в Ользі, яка змирилася зі звичайною жіночою долею. Остаточну крапку в цих поривах і їхніх згасаннях поставив містичний знак розбитої статуетки, що колись була подарована Різьбарем. Утрату цього символічного артефакту актриса трактує однозначно: *«Розбилися останні спомини мого минулого. Тепер мушу вже шукати инчого шляху в житті»* [152, с. 122].

Фінал п'єси – приклад нон-фініто чеховського штибу. Хоча актриса ще сподівається на можливість самореалізації в шлюбі, а Остап твердить про їхнє майбутнє щастя, реципієнту зрозуміла безнадія розв'язки, оманливість ілюзій, за які хапаються двоє людей, котрі зробили непоправну помилку в житті.

П'єса Антіна Крушельницького для свого часу є сміливим кроком уперед в українській драматургії – як за змістом, так і за формою. Безсумнівно, авторові вдалося одному з перших серед українських письменників уловити інтенції нової драми, зокрема її націленість на гендерні проблеми та її затребуваність у національному театрі. Добре знання театрального світу дало змогу автору апробувати низку метадраматичних прийомів, провідним із яких стала метакритика.

3.2.2. Конфлікт пріоритетів у п'єсі-дискусії Варвари Чередниченко «Артистка без ролів»

Історія драматургії засвідчує, що в перехідні періоди драматичні тексти можуть легко перетворитися на майданчик для осмислення шляхів розвитку мистецтва й насамперед театру. 20-ті рр. ХХ ст. відзначилися низкою знакових дискусій навколо домінантних ідейно-культурних концепцій. Окрім загальновідомої літературної дискусії 1925–27 рр., слід згадати публічний диспут у Харкові 1922 р., дніпропетровський диспут «Криза театру» 1926 р., а також Всеукраїнський театральний диспут 1927 р., на яких формувалася концепція пролетарського театру. Театральний рецензент Йона Шевченко наголошував, що «за останні роки шляхи українського театру можна уявити не так шляхами, як бездоріжжям» [94]. Художнім інваріантом подібних дискусій стала п'єса Варвари Чередниченко «Артистка без ролів», опублікована в журналі «Червоний шлях» (1923).

Варвара Чередниченко як літератор активно проявила себе у 20–40-х рр. ХХ ст. Завдяки нечисленным роботам літературознавців її творчий доробок у прозових жанрах привернув до себе увагу, однак драматургія письменниці залишилася на маргінесах наукових студій. Із молодих років Варвара Чередниченко зарекомендувала себе талановитою вчителькою, організатором просвітянського руху. У її ранніх посібниках варта уваги стаття «Народний театр, музика та співи», яка засвідчує інтерес авторки до культури й театру зокрема. У вирі дискусійних 20-х рр. свою гавань вона знайшла в письменницькій організації «Плуг», до програмних засад якої входила пріоритетна робота з творчою молоддю. У руслі «революційного просвітництва», притаманного цій літературній платформі, і працювала Варвара Чередниченко, орієнтуючись на художню стратегію масової літератури. Відтак «вся творчість письменниці цього періоду пройнята громадськими мотивами» [44, с. 4]. Доробок авторки репрезентує цілу

галерею історичних постатей, на що вказують дослідники Тетяна Буженко, Федір Сарана, Олена Логвиненко, Олександр Галич, Микола Сиротюк, Олекса Мишанич, Наталія Ковальчук, Наталія Зайдлер та ін. Інтерес Варвари Чередниченко до розмаїтих шукань національного театру засвідчує хроніка журналу «Червоний шлях» (1924), у якому згадується її доповідь на тему «Експресіонізм і його місце в системі панфутуризму», що була зачитана в Асоціації комункультівців (панфутристів) [56, с. 26].

П'єсою «Артистка без ролів» Варвара Чередниченко репрезентує інтелектуальний тип «п'єси-дискусії». За дослідницею Анною Трутневою, експериментальна «п'єса-дискусія» – це самостійний жанр «нової драми», що сформувався в драматургії Бернарда Шоу середнього періоду творчості. До основних складників поетики жанру п'єси-дискусії належать: «сюжетотвірна полеміка; побудований на зіткненні ідей конфлікт; ослаблення зовнішньої дії і посилення „дії-роздуму“; відсутність жорстких бінарних опозицій у системі образів; розширення хронотопу; використання прийому ретроспекції; відкритий фінал; парадоксальність; жанрова дифузія» [262, с. 193]. Герої драми-дискусії зазвичай виступають носіями певних тез, ідейних позицій. Як правило, у таких творах драматург фокусується на протиборстві поглядів, концентрує увагу на суперечках персонажів, які стосуються філософсько-моральних проблем. Варвара Чередниченко у своїй п'єсі-дискусії зосереджується на проблемі шляхів розвитку українського театру пореволюційної доби.

В «Артистці без ролів» відбито різноманітні театральні явища початку ХХ ст.: театр корифеїв (у творі названий «демократичним побутовим українським театром»), модерний український театр, театр київських символістів, футуристів, побутово-етнографічні трупи, пролетарський театр. У п'єсі цілком достовірно потрактовано конфлікт театральних поколінь, а головне – вектори домінантних драматургічних методів епохи, відтак її слід уважати яскравим зразком реалізації критичної функції в метадрамі.

У центрі драми «Артистка без ролів» – акторська династія, зачинателем якої є Кирило Петрович Колесницький – *«славнозвісний ветеран українського театру»*, колишній актор і драматург на заслуженому відпочинку, який любить сою професію й пишається нею. Герой уособлює покоління театру корифеїв з відповідною мистецькою парадигмою. Його образу притаманні певна пафосність, поетичність, що сам герой пояснює *«психологією старого артиста»*, яка *«складається з уривків, пережитих за артистичну працю ролів»* [285, с. 45]. Уперше перед читачем він постає в затишному інтелігентному помешканні, проте навіть за побутовими справами Колесницький залишається екс-актором. Про це свідчить виконання ним арії з опери «Запорожець за Дунаєм» під час розпалювання пічки. Хоча Кирило Петрович користується безсумнівним авторитетом у своїй артистичній родині, проте це не заважає і йому, і його оточенню визнавати, що театр його покоління мертвий, «музейний».

Зять Колесницького Роман, чоловік молодшої доньки Лариси, – також театрал, *«артист не просто українського, а європейсько-українського театру!»* [285, с. 47]. В очах Кирила Петровича Роман у театрі виконує почесну місію: *«несе на своїх плечах справу величезної національної відповідальності: перетворює побутовий театр, що був, так би мовити, для хатнього вжитку. У нього йдуть п'єси Мольєра, Гавтмана, Лесінга, Ібсена...»* [285, с. 50]. Об'єднує представників двох поколінь переконання, що постреволуційна доба стала періодом руйнації того, чого досягли в українському театральному мистецтві батьки й діди. Вони ностальгійно згадують ті часи, коли зали були переповнені глядачами, спроможними високо оцінити працю артистів, а сам театр був трибуною розмаїтих актуальних ідей.

Роман усвідомлює вкрай важкий діагноз тогочасного театру, трагічно констатує: *«Український театр гине...»* [285, с. 59]. І цей факт є дуже болісним для *артиста-громадянина*. У ході розгортання сюжету стає зрозумілим, що, прикриваючись комерційними спекуляціями, Роман

підпільно вів антибільшовицьку роботу, за що його переслідували, а після несподіваного обшуку оголосили отаманом повстанців, далі заарештували разом зі всією сім'єю та розстріляли.

Відтак Роман є представником театральної інтелігенції модерної доби, котра, як випливає з дискусій у творі, у пошуках власного голосу на європейській арені залишилася незрозумілою масовій публіці. Із боку пролетарських митців, які тільки розпочинали формування власної концепції сцени, апологети європейських здобутків піддавалися нищівній критиці за орієнтацію на театр, що переживав власну кризу, за так звану «буржуазизацію» театру, яка відбувалася водночас із його європеїзацією.

Певний час стратегії модернізації українського театру за рахунок перекладних п'єс колись дотримувалась і старша донька Колесницького Алла, яка також була актрисою, однак покинула сцену, подалась у комуністки й тепер задіяна в «*постановках*» зовсім іншого характеру. Алла – культова фігура в сім'ї, жагуча, бурхлива, здатна весь світ запалити своїм темпераментом, її ідеалізує батько, кохання до неї приховує і від інших, і від себе самого Роман. Те, що вона пішла зі сцени, рідні розцінюють як непоправну втрату вітчизняного театру. В Аллі Роман колись убачав непересічний хист, який дозволив би їй «*стати нашою Заньковецькою*», потенціал російської королеви сцени Комісаржевської, а виконані нею ролі давали підстави прирівнювати кохану до європейської знаменитості: «...*ви б дали нам українську Дузе⁵ наших часів!*» [285, с. 59]. Власне, уже поява Алли в п'єсі має певний театральный відбиток. Вона повертається в новому образі: зачіскою схожа на «*хлопця сорвиголову*», хоч себе іронічно ідентифікує «*поважною старою дівчиною*». Вигляд Алли асоціативно нагадує Роману «*комуністку-елегантку*» й разом із тим «*англійську леді*» з «*фешенебельних салонів Лондону*».

Приховуючи на початку свої політичні переконання, Алла

⁵ Елеонора Дузе (1858–1924) – італійська актриса, яка прославилася своїми ролями в модерних творах та численними гастрольми, ставши ланкою, котра пов'язувала сучасність з середньовічною комедією dell'arte, за що отримала найвищі оцінки від впливових авторитетів театральної справи.

завуальовано описує свій новий статус, використовуючи театральну лексику, завдяки чому текст п'єси набуває специфічної багатозначності. Так, комуністичну партію героїня називає *«величезною трупкою»*, керманічем якої є *«найсуворіший режисер»* – Ленін. Сама ж Алла претендує в ній на *«головні жіночі ролі»*. Із відстані часу в цих кодах прочитуються саркастичні сенси й водночас відлуння метафоричної концепції *Theatrum Mundi*. Змістовим складником персонажа Алли є образ *«артистка без ролі»*, винесений у назву п'єси. Його героїня використовує на означення власного вибору на користь діяльності культуртрегера. Відмовившись від театру, вона у своїй самореалізації комісара-функціонера зберігає виробничу модель актора-виконавця: входить у роль, занурюючись у життя робітничого класу, та проголошує чужі тексти, перетворившись на рупор тогочасної панівної ідеології.

Полеміки, які розгортаються між Аллою та іншими членами родини Колесницьких, є художнім відображенням реальних зіткнень культурно-естетичних матриць на початку ХХ ст. Убачаючи в старому українському театрі руїну, критикуючи захоплення європейською сценою, Алла переконана, що вкрай необхідною є зміна його функцій у суспільстві. Її позиція цілком суголосна міркуванням театрознавця Якова Мамонтова, який так фіксував цей етап шукання орієнтирів: *«...наша театральна „європеїзація” ледве виходила з пелюшок, а над нею вже грізним tomento тогi висіло питання: та чи потрібний для нашого життя (військовий комунізм, горожанська війна, голод і т. п.) так званий європейський репертуар зо всім його буржуазним антуражем?»* [185, с. 234] У пореволюційну добу, на думку героїні, театр хоч і стає анахронізмом, але може зайняти *«відповідно-почесне місце в музеї всесвітньої культури»* [285, с. 51]. Його призначенням стає ілюстративність, у живому суспільстві він лише *наочне приладдя* певних дисциплін, передусім марксистсько-ленінського вчення. Її вердикт зводиться до лаконічної формули: український демократичний театр *«треба зробити... класовим,*

пролетарським» [285, с. 52].

Метадраматична функція притаманна як головним, так і другорядним персонажам у п'єсі Варвари Чередниченко «Артистка без ролів». Позицію Алли підтримує її незмінний супутник і друг молодості актор Довгань. Свою зняковільність у певних ситуаціях він завжди пояснює професійно: «...в цій дії я зовсім-таки не знаю своєї ролі» [285, с. 46]. Алла також підкреслює його життєву дезорієнтацію, постійне очікування підказки. Очевидно, своєрідну місію «суфлера», який формував, зокрема, й ідеологічні орієнтири актора, узяла на себе переконана комуністка Алла, до якої і в кінці п'єси незграбний Довгань звертається з проханням *просуфльорувати* йому, коли бракує слів.

Свою акторську діяльність Довгань розпочав ще разом із Колесницьким-старшим, тоді ж він, очевидно, прославився виконанням ролі *веселого хорошого Гершка* (ідеться про роль фактора-єврея Гершка Маюфеса у виставі «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого). Упродовж п'єси в колі театралів Довганя називають виключно ім'ям зіграного ним персонажа. Його відхід від сценічного ремесла засмучує старого актора Колесницького, який певен, що Довгань наділений неабияким комедійним хистом. Натомість Алла вважає, що в переносному сенсі він зробив кар'єру, гідну захоплення, оскільки став статистом «у *величезній труні під владою найсуворішого режисера*», де ставлять п'єси виключно високодраматичного змісту. У наскрізній драматичній дискусії, яка наявна в п'єсі, Довгань, як і Алла, не приховує свого революційно-зневажливого ставлення до колишніх побратимів з акторського цеху, вбачаючи в них лише *манекенів старої епохи*, час якої завершився. Натомість розвиток подій у творі, попри авторську волю, доводить, що реформатори українського театру в особі Алли та її прихильників перетворюються на маріонеток комуністичної системи.

Знаковим центом інтер'єру квартири Колесницьких є портрет Шевченка, який Кирило Петрович отримав у дарунок від громади на

тридцятирічний ювілей письменницької та артистичної діяльності. Картина оточена сьома вінками, що стали пам'ятками про віхи сімейної театральної слави (*сім артистичних драм*). Кожен із них пов'язаний із якимось сценічним тріумфом членів родини: один вінок – за виконання Колесницьким у Петербурзі ролі Возного в «Наталці Полтавці» Котляревського, другий – за роль Софрона Жмудя (п'єса Петра Ніщинського «Про козака Софрона»), третій – дружини Петра Кириловича – за роль «Наймички» в однойменному творі Тараса Шевченка, там же – відзнака Лариси за роль Нори з п'єси Генріка Ібсена «Ляльковий будинок», а також інші вінки, якими вітали успіх на сцені Романа і Алли.

Найбільш драматичний за асоціативною енергетикою в цій композиції є вінок, отриманий за виставу «Великий молох» за Володимиром Винниченком: у ньому Лариса грала роль *пушистої самочки* (Лесі) та страшенно ревнувала Романа до Алли, які втілювали на сцені пристрасть між персонажами Зіньком і Катрею. Стосунки в цій п'єсі Винниченка є схемою любовного трикутника, пережитого персонажами Чередниченко і в житті. За сюжетом Винниченкової драми, головний герой Зінько Чупруненко, схильний «до життя бурхливого, революційного, сповненого ризику й повноти відчуттів» [87, с. 168], закохується в Катрю. Саме після цієї вистави відбулися кардинальні зміни в сім'ї Колесницьких: Алла отримала вінок за образ Катрі, а Лариса – Романа, який вибрав наречену як свій рятунок, утікаючи від пристрасті до її талановитої сестри. Завдяки подвоєнню театральної умовності згадана вистава «Великий молох» сприяє художньому увиразненню любовного конфлікту. Відтак символічна композиція у квартирі Колесницьких реалізує кілька метадраматичних функцій, що полягають в актуалізації сценічного репертуару, в якому задіяні всі покоління династії, а також у розширенні театрального інтертексту, коди котрого набувають місткого значення для створення нового драматичного простору.

Отже, у п'єсі Варвари Чередниченко метадрама реалізується на

кількох рівнях. Засадничим слід уважати використання жанрового інваріанта драми-дискусії, побудованої на актуальному конфлікті театральних концепцій пореволюційної доби. На персонажному рівні метадраму сфокусовано на позиціях трьох головних персонажів, які є апологетами фундаментальних напрямів історії театального розвитку першої третини ХХ ст.: корифеї (Кирило Петрович), модерністи (Роман) та пролетарський театр (Алла). У полеміках про стратегії реформування сценічного мистецтва в Україні проявляється критична функція метадрами, зокрема завдяки апеляції до різноманітних знакових текстів із репертуару українських театрів.

3.3. Актор у персоносфері метадрами: проблема ідентичності

3.3.1. Ампула в метадраматичному локусі п'єси Івана Карпенка-Карого

Безпосередній зв'язок із театральним середовищем репрезентує творчість Івана Тобілевича (Карпенка-Карого), який зробив значний внесок у формування метадраматичного мислення в українській літературі. Усе його життя – самовіддане служіння театру, де він зарекомендував себе і як талановитий режисер, і як блискучий актор. П'єси Карпенка-Карого створювалися безпосередньо для постановок, а відтак проблема призначення театру, його репертуару й потенціальних можливостей повсякчас проявлялися, прямо чи опосередковано, у художньому світі драматурга. Крилатою стала фраза актора Барильченка з п'єси «Суєта», яка відображає кредо самого автора: *«Сцена ж – мій кумир, театр – мій священний храм для мене!»* [117, с. 457]. Естетична програма Івана Карпенка-Карого, самобутність його творчої іпостасі неодноразово перебували у фокусі наукових досліджень і ставали об'єктом критики. До етапних студій його доробку слід віднести силуетки Івана Франка, монографію Степана Чорнія «Іван Карпенко-Карий і театр», праці Петра

Киричка, Олени Цибаньової, Наталії Малютіної та інших дослідників. Нині вже усталена думка, що Іван Карпенко-Карий одним із перших легалізував в українській драматургії феномен театру як творчої інстанції і як метафоричного осмислення світу. Попри вимушене для свого часу обмеження сільською тематикою, драматург вивів на сцену актора, причому в його особі він бачив далеко не лише лицедія, який створює свої розважальні образи на догоду невибагливій публіці, але й талановитого сучасника-митця, мислителя, громадянина.

Упродовж останніх років кроком уперед в осмисленні спадщини Івана Карпенка-Карого стали студії Тетяни Вірченко, Григорія Клочека, Анатолія Новикова, Лариси Ніколюк, Наталії Слюсар, Людмили Павлішеної, Таїси Оладько, Кирила Поліщука. Однією з перших Наталія Малютіна наголосила на тому, що в драматургії Івана Карпенка-Карого наявний своєрідний «творчий діалог з драматургічними творами, від античних комедіографів, театру *dell'arte*, Вільяма Шекспіра, Жана-Батиста Мольєра, до знакових явищ української драматургії XIX століття (Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка)» [180, с. 16]. Зокрема, дослідниця провела аналогію з комедіями епохи Плавта й твором «Сто тисяч», адже за основу сюжету останнього взято «ситуацію розігрування, обману, симуляції, підміни одного іншим, «видимого» справжнім» [180, с. 23]. Спроби проаналізувати драматургію письменника в контексті метапоетики простежено в ґрунтовному дослідженні Кирила Поліщука «Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз» (2016).

Театр як компонент тематичної палітри яскраво представлений у двох пізніх творах – «Суєта» (1903) та «Житейське море» (1904), – що складають драматичну діалогію. У цих текстах дослідниця Людмила Павлішена небезпідставно побачила риси українських зразків «нової, інтелектуальної символічно-модерністської драматургії, поряд із тією, яка відкрилась світові у творчості Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Чехова» [211, с. 17].

Особливо цінним для дослідження метадрами слід уважати персонаж актора Івана Барильченка. «У цьому образі, – вказує Кирило Поліщук, – вгадується сам драматург, навіть на рівні подібності імен та інших автобіографічних моментів в п'єсі, а отже є підстави вважати, що позиція Барильченка – це позиція І. Тобілевича. Найочевиднішою є його позиція стосовно місії театру, питань театрального мистецтва» [220, с. 52]. Дослідники неодноразово вказували, що в п'єсах «Суєта» й «Житейське море» порушено проблеми театрального репертуару, його засмічення примітивними текстами на тематику з сучасного життя, що поступалися перекладним творам – *«одноманітні, безідейні; флірт – і більш нічого»* [117, с. 502]. Для автора важливе принципове розрізнення елітарних й егалітарних творів (до останніх персонажі Карпенка-Карого відносять фарс і оперету, які марковано *«позором іскуства»*, оскільки *«смак псують і тільки тішаються пороком»* [117, с. 457]). Натомість актуальним для свого часу Карпенко-Карий вважав комедійний жанр, що спроможний ушляхетнювати соціум, указувати йому орієнтири моральних оцінок: *«Кумедію нам дайте, кумедію, що бичує сатирою всіх, і сміхом через сльози сміється над пороками, і заставля людей, mimo їх волі, соромитись своїх лихих учинків!..»* [117, с. 457].

У п'єсі «Суєта» багато уваги приділено любительському театрові, за яким закріплено переважно розважальні та просвітянські функції. За висловом Михайла, театр – *корисна розвага*. Позитивним фактом тут подано затребуваність театрів в українських селах. Однак естетичні вимоги до них були невисокі, як-от: *«У нас село величезне, так трезвість театр поставила, і самі наші парубки, і чоловіки, які помолодчі, роблять представлення. ... І нічого, розважають; оце зимою підеш – ніч довга, а там і не оглянешся: трохи послухаєш, трохи поспиш, диви – і півні заспівали!»* [117, с. 438–439]. Персонажі Карпенка-Карого діляться своїми наївними відгуками про любительські вистави, але справжніх мистецьких критеріїв у них не вироблено.

Невисоко оцінює Іван, котрий марить сценою, напівпрофесійний театр, якому бракувало справжніх талантів: *«А театр засмоктує чоловіка, і що саме гірше, що в цім ділі пишно бує самопевність, нахабність, і чоловік теряє самокритику! Кому завгодно можна доказати, що він помиляється й погано робить свою роботу, акторові ж і письменникові ніколи не докажеш, що вони не мають таланту...»* [117, с. 442–443]. На ту пору театр справді став притулком для багатьох аферистів, заробітчани. У п'єсі згадується, зокрема, традиція залучення до театралів сільських учителів, які на вакаціях *«робляться акторами і грають препогано аматорські спектаклі»* [117, с. 426]. Про таких шукачів легкого чи тимчасового заробітку із сумом говорить Іван: *«...ходити не вміють по сцені, а тільки через те смішно грають, що дуже погано... і вони лічать себе артистами...»* [117, с. 443]. Побутувала також і хибна думка, що на сцені легко досягти успіху, а відтак молодь приваблював святковий бік акторської професії, про суть якої вона практично нічого не знала. Показовими з цього приводу є міркування Михайла про успіх брата в акторській професії: *«...у мене є брат, так, знаєш, невдаха, недоучка, босяк по характеру... розумієш: босяк! І тепер раптом знаменитість! <...> В Москві пожинає лаври! Щасливий: незалежність, лаври і гроші»* [117, с. 460–461]. Однак той же Михайло чи не першим оцінив цілеспрямовану роботу брата над самоосвітою й, побачивши в ньому справжній хист, благословив на служіння сцені: *«Самий страх твій перед ділом, до якого ти, можна сказати, родився, – свідчить про твій талант»* [117, с. 443]. Усталеною на ту пору була думка, що в театри подаються неамбітні люди, готові, вибравши неprestижний фах, *поневірятись, старцювать*. Однак Іван свій вибір вважає сенсом життя, заради якого не страшні ніякі жертви.

На думку актора Івана Барильченка, справжнім призначенням театру повинен бути катарсис, який відчує кожен його відвідувач: *«В театрі грать повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі*

людської тривожить кам'яні серця і, кору ледяну байдужості на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, в пролитими над чужим горем сльозами убіляють його душу паче снігу!» [117, с. 457]. Отож шлях на сцену колишній писар Барильченко розпочинав ідеалістом, наївним поціновувачем театрального флеру («Я так люблю театр, як божевільний свої фікси!» [117, с. 456]). Отриманий театральний досвід приносить йому не лише славу, але й розчарування та депресивні настрої.

П'єса «Житейське море» є сіквелом «Суєти» (за словником Карпенка-Карого – «протягом») з «характерним лінійним сюжетно-фабульним зв'язком з першотвором» [52, с. 394]. Основною проблемою твору прийнято вважати розвінчання буржуазної моралі, розтлінний вплив якої проникає в артистичне середовище. Як зазначає Людмила Павлішена, «в образі Івана письменник втілює власне бачення ролі театру, свою філософсько-естетичну концепцію» [212, с. 68].

П'єса розпочинається з прощання братів Барильченків після відпочинку на кримській дачі Івана та його дружини Марусі. Таким чином автор дає можливість реципієнту поринути в нові перипетії, символічно попрощавшись із попередньою драмою, від якої залишився лиш образ-міраж ідеалізованого села як *натуральної життєвої пристані*. Надалі у творі відбувається структурна переакцентація, втілена, зокрема, на персонажному рівні: другорядного героя «Суєти» Івана у «Житейському морі» виведено на перший план, в наслідок чого у тексті змінюється коло дійових осіб, хронотоп та частково пафос. За п'ятнадцять років, що розділять події двох п'єс, Іван Барильченко досяг значного успіху на сцені, ставши *загальним кумиром*, водночас зазнавши суттєвих внутрішніх змін. Собі він дає таку характеристику: «П'ятнацять літ артистичної діяльності витворили з мене штучну людину, з розбитими нервами» [117, с. 480].

Центральний топос п'єси – життя за лаштунками, середовище

театральної богеми та її шанувальників. Утомлений театральними буднями, актор переживає кризу самоідентифікації в ситуації перманентної зміни численних сценічних та позасценічних амплуа. Власне акторське амплуа є концентром сюжетної та комунікативної моделі п'єси.

Треба сказати, що театр корифеїв дотримувався сталої типології ролей, як-от: інженю, субретка, перший коханець, гранд-дама, комік, трагик тощо, і відповідно до цієї системи відбувався набір акторів. Як зазначає Патріс Паві, «амплуа виступає синтезом фізичних, моральних, інтелектуальних і соціальних рис» актора і ролі [210, с. 37]. Відтак образи, які втілював на сцені Іван, впливали на його особистість, але, з іншого боку, були зумовлені його ж темпераментом, зовнішністю, віком, зрештою – готовністю їх грати.

У подружньому житті актор Барильченко поєднує амплуа зрадника та шляхетного батька, конфлікт між якими зумовлює комплекс ескапізму. Як слушно зазначає Таїса Оладько, «граючи по черзі коханця й доброго сім'янина, Іван, власне, пародіює театральні штампи тогочасного театру. Він також руйнує обидва амплуа, суміщаючи їх в одній особі» [209, с. 169]. Поведінка відповідно до актуального амплуа та посилення рольових ефектів Івана Барильченка в побутовому спілкуванні стає очевидною для близьких. Наприклад, Хвиля, спостерігаючи за приятелем у сімейному колі, констатує: *«Зрозумів! Іван грає ролю батька...»* [117, с. 492]. Розвінчуючи перед Марусею адюльтер Івана, він же говорить: *«Всі, брат, знають, а ти граєш ролю прекрасного Йосипа. Залиши!»* [117, с. 523]. Зі свого боку, коханка Барильченка актриса Людмила Ваніна під час бурхливого з'ясування стосунків з Іваном зауважує: *«...мені здається, що ти граєш ролю з якоїсь, ще невідомої мені, кисло-солодкої мелодрами»* [117, с. 520].

У богемному колі герой відчуває себе більш органічно, хоча й змушений інколи виконувати ролі на вимогу оточення. Зокрема, ідеться про амплуа селебріті, нав'язане передусім антрепренером та Крамарюком,

що обтяжує Івана Барильченка, від якого вимагають відвідувати прийоми графині й фліртувати з нею задля вигоди театру («*Іване Макаровичу, не ображайте графиню. Вона щодня бере саму дорогу ложу!*») [117, с. 516]. Як зазначає Людмила Павлішена, поступово актор стає все більше залежним від обставин, змушений «робити візити заможній публіці, розважати шанувальників, підкорятися примхам сильних світу цього» [212, с. 70].

Мова Барильченка та інших персонажів рясніє штампами, які нагадують уривки театральних ролей і подекуди зовсім недоречні в тій чи іншій ситуації. Навіть звертання, до яких удаються герої, справляють враження формули, а інколи й замовляння. Зокрема, жінок, яким симпатизує актор, він називає переважно *ангелами*, попри абсолютну відмінність у стосунках, що між ними склалися, як-от: «*Мій тихий, світлий ангел, мій притул і пристань від бурь життєвських*» (до Марусі), «*Твій світлий образ ангела дає мені силу творчості*» (до Наді) – так він звертається в побуті навіть до Ваніної, хоча добре розуміє її амплуа *grande-soquette*, а про себе не цурається таких маркувань коханки, як *тварь*. І лише коли сварка між ними досягає апогею, то кидає їй це слово в обличчя, доводячи, що істинній натурі Ваніної чуже обране нею амплуа. Промовистим є його намагання принизити коханку за допомогою гротескного риторичного питання: «*Де ти бачив, скажи мені, ангелів у розкішних пеньюарах, навмисне пошитих так, щоб вабити мужчин? Від кого ти чув, щоб ангел грав ролі кокеток?*» [117, с. 517].

Відповідно до кліше амплуа поводять себе й інші персонажі п'єси. Типову інженю можна побачити в юній актрисі Наді, хоча за її наївністю вгадується бажання очорнити в очах Івана його коханку Ваніну й, можливо, колись згодом зайняти її місце. Поведінкова стратегія Хвилі, давнього друга дружини Івана Марусі, що затявся будь-що відкрити їй очі на зради чоловіка-актора, дає змогу героїні побачити в ньому амплуа Мефістофеля.

Акторську поведінку багатьох персонажів підкреслює мова

театрального одягу. Зауважмо, що серед дійових осіб п'єси Івана Карпенка-Карого відведено місце театральному кравцеві Васі. Попри нарікання акторів на вади сценічного одягу (хоча *проріхи* на штанах Родріго цілком закономірні при надкономному антрепренерові), кравець серйозно ставиться до своїх обов'язків, його турбує, що Івана Барильченка нерідко оточують настирливі дами-шанувальниці, які *не дадуть і переодягтись*. Однак сам Іван цілком комфортно почуває себе в одязі своїх персонажів у закулісному світі й не поспішає вийти з образу. Значну частину п'єси він вдається до особистих рефлексій, перебуваючи в акторському костюмі, що посилює ефект двоїстості, поглиблює інтертекстуальний підтекст твору. Наприклад, друга дія п'єси розпочинається ремаркою: «*Іван, в одязі і гримі Отелла перед дзеркалом, поправляє грим*» [117, с. 500]. Постійно змінює свій одяг Ваніна, перевтілюючись у різні амплуа, та все ж знаковий «костюм» для неї – пеньюар. Симптоматично, що коли Іван вирішує змінити її роль у своєму житті, нарікаючи *сестрою*, то відразу відправляє переодягтися. Зі свого боку, Маруся, *свята жєницина*, погодившись на *погану роль шпїона*, змінює свою зовнішність до невпізнанності, приховавши обличчя *під густою спущеною вуаллю*.

Неодноразово у творі піднімаються питання акторства, його соціальної функції, а також ризиків професії. Судячи з обивательських реплік Михайла та його дружини Наташі, для них акторство – це *вільна професія* без ніяких обов'язків. Іван у відповідь переконує, що його обов'язком є шукання щоразу нового шляху до глядача, не маючи при цьому чітких орієнтирів: «*Наш же брат, артист, підлягаючи судові не тільки бездарних рецензентів, але судові кожного, навіть неосвіченого, слухача, певного шляху не має, йде у своїй праці наосліп; живе щодня ілюзіями, без гарантії будучини, з тисячами щоденних неприємних випадків*» [117, с. 481]. Натомість Барильченко вдається до оцінки публіки, із якою в актора складаються неоднозначні стосунки. З одного боку, він її любить як необхідний атрибут слави (*за її любов до мене*), із другого –

страждає від безцеремонності й нав'язливості своїх прихильників, зокрема жіноцтва з їхніми напівприхованими сексуальними фантазіями. За роки сценічної діяльності його критицизм та невдоволення публікою зростають. Як виконавця переважно серйозних ролей із класичних п'єс, його дратує зорієнтованість масового глядача на розваги та буфонаду: *«Нині в публічності понизився смак, і виросла байдужість до старого літературного репертуару. Йде хороша, строга комедія – кажуть „скучно“; йде драма, кажуть: „у нас своя щоденна драма!“ Давайте голих жєнщин, давайте веселого, веселого!... Ха, ха, ха! Ніхто не хоче думати і страждати; нині всі хочуть весело жити, й закривають очі, її затуляють вуха, щоб не бачити й не чути стогону наболілої людської душі!...»* [117, с. 527].

У п'єсі художньо осмислюється функція актора, яку Патріс Паві визначав як «актор-речник» – «він удає дію, видаючи себе за її протагоніста, виведеного у фіктивній площині. Водночас він виконує сценічні дії і залишається до решти сам собою, хоча й зберігає властивість навіювати присутнім ті чи інші думки. Двоаякість: жити і щось демонструвати, бути самим собою й іншим, перебувати текстуальною особою й тілесною істотою» [210, с. 35]. Таку метадраматичну двоїстість сповна переживає Іван Барильченко, констатує руйнівні наслідки впливу професії актора на його психічний стан: *«Ще поки ти на сцені, то ніби почувашь задоволення: публічність цікавиться тобою!... Але це тільки так здається!... Власне кажучи, цікавляться не тобою, а тією істотою, яку ти на сцені твориш усіма своїми нервами й доводиш публіку до ілюзії. Ілюзії зникли, – і ти один! ...Отоді почувашь суєтство такої праці, й хочеться сховатись так, щоб тебе ніхто не бачив, і ти щоб нікого не бачив, зоставшись самим собою, а не в шкурі витворених персонажів, які тебе вже навіть не цікавлять!»* [117, с. 481]. Однак насправді герой не усвідомлює того, що не здатен бути собою. Власну ідентичність він розчинив у численних зіграних ролях. І навіть свої глибокі акторські

рефлексії він виражає надто пафосно, що сприймається лише як одне з його амплуа – філософ театру. Показовою з цього приводу є реакція слухача – Крамарюка – на чергову його тираду: «...витира очі. *Геній! От би на театральнім з'їзді таку річ сказати!*» [117, с. 527].

Важливим чинником метадрами в п'єсі стає шекспірівський код. Насамперед ідеться про постановку трагедії «Отелло», у якій Іван виконує головну роль. У п'єсі Карпенка-Карого відтворена жива метушня поза сценою під час спектаклю, котрий проходить на задньому фоні. Закулісся стає територією інтриг та конфліктів, низка яких раз по раз переривається потребою реагувати на події на сцені. Накладання двох світів – мистецького дійства й акторської буденщини – спричинює низку комічних ситуацій, на кшталт загублених зубів виконавиці ролі Емілії або недолугого «режисерування» актора-п'яниці, який порадив Дездемоні *харчати* під час душіння, чим зірвано фінал трагедії: «*Ілюзія щезла, сміх – і все пропало!*» [117, с. 515]. Зауважмо, що Іван, розповідаючи про цю ситуацію, дослівно виголошує текст Отелло, на який уже не реагувала публіка, заскочена харчанням Дездемони: «*О, тяжкая, страшна, година! Тепер, здається, мусіло б настати затьміння сонця й місяця, і зі страху розпастися вселенній...*» [117, с. 514–515]. Актор постійно нагадує, що для створення переконливої ілюзії йому й поза коном бракує відповідної атмосфери: «*Грай тепер трагедію! А-а-а! Ввесь настрій пропав*» [117, с. 511]. Водночас вийти з ролі йому насправді не так легко за межами театральної постановки.

Приєм «сцена на сцені» не реалізується напряму, але очевидно, що автор дублює шекспірівський сюжет, вбудовуючи його в стосунки Івана Барильченка та Людмили Ваніної. Актор за інерцією, інколи здається, що й поза власною волею, вдає ревнивця, забувши про декларований намір стати ідеальним батьком. Закономірність такого синтезу влучно пояснює Крамарюк: «*Роля, знаєш, така бішена: страсть, ревність, у п'ятім акті давить жінку... ну й настрій!... Легко, думаєш, задавити жєницину?*»

Великий артист говорить, як Отелло, а відчуває як Іван Макарович! Може, і в нього є своя Дездемона, а в Дездемони Касіо, а збоку Яго...» [117, с. 502]. Про такий скомплікований тип в есе «Трагедія актора» (переклад Леся Курбаса) писав німецький режисер і теоретик театру Еміль Лессінг, який на початку століття ХХ ст. працював у Берлінському Вільному театрі: «...завжди говорить чужими словами, чужими очима бачить, чужим ухом чує. <...> Навіть його найправдивіші почування стають перед внутрішнім дзеркалом у позу...» [166, с. 334–335]. Яскравий приклад злиття виконавця й ролі спостерігаємо в гримерці перед виставою, коли Іван, готовий до виходу, допитує Ваніну щодо її планів на вечір, на що актриса жартома відповідає: *«Ви в ролі Отелла – я вас боюсь»* [117, с. 500]. Відмовляється відокремлювати виконавця від образу й закохана публіка, зокрема одна із шанувальниць заявляє: *«Страшний Отелло! ... Я вас люблю безумною страстю Бальзаковського возраста!»* [117, с. 508].

Шекспірівські тексти стають комунікативним дискурсом між персонажами, які ніби обмінюються репліками відіграних п'єс, моделюють стосунки відповідно до ситуацій із відомих драматичних текстів. Алюзією на «Ромео і Джульєтту» є екзальтована репліка Ваніною: *«О, яка б я була щаслива вмерти на твоїх грудях! Ваня! Давай повечеряєм, уп'ємось отрутою ласки і приймемо трутизну разом, щоб не прокидатися ніколи. Отрута в мене є!»* [117, с. 539]. Показово, що Барильченко чітко фіксує гру співрозмовниці: *«Послідній спектакль? ...Адськи ефектна сцена!»* [117, с. 539].

Важливим чинником метадраматичного простору п'єси Карпенка-Карого є трагедія «Король Лір». Архетипні персонажі короля і блазня Кента з шекспірівського твору стають черговими амплуа для персонажів «Житейського моря». Утомлений від театральної суєти та розбитий через фіаско любовних інтриг, Іван кидає до Крамарюка репліку, в якій резонує світова трагедія: *«Браво, паяце! Далі, далі! Ну ж, блазню, бичуй пороки короля, він у нещасті, не бійся, лий на його голову поміи!»* [117, с. 532].

Крамарюк виконує роль блазня в надширокому її спектрі і справляє враження чи не найкolorитнішого персонажа в п'єсі Карпенка-Карого. Невипадковим видається вибір прізвища героя, що алюзійно пов'язує «Житейське море» з «Суєтою», у якій ще молодий Іван-ідеаліст закликав викинути «з театру, як з храму *крамарів*». Тепер же Барильченко знаходить виправдання користолюбству антрепренера Усяя, а меркантильний Крамарюк очолює свиту артиста. Практично не з'являючись на сцені, Стьопка однаково потрібний як Іванові, так і Ваніній, та, прислужуючи їм, він повсякчас націлений на власну вигоду. Матеріальний зиск (щонайменше – вечерю, оскільки *любить їсти по-панськи*) він прагне мати від усіх шанувальників театру, але насамперед від альянсу Барильченка й Ваніної, оскільки кожен з них має свої секрети в контактах із місцевим бомондом.

Стьопка Крамарюк вправно виконує роль слуги двох панів, що викликає асоціації з однойменною п'єсою Карло Гольдоні. Причому амплуа Труфальдіно видається для актора-інтригана цілком органічним. Разом із тим він неодноразово демонструє пиху представника дворянського роду («я дворянин, потомственный дворянин, прадід мій мав таких лякеїв, як Усай, а тепер...» [117, с. 505]). Утім, це не заважає йому при нагоді висловлювати зневагу до аристократів, натомість зі знанням справи оцінювати шахрайський талант антрепренера, котрий він маркує театральним амплуа: «...з нього був би хороший буф-комік: щоб не дати мені авансу, він у мене позичає п'ять рублів!» [117, с. 505]. Крамарюк особливо не переймається відсутністю для нього ролей у театральних виставах, оскільки його закулісна роль виявляється більш прибутковою й такою, що потребує неабиякого таланту ошуканця-ілюзійніста. Для Крамарюка характерна специфічна побудова діалогу: він дублює репліки співрозмовників, догоджаючи їм і рівночасно створюючи сатиричний ефект.

Незважаючи на те, що Барильченко в кінцевому діалозі відкрито

називає свого приятеля Стьопку *королівським шутом із класичної трагедії, блазнем, паяцом, каналією, послідньою падлюкою*, а той в унісон позиціонує себе *першим оратором між дурнями*, його угодовство, яке подекуди проривається гіркими словами викриття *короля*, не варто спрощувати до амплу типового блазня. Сам Крамарюк має свою акторську філософію, у межах якої блазнювання видається імітаційною грою людини собі на умі, котра використовує безліч масок. У відповідь на пропозицію антрепренера пограти в *чайному театрі* (його на початку ХХ ст. масово створювали аматори з товариств тверезості) Стьопка висловлює свою концептуальну формулу професійної самоідентифікації: *«Я б і на сцені себе показав, тільки нема в мене ні одної ролі по мойому амплу, а я самого себе добре граю!»* [117, с. 527]. У фіналі багатогранний хист Крамарюка сповна відкривається перед здивованим Іваном: *«Та ти порядний актор, тебе не оцінили»* [117, с. 533]. Слід зауважити, що в цій п'яній екзальтації певною мірою проглядаєть своєрідний кастинг, адже Крамарюк-блазень починає кидати в очі Іванові свої *завчені ядовиті слова* тільки після наказу останнього – *бичуй пороки короля*. Коли ж *королю*, який і сам мучив себе каяттям, забракло агону, то блазень відразу тонко реагує на пропозицію змінити реєстр гри. Проте, як тільки Барильченко зажадав від нього *слею кротости*, той миттєво змінює свою риторіку, а для переконливості навіть вдається до плачу, що переходить у ридання, і в такий спосіб знову технічно відпрацьовує задану партнером траєкторію спілкування. Можна погодитися з Таїсою Оладько, яка в образі Крамарюка вбачає «знижену копію, пародію на Івана Барильченка», варіант перспектив «майбутнього» Івана, яке його чекає, якщо він не зміниться» [209, с. 171].

Метадраматичність образу Крамарюка-блазня в п'есі полягає не тільки в тому, що він дає нищівну характеристику героям, які перебувають у путях самоомани. Передусім, він викриває аморальність лицемірної суті мистецтва взагалі й, зокрема, театру, неспроможного ушляхетнити соціум: *«Ти, й такі, як ти, сильні таланти в літературі й на сцені взагалі – є божі*

вибранці! Ви повинні правдою жити і правду говорити усім; а ви боїтесь правди, шукаєте лицемірної приязні від усякої тлі й усім неправдам потураєте, топчете мораль під ноги – у вас бракує мудрости! Ви правду говорите тільки зі сцени – і то чужу правду, і хорошими словами ловите душу слухача, щоб славу тим собі здобуть, а сами не почувате й на макове зерно того, що солодко так лється з вашого божественного горла!...» [117, 532–533]. Та все ж блазень-викривач у Стюпці включається на замовлення, він також грає правдолюба, створюючи лише театралізовану імітацію «голосу сумління», відтак проголошені ним слова болючої *правди* слід розцінювати як метадраматичну інсценізацію.

Кардіограма останньої сцени нагадує бурю в морі (Іван відмовляється йти на сцену, публіка трощить театр, електрика вимкнулась, але за мить Іван згідний відіграти останній спектакль – і хаос угамовується). Відповідно, метафоричність назви набуває ще одного змістового шару. Попри декларації Барильченка, актор не може покинути театр. Зрікаючись його задля очищення серед природи, він лише шукає для себе нове амплуа, вигадуючи образ, у який ніхто не вірить. Недарма у фіналі двічі звучить фраза Ваніної «*Не обманюй себе: нікуди ти не поїдеш*» [117, с. 540]. Вірогідно, що запланована третя частина трилогії «У пристані» так і не була написана автором, бо відкритий фінал «Житейського моря» давав змогу уникнути тенденційності та залишити образний світ твору в мистецьких координатах нової драми.

П'єса «Житейське море» Івана Карпенка-Карого є етапною з погляду формування метадраматичного мислення початку ХХ ст. Метадраматична поетика у творі реалізується на тематичному рівні й за рахунок персоносфери. Літературні покликання метадраматичного характеру репрезентують «вихідний» текст «Суєти», а також трагедії Шекспіра. Основою метадраматичної форми п'єси «Житейське море» є нездатність героїв фіксувати розмиті кордони між життям і сценою, що призводить персонажів-акторів до зрощення з їхніми численними театральними

амплуа. Серед ключових типів-кліше, що проявляються в поведінці різних персонажів, слід виокремити такі: Отелло, ідеальний сім'янин, король, філософ театру (Іван); кокетка, вамп, ангел, Джульєтта (Ваніна), блазень (Крамарюк), Мефістофель (Хвиля) та ін. Позбавлені ідентичності, актори витворюють замкнутий локус гри й імітації – ідеальну тюрму, вихід із якої також є ілюзією.

На прикладі п'єси Карпенка-Карого можемо говорити про досі не означену в теорії метадрами категорію – амплуа як акторське кліше, тип характеру, що, маючи інтертекстуальну природу, стає інструментом образотворення, впливає на комунікативний дискурс й увиразнює топос театру в драмі.

3.3.2. Структура образу актора в п'єсі «Над безоднею» Якова Мамонтова

Глибока компетентність у театральному житті та намагання оновити вітчизняний сценічний інструментарій зумовили появу в п'єсах Якова Мамонтова образу актора. Драматургічна спадщина письменника неоднорідна за стилем. Розпочав він як символіст, орієнтуючись на європейський модерний театр, що переконливо засвідчує дебютна п'єса Мамонтова «Дівчина з арфою». Поступово символістські риси його доробку втрачають рельєфність і, як більшість сучасників, він звертається до соціальних проблем, порушує питання моралі тощо. Серед метадраматичних технік, до яких вдається письменник, слід відзначити сон як символ, наявний у низці текстів драматурга, він сприяє подвоєнню знакової та змістової площини тексту. Характерним для письма Мамонтова є використання танцю й особливо пантоміми, яка стала затребуваною в модерному театрі, до неї охоче зверталися визначні режисери доби. На ту пору пантоміма вважалася шляхом оновлення сценічної техніки, що вимагало неабиякої пластичної культури артиста.

Концепція театру пунктирно проглядається в п'єсі Якова Мамонтова

«Рожеве павутиння» (1926). Ця побутова комедія побудована на фарсі, розиграшах та містифікаціях і спрямована на розвінчання міщанського болота в час «збільшовиченої ери». Головні дійові особи твору – так звані «митці», молоді хлопці з аферистичною жилкою, які повелися на опубліковане запрошення погостювати на віллі «Березовий Гай» у двох дамочок, котрі насправді шукали для себе женихів. Відтак герої по черзі перетворюються на глядачів «вистав» одне для одного.

Знаковим є вибір фальшивого фаху одного з аферистів – Савки: *артист державних театрів Рубчик-Зарубайський*. Згодом герой забуде свій театральний псевдонім, що викличе одну з комічних сцен. На питання, які ролі він грає в театрах, хлопець називає перше, що спадає на думку: «Богдан Хмельницький», «Тарас Бульба», «Маруся Богуславка». Випадково названа жіноча роль змушує хлопця кумедно виправдовуватися: «А що ж ви думаєте? Коли Кузнецову можна грати тітку Чарлея⁶, то чом же мені не грати Марусю Богуславку?» [184, с. 221].

У «Рожевому павутинні» спостерігаємо властиву Мамонтову та його сучасникам комунікацію з персонажами й акторами, що відображено в окремих ремарках, репліках та особливо характеристиках дійових осіб. Майже в кожній характеристиці простежуємо апеляцію до акторів, чимало театральних алюзій, включно з покликанням на саме життя. Наприклад, у характеристиці Архипа Гудимухи зазначено, «що народився він на світ божий не без участі народного артиста П. К. Саксаганського» [184, с. 197]. Колоритними є дискусії автора зі своїми героями, які відмовляються від участі в п'єсі. Наприклад, *бідовий парнішка* Савка Рубчик «без партбілета зовсім не хотів виступати у моїй п'єсі. Ледве-ледве я його укоськав! Та ви, кажу, й без того комуніст, а дай вам партбілет, то ви таку агітацію розведете, що хоч партконференцію

⁶ Ідеться про виставу-фарс «Тітка Чарлея» Брендона Томаса, яка була в перше поставлена в Лондоні 1892 р., але рекордно швидко стала популярною в театрах багатьох країн, а в російському театрі Корша роль тітоньки Чарлей виконував актор Степан Кузнецов, якого й згадує персонаж Мамонтова. За п'єсою знято добре відомий фільм «Здрастуйте, я ваша тітка».

скликай. А воно ж таки театр, а не агітпроп. Так-сяк порозумілися» [184, с. 163]. Не погоджувалась увійти до дійових осіб і баба Тетяна: «Ще, – каже, – ненароком попадемо до „Березоля” та на конструкцію потарабаниють. А я ж сто років по хаті та по садочку походжала!» Насилу я заспокоїв її: не бійтеся, кажу, бабуся, в такому натуральному вигляді вас у «Березолі» і на поріг не пустять!» [184, с. 83]. У такій іронічній та лаконічній формі Мамонтов представив конфлікт кількох театральних поколінь і водночас створив актуальні на свій час мистецькі покликання на театр Леся Курбаса, безпредметні конструкції художника-авангардиста Вадима Меллера тощо.

Ознаки метадрами наявні в п'єсі «Бузанівський лицедій», більш відомій під назвою «Республіка на колесах» (1928), написаній на основі оповідання Олекси Слісаренка «Президент Кислокапустянської республіки». Попри те, що в постановках твір трактовано в комедійному дискурсі, для автора було принциповим його трагікомічне начало. У листі до режисера-одномумця Василя Василька Мамонтов писав: «Дуже радий, що Ви не будете трактувати п'єсу як веселий „пустячок”... Тільки серйозна трактовка п'єси дасть Вам можливість розкрити соціальний зміст таких персонажів, як Кудалов, Фенька, Люся... Отже – йдіть накресленим шляхом, – автор буде з Вами» [147, с. 23–24]. Слушною вважаємо думку Олени Беляєвої, яка вказує: «Гротескність у п'єсі „Республіка на колесах” стає основним принципом створення художнього світу і формування висловлювання, що проявляється на рівні сюжетних моделей зображення персонажів через їхнє мовлення і через епічні форми безпосереднього відсилання до дійсності» [23, с. 44]. Нагадаємо, що Ліонель Абель саме трагікомедію називав ключовою формою метадрами.

Свого часу Яків Мамонтов переконливо пояснював доцільність трагікомедії в епоху буремних потрясінь: «А по соціальній суті – що може більш відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів (буржуазного та пролетарського), ніж рухлива, контрастова трагікомедія?

Хіба ж не кожне явище цієї боротьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно на другому?» [186, с. 5]. Власне, ідеться про явище, яке сьогодні набрало особливо масштабних розмірів. Сучасний учений Ніл Деграс Тайсон визначає наше сьогодні як добу «альтернативних фактів», маючи на увазі віру кожного в те, що хочеться, під впливом ідеологічних настанов. Насправді феномен «альтернативних фактів» уже давно втілюється в метадрамі, що яскраво репрезентовано в п'єсі Якова Мамонтова «Бузанівський лицедій».

Метадраматичний реєстр твору налаштовано в переліку дійових осіб, поданому з такою іронією, що й сам автор постає в масці буфа. Головний герой твору Андрій Кирилович Дудка – прапорщик армійський. Подальше визначення – *великий лицедій* – багатозначно обігрується автором. З одного боку, Дудка – *«нащадок славетного лицедійського роду, що походить з давніх-давен і з блиском виступає на арені кожного століття»*; із другого – автор у дусі константи «світ – театр» додає: *«За революційно-бузанівських обставин з нього розкішний президент»* [183, с. 220]. Характеристика персонажів інколи нагадує партитуру з розбудованою ієрархією, розставленими акцентами та рекомендаціями майбутнім акторам. Так, військовий чиновник Сенька Хапчук порівнюється з Дудкою, адже є *«екземпляром тієї ж породи, хоч і з меншим розмахом. Роль попівни Феньки супроводжується коментарем: «Аж страх бере за ту акторку, що гратиме цю роль: згорить, сердешна, на попіл»* [183, с. 220]. Застороги до акторів наявні під час характеристики образу Дядьки Максима – *«звичайнісінького селянина»*: *«Колись актори на таких ролях робили кар'єру, бо публіка страх як любила «хохла дражнить». Тепер – не те. Глядіть же, товариші актори, не помиліться!»* [183, с. 220].

Головний герой п'єси Дудка цілком відповідає заявленому амплуа, реалізуючись як типовий актор театру гротеску при фактичній відсутності театральної сцени. Його демагогічні промови засвідчують неабиякий хист

лицедійства, що особливо театралью проявляються у фарсовій церемонії призначення президентом самого себе. До соло Дудки додаються й масові сцени, які нагадують інтермедії, різною мірою розкидані у дванадцяти одмінах (частинах тексту). Примітно, що коли кар'єра псевдопрезидента завершується фіаско, нова влада в особі більшовика Сашка Завірюхи багато в чому нагадує попередню, не поступаючись в ораторській майстерності: *«Нещодавно він виступав на кону без м'яса й крові – з самим кістяком. А говорив, як справжній оратор! Тепер поволі почав обростати м'ясом і наливатися кров'ю, а говорить часом так виразно, що аж папір червоніє»* [183, с. 221]. Мимоволі спадає на думку, що будь-яка влада – це театр із неодмінними атрибутами, який тримається на таланті аферистів. А більшість людей є лише маріонетками в цій грі, що час від часу оприявнюється пасткою. Отож Мамонтову вдалося здійснити «накладання двох візій: життя як руху по колу, умовному, вигаданому кимось, що є гротескною пародією на дійсність, та дії як сценічного руху по колу маріонеток кабаре, але ці фігурки, як на дитячому атракціоні, пересуває водночас і автор, і логіка абсурдного життя» [23, с. 47].

Найбільш яскраво феномен театру постає в художньому світі однієї з ранніх п'єс Якова Мамонтова «Над безоднею» (1919–1920). Назва твору, що має інтертекстуальний зв'язок зі скандальним для свого часу оповіданням Леоніда Андрєєва «Безодня» (1901), як слушно зазначає Олена Мельничук, найвірогідніше є відлунням петербурзької моди на «жаргон у стилі модерн» [195, с. 123]. За влучним висловом Андрія Белого, безодня не лише додавала символістського підтексту образам, але й була частиною піару літераторів. У містичних ученнях безоднею зазвичай називали жаский потойбічний світ. На думку Наталії Малютіної, у цьому творі Мамонтов прагнув створити «екзистенційну драму оргіастичного повернення душі митця, творчого духа до праоснов творчості – вільного волевиявлення, звільнення від унормованої підкореності коханню жінки („самиці”)» [180, с. 85]. Попри виразну мелодраматичну лінію, у цьому

тексті помітне й тяжіння автора до трагедії, але інколи цей намір справляє враження пародії на трагедію. Слід погодитись із Малютіною, яка ідентифікує жанр цього твору як квазітрагедію – «результат авторських спостережень над механізмами штучного реконструювання трагедійної структури і смислів, що обертались фарсовим спрямуванням п'єси» [180, с. 85].

Театральний дискурс у творі вибудовується навколо головного героя – колишнього актора Данила Білогора. Загалом текст п'єси можна віднести до низки драм українських авторів, сюжет яких побудований на конфлікті між бажанням реалізуватися на сцені й бути щасливим в особистому житті. Але якщо, скажімо, Михайло Старицький або Антін Крушельницький аналізують вагання героїв та трагедію їхнього внутрішнього роздвоєння, то в Мамонтова ми бачимо вже наслідки зробленого колись, як виявилось, помилкового вибору, а проблема театру у творі розглядається поза театром, він існує лише в рецепції та риторичі героїв.

Мотив роздвоєння проявляється також в образі композитора Яна, який асоціюється з міфологічним богом Янусом, символом двоїстості. Персонаж видається віддзеркаленням Данила Білогора: ці митці зробили різні вибори, по-різному склалися їхні стосунки із сім'ями, але в результаті обоє залишаються нереалізованими. Як зазначає Марія Моклиця, «попри всю глибину двоїстості людської натури, людина приречена шукати цілість, а отже, усвідомлювати несвідоме, давати емоційний імпульс всьому раціональному тощо» [198, с. 94].

Дія в п'єсі відбувається в багатому домі на березі моря, у заможній інтелігентній родині, «артистичний смак» якої підкреслює модерне вбранство помешкання. Своєрідною інтерлюдією в драмі є розмова Марини (дружини Данила) та її родича, старого композитора, у якій він багатозначно натякає, що *безодня* – це не лише море, вона – *усюди*, таким чином виводячи стрижневий семіотичний знак зі світу природи в осердя людських стосунків. Символ моря-безодні, що поглинає чисті й

ідеалізовані людські пориви, споріднює текст Мамонтова з п'єсою «Житейське море» Івана Тобілевича. Слід відзначити, що Яків Мамонтов був добре обізнаний із творчістю попередника. Він став редактором останнього тому шеститомного видання творів письменника та розмістив у ньому свою статтю «Драматургія Івана Тобілевича», де так писав про «Житейське море»: «...реалістично-побутовий театр ця п'єса в деяких моментах переросла, а до театру психологічно-символічного вона не доросла» [185, с. 240]. Доречно трактувати п'єсу Мамонтова як своєрідний інваріант нереалізованого Тобілевичем закінчення театральної трилогії. Іван Барильченко, декларуючи пафосну інтенцію залишити сцену заради *натуральної пристані*, хоче очиститися від скверни житейського моря театру, натомість Данило Білогор у пошуках шляхетного усамітнення втрачає власне «я» й зазнає поразки в спробах досягти гармонійного життя поза театальною суєтою.

Зав'язкою у творі стає поява в домі актриси «Вільного театру»⁷ Зої, з якою Данило п'ять років назад працював в одній трупі. Героїня бере на себе місію повернути неперевершений талант на сцену, а приводом для візиту стало старе парі, у котрому Білогор заклався знову грати в театрі, якщо Зоя зможе зберегти протягом п'яти років свою душевну чистоту. Тепер герой визнає: «...ні сценічний поспіх, ні закулісний бруд – ніщо не наложило на вас ні найменшої плямочки» [182, с. 9].

Традиційно для такого типу п'єс метадраматичною основою твору стають давно зіграні ролі колишніх акторів. Знову ж таки, Мамонтов використовує загальнокультурний код шекспірівських трагедій для структуризації конфлікту у власному тексті. На подвоєння умовності тут працює вистава «Гамлет», у якій Білогор, уже знаний актор, тріумфував у ролі Принца данського, а Зоя успішно дебютувала в ролі Офелії. Цими образами іронічно маркує героїв Марина: «А, то це ви та білокучерявая

⁷ Про затребуваність в Україні зламу XIX–XX ст. вільного театру за зразком французького Théâtre libre (1887–1895), про який мріяли письменники-модерністи та інтелігентна публіка, неодноразово писала Леся Українка, як-от: «Ми будемо мати théâtre libre? Дай боже! Та коли се буде?».

Офелія, що навіки зачарувала мого Гамлета?» [182, с. 13]. І, зрештою, відповідно до архетипів будується поведінкова стратегія ключових персонажів.

Як і Гамлет, Данило сповнений сумнівів. У п'єсі двічі звучать фрагменти знаменитого монологу «To be or not to be...», причому вперше Білогор зумисне підвищує градус драми, змінивши канонічний текст: *«Бути чи не бути – ось у чому трагедія»* [182, с. 19]. Вставні монологи з «Гамлета», які герой зачитує перед старим композитором Яном, пробуджують спогад про улюблену роль і наштовхують його на розлогі міркування про нюанси акторської праці, зокрема процес творення театрального образу. Данило так коментує стан актора, який перевтілюється у вигаданого драматургом персонажа: *«Чи може бути щонебудь вище від тої насолоди, якою переповнюється вся істота артиста в час сценічної гри?»* [182, с. 19]. Зображення психологічного занурення в цей стан у Мамонтова відсутнє, але акцент на акторській наркотичній залежності від своєї професії у творі означено. Про специфіку цієї роботи Данило говорить виключно штампами про високість мистецтва в душі символістів, але все ж герой свідомий самотності театрального мистецтва як поєднання духовного і тілесного: *«Нічого вищого не може бути, як давати тіло і кров найвищим проявам творчого духу...»* [182, с. 19]. У цих піднесених словах небезпідставно Наталія Малютіна побачила зашифровану картину святого причастя, актуалізовану «шляхом звертань до символіки літургії: містерія жертвопринесення реалізується у віддаванні тіла і крові мистецтву» [180, с. 82]. Метафоричне зображення театрального мистецтва як релігійного служіння досягається завдяки використанню низки зіставлень у репліках Зої, вживання лексем та зворотів на кшталт *«гріх»*, *«одиуратися свого бога»*, *«розпинають на тисячах хрестів»*, *«прокляття / благословіння»*, *«голос покликання – голос Бога»*, *«Божий гнів»* тощо. Сама Зоя відчуває себе гінцем від Бога, вона готова на колінах просити егоїстичну Марину дати шанс самореалізації

актору, але водночас місіонерка постає безжалісною у своїй максималістській вимозі: покинути сім'ю заради театру.

У монологіях про колишні акторські будні Данило зачіпає й проблему глядача та взаємодію з ним, яку бачить переважно в просвітницькому дусі: «*святий огонь... кидати... в темний натовп*». Проте Данило певен, що театр як сполучення святого духу через артиста з масовим реципієнтом містить ще багато езотеричних секретів, які не відкрилися сповна перед поколіннями мислителів: «*І які ще невідшукані скарби, які нерозгадані таємниці заховані в чуді театрального мистецтва*» [182, с. 19]. Зрештою Данило ставить доволі точний діагноз самому собі: він здійснив духовне самогубство, відмовившись від свого таланту, що є метою й *присудом на цілий вік*. Ян із його травмою мистецької нереалізованості частково розуміє Данила, він вважає, що є така категорія людей, які опиняються «*на роздоріжжі між маленькою людиною і великим творцем*» [182, с. 19]. Закономірною видається розв'язка твору, що дає зрозуміти: виходу з цього *роздоріжжя* практично не існує. Як слушно зазначає Олена Мельничук, «Данило обирає смерть, актом суїциду відповідаючи собі на одвічне шекспірівське питання» [196, с. 57].

Якщо архетип Гамлета відповідає внутрішній суті Данила з його роздвоєнням, сумнівами, даремними спробами самоідентифікації, то архетип Офелії спрацьовує в дещо інший спосіб. Як і шекспірівській героїні, Зої притаманний абсолютний ідеалізм, який вона зберігає в царстві бруду та фальші. Проте, на відміну від Офелії, вона має чітку концепцію світу, центр якого – театр. Їй притаманні ініціативність, рішучість і цілеспрямованість. Код Офелії як жертви спрацьовує завдяки опозиції Марина / Зоя. Дружина Білогора нав'язливо приписує Зої закоханість у її *Гамлета*, вбачає в актрисі свою суперницю, яка в спробах повернути покровителя *русалкою плавала в морі* і постійно стежила за їхнім щастям. Зрештою Марина здійснює неминучий фаталістичний акт – топить актрису в морі. Смерть Зої підштовхує Данила Білогора накласти на себе руки,

кинувшись у морську стихію. Відтак у фіналі реалізовується пафосний пасаж Зої: *«Талан – це вищий присуд над людиною і від нього може визволити нас тільки смерть»* [182, с. 10].

Отже, творчість Якова Мамонтова посідає важливе місце в розвитку метадрами в Україні. Неабияку цінність має критика та теоретичні погляди автора, що проявилися як оригінальний компонент інтермедіальної комунікації в його драматичних текстах. Мамонтов запропонував чимало новаторських елементів. Особливо цікавими були його ремарки й характеристика дійових осіб, що містили авторський погляд збоку на персонажів, чим підсилювалися саморефлексійні інтенції драми та театру. Автор засвідчує послідовне тяжіння до іронічного розщеплення персонажа й актора, котрий його грає.

Найбільш широко авторська інтерпретація топосу театру представлена у драмі «Над безоднею», яка вирізняється на тлі тогочасних метадраматичних пошуків символістською поетикою. Образ актора як центр персоносфери цієї п'єси репрезентує ускладнену структуру, в якій провідними є щонайменше два рівні. По-перше, у творі прочитується креативна конструкція постісторії персонажа Івана Барильченка з незавершеної театральної трилогії Івана Карпенка-Карого. По-друге, шекспірівський код, представлений через архетипні образи Гамлета й Офелії, увиразнює драматизм самовизначення персонажів-акторів у координатах опозиції сцена–життя.

3.4. Театральне дійство в позасценічному просторі модерної драми

3.4.1. Перформанс і глядач у метадраматичній поезиці Лесі Українки

Проблема перетворення нетеатральної реальності в театральну вже давно зацікавила мистецтвознавців і, зокрема, літературознавців. Однак

такі дослідження переважно оминають драматургію, тобто тексти, що написані спеціально для театру. Як слушно зазначає Дар'я Ращупкіна, «дослідження теми театру й театральності в прозових і ліричних творах, на перший погляд, видається набагато більш виправданим...» [226, с. 454]. Насправді драматургічні жанри є великим і поки що втаємниченим полем для досліджень у зазначеному напрямі. Особливо перспективним убачаємо по-новому оцінити театральний потенціал творчої спадщини Лесі Українки-драматурга, яка стояла біля витоків українського модернізму зламу минулих століть.

Тема театру у творчості Лесі Українки очевидна й навіть може видатися банальною або ж вичерпаною. Уже поезія засвідчує театральне мислення авторки. Скажімо, як зауважує Галина Левченко, «прагнення духовного піднесення, але водночас вагання та сумніви ліричної героїні яскраво втілені в драматично напруженому монолозі-звертанні ліричної героїні до музи: «To be or not to be?..» [161, с. 221].

Проте слід визнати, що власне театру Лесі Українки стосуються лише поодинокі ґрунтовні праці, наприклад Абрама Гозенпуда, Віктора Гуменюка, Наталії Кузякіної, Юрія Шереха. Чимало дослідників досі трактують твори письменниці виключно як «драми для читання». У ХХІ століття ми вступили з таким діагнозом від Лариси Мороз, з яким важко не погодитися: «Мистецький феномен драматургії Лесі Українки досі не осягнено – ані літературознавством, ані театром. І підступаємося ми до нього аж надто обережно, придивляючись переважно до частковостей. Тож і маємо окремі статті й окремі цікаві вистави з деяких проблем цього гігантського материка» [202, с. 5]. Нині особливості театрального письма Лесі Українки доречно досліджувати за допомогою новітніх методологій, зокрема метадраматичного прочитання її п'єс.

Практика застосування метадраматичних елементів у світовій драматургії свідчить про намагання драматургів пізнати таїну суміжного виду мистецтва. Навіть найвіддаленіша алюзія на театральне дійство надає

драматичному текстові панорамності, багатовимірності, ефекту гри. Причому нерідко театр у таких текстах стає концептуальним центром сюжетобудови, а у творах Лесі Українки – кодувальним механізмом. Письменниця використовує різні варіанти застосування образу театру, і всі вони свідчать про масштабну внутрішню роботу, яку вона виконувала на шляху осмислення магії цього виду мистецтва.

Слід нагадати, що Леся Українка була непересічним поціновувачем театру. Зокрема, у письменницькому листуванні знаходимо згадки про відвідини тієї чи іншої вистави, короткі відгуки та роздуми щодо сучасного їй сценічного життя. Сподівання на довгоочікувану появу *théâtre libre* в українському культурному просторі межували з констатацією: «Жаль мене гризе за український театр» [272, с. 200]. Розмаїття театрального досвіду Лесі Українки дає змогу будувати гіпотези про певні впливи на її драматургічні шукання, хоча не дає однозначної відповіді на питання, який театр вона вважала актуальним та перспективним. Загальновідомо, що в межах осмислення українського театру Леся Українка постійно порушувала тему народництва й мистецького заробітчанства. І цей аспект неодноразово потрапляв у поле зору дослідників, проте ним не можна обмежити коло проблем, які були близькі письменниці в цій сфері.

Як публіцист і критик, Леся Українка присвятила не так багато уваги безпосередньо театру – маємо лише незавершену працю «[Про театр]», опубліковану після її смерті. У ній письменниця заявила про нагальну потребу змін у тематиці та методиці театральних постановок українських режисерів: «Ми прагнемо бачити на театральному кону твори преславних письменників тих народів, що випередили нас своєю культурою; ми прагнемо бачити нові п'єси українських авторів, такі п'єси, щоб у них малювалося не тільки життя неосвіченої частини нашого народу, а життя всіх частей, усіх станів, усіх шарів нашого народу; ми хочемо, щоб театр і у нас, як у інших народів, розширював наш розумовий виднокруг, освітлював ті питання, що турбують душу інтелігента наших часів» [271, с. 268]. Леся

Українка зробила чимало для втілення своєї концепції театру, однак здебільшого реалізовувалася «на папері», адже стосовно реальної сцени вона залишалася пасивним спостерігачем. Дистанціювання від сцени у статусі глядача або ж автора, якого практично не ставили в тогочасні трупи, дали їй змогу сформуванню індивідуальне бачення ідеального театру. Без сумніву, письменниця мала власну, цілком зрілу та всебічно обдуману концепцію, виражену безпосередньо в драматичних творах, у яких за умови уважного прочитання відкривається новизна не лише на рівні змісту, форми, хронотопу та героя, а й на рівні закладеної в текст сценічної методології, що ставила в ступор сучасників Лесі Українки й досить довго була неподоланим бар'єром для режисерів нових поколінь.

Театр нерідко ставав образом, топосом або алюзією в тій чи іншій драмі Лесі Українки. Зокрема, це стосується п'єси «Блакитна троянда», яка, за словами Петра Руліна, «повстала саме через бажання прислужитися українському театрові» [234, с. 8]. У творі театр є лише частиною богемного антуражу поруч з іншими деталями мистецького світу. Дві героїні – Любов та Саня – пов'язані з музикою, Орест – письменник, серед інших персонажів чимало знавців і шанувальників мистецтва. Певна умовна театральність відчувається вже в описі кімнати, поданому в першій ремарці: вона перенасичена предметами мистецтва й маркована *убрано фантастично*. Не дивно, що в такій обстановці Острожин називає матір Гощинської, фото якої він знайшов у сімейному альбомі, *зіркою з deti-tonde*, припускаючи, що це *актриса в ролі божевільної*. Ця прикра помилка стає кульмінацією сцени та повертає грайливу розмову в більш декадентське русло.

Один із персонажів драми, Сергій Милевський, має репутацію *присяжного театрала*, мабуть, через активне обертання в навколотеатральному середовищі. Причому театр тут набуває дещо негативного значення, адже виходить, що саме завдяки частим відвідинам вистав Милевський спрощено дивиться на феномен кохання, що дратує

головну героїню: «*Чого вам любов представляється тільки як драма або комедія? Pardon, ще як балет! Певне, того, що ви присяжний театрал*» [267, с. 30–31]. Отож захоплення видовищами призводить до споглядацької філософії життя.

У тій самій світській манері мала бути написана незавершена драма «Родина Бажаїв», серед головних персонажів якої зазначена учениця артистичної школи Ганна Коронецька. У фрагменті п'єси яскраво окреслено постать гімназистки Лени, шанувальниці театру, у чиєму образі можна впізнати сестру Лесі Українки Оксану, яка інколи засмучувала родину тим, що «*себе театрами та концертами затягає*» [273, с. 100–101]. Експресивна поява Лени на сцені супроводжується реплікою: «*Яке їй діло, на яку п'єсу я йду дивитись? Се тиранія! Я цього не потерплю!*» [270, с. 380]. Демонструючи незалежність своїх смаків, молода героїня вступає у конфлікт з рідними, які вважають недоцільним для підлітка дивитися виставу Ібсена «Примари». Провокативний метатекст «Родини Бажаїв» посилює апеляція до німецького драматурга Франка Ведекінда, автора п'єс «Скринька Пандори» та «Пробудження весни» зі скандальною історією постановок у Європі й Росії. Заяви Лени, що вона читала «Примари», активізують не лише метатеатральний дискурс, але й власне метадраматичний, а її по-юнацьки категоричні відгуки про згадані вище твори порушують проблему реципієнта та його право на суб'єктивну оцінку мистецтва. Загалом вона зі старшим братом Андрієм уособлює молодь свого часу, спраглу до змін в українському театрі й, хоч різною мірою, готову сприймати сценічні експерименти європейської нової драми.

Інший тип реалізації топосу театру спостерігаємо в п'єсах із яскравими публічними виступами, побудованими за театральними законами, в основу яких покладено гру та умовність. Згідно з концепцією театралізації, обґрунтованої Ніколаєм Євреїновим, усьому людству властива «воля до театру», позаяк життя в усталених шаблонних рамках

здається прісним. У цьому випадку театралізацію як спосіб перетворення дійсності можна розглядати і як психічний феномен [98, с. 49].

У драматичній поемі «Кассандра» проекцією на театр видається дійство, улаштоване Геленом, братом головної героїні. У словесному двобої Кассандра дорікає доморощеному пророкові, що той *удає віщуна*. Гелен же певен, що звичайні докази, *умовляння та благання* не здатні були б переконати лідійців воювати на боці Трої. Його ж метод ефектний і ефективний водночас. Із захопленням він описує сестрі свою промову:

*А я прийшов з повагою жерця,
в віщунській діадемі, патерицю
посріблену здійняв високо вгору,
мов блискавка, вона свінула в вічі
усім чужинцям. Я сказав: «Мовчіть
і ждіть. Я випустив із храму
свячених голубів». Замовкли миттю
і галас, і розмови [268, с. 62–63].*

Атрибути пророка, епатажні ритуали, а головне – усвідомлення Геленом умовності того, що він робить та говорить перед публікою, перетворюють цю публічну комунікацію на театралізоване видовище. При цьому «актор» отримує цілковите задоволення від своєї гри, уповні компенсуючи нею відсутність пророчого дару. Зі свого боку, «публіка» також отримує неабияке задоволення, передусім естетичного характеру. Разом із тим на їхніх очах реалізується горизонт очікувань – емоційно забарвлене послання про майбутню перемогу метафоризується образами голубів:

*Я бачу, голуби
вернулись і годують голуб'яток!
Щасливий поворот і шлюб щасливий! [268, с. 63].*

Умовність художнього образу виявляється цілком переконливою для глядачів завдяки спорідненості ритуалу й театру.

Жагу до публічної слави виявляє Валент, син головного героя драматичної поеми «Адвокат Мартіан». Його діалог із батьком торкається природи славолюбства, коріння якого Валент бачить у батькових християнських оповідях:

*У мене дух займався, як я слухав
про вхід господній у Єрусалим,
коли юрба народу незчисленна
«Осанна сину божому!» кричала,
і віття ліс над нею колихався.
Се ж був тріумф! [270, с. 28].*

У пошуках тріумфу та самоствердження Валент намагався спробувати себе в різних іпостасях, передусім у мистецтві та науці. Урешті він визнає, що наділений хистом *живого слова*, а відтак для самореалізації йому вкрай потрібна аудиторія. Остання присутня на судових засіданнях, що репрезентовані в п'єсі «як театральна вистава, з розподіленими ролями, оваціями, враженнями глядачів тощо» [149, с. 590]. Однак, приміряючись до батькового фаху адвоката, Валент критикує судовий процес, учасники якого були не здатні гідно оцінити *перли ясного розуму* адвоката, правники *пильнували законів*, а не красномовство. Інші ж (яких Мартіан називає *люди*, а для Валента вони *юрба*) позитивно реагували лише на спрощену риторичку й не розуміли *верхів'я* майстерного змісту промов адвоката, аплодували тільки *низинам утертим*. І все ж слава оратора, проповідника, що у своїх виступах перед аудиторією досягає успіху, є найбільш привабливою для Валента.

Почасти метадраматичну функцію мають вставні культурні перформанси, що фіксують реальні традиції зображеного в драмі соціуму й одночасно створюють можливості для персонажів оприлюднити свої приховані іпостасі, удавати інші ролі. Очевидним прикладом може служити сцена маскараду в драмі «Камінний господар». Сам по собі маскарад уже має за основу театралізацію: маски, амплуа, перелицювання, гра. Однак, як

зазначає Світлана Кочерга, цей топос у «Камінному господарі» є подвійним: це маскарадний вечір у «маскарадному соціумі», де не так легко впізнати справжнє обличчя людини» [149, с. 331].

У доробку Лесі Українки чимало драм, у яких різновиди театрального дійства відіграють ключову й фатальну роль у житті персонажа. Так, доленосними для доньки адвоката Мартіана стали відвідини цирку, який за часів раннього християнства заміняв культурно-суспільну функцію театру. Прилюдна страта дівчини-християнки, доволі близької для героїні за віком, була шокуючою для всіх глядачів, які, попри острах розділити її трагічну долю, виказали себе, кинувшись з амфітеатру в центральне коло зі словами «*Ми християни!..*» [270, с. 22]. Безумовно, видовище стало потрясінням для Аврелії, яка своєю вразливістю нагадує Маргариту Комарову, подругу Лесі Українки, котра, захоплена грою корифеїв, так перейнялася подіями, відтворюваними на сцені, що втратила свідомість у театрі [168, с. 123]. Навіть через тривалий час донька Мартіана надзвичайно емоційно згадує побачене, що в її артистичній свідомості набуло яскравої образності. Мучениця повсякчас постає перед її очима: «*...у білих шатах стала на арені, / мов розцвіла на полі золотому / лілея біла!*» [270, с. 22]. Голос, яким, наперекір катам, заспівала дівчина «*Алілуя!*», порівнюється з еоловою арфою, кров юної християнки – із живим пурпуром. Під час суперечки з батьком Аврелія постійно апелює до категорії *живий* та *мертвий*. Для неї, змушеної приховувати християнське виховання, віра та любов до Бога стали мертвими, і, прагнучи відродитись, вона воліє покинути батьківський дім, розпочати нове життя.

Знаковим є те, що в цирк Аврелію привела мати Тулія, котра, як і всі присутні ідоляни, мала за розвагу те, що відбувалося на арені. Згодом Аврелія обирає цінності матері, прагне розквітнути «*трояндою, / нехай і не святою, / зате розкішною!*» [270, с. 23]. Символічні золото та пурпур, які раніше захоплювали її, тепер набувають цілком матеріального значення, і

героїня жадає їх, компенсуючи невтоленне прагнення живої віри, задля якої вона могла б також мужньо прийняти публічну страту в цирку.

Прикладом одержимості сценою у творчості Лесі Українки стала пристрась до танцю Неріси («Оргія»). Талановита від природи, із вихованим ще в дитинстві культом свята, звикла до оплесків і захоплених поглядів, танцівниця не спроможна змиритись із замкненим способом життя. Статус *таємного скарбу* Неріси здається вироком, сенс життя вона бачить лише в сцені, причому для неї будь-які високі ідеї, в тому числі ідеї патріотизму, є чужими за суттю. Серед глядачів Неріса бажає бачити якомога заможніших і впливовіших людей, оскільки еліта забезпечує більшу матеріальну винагороду й репутацію, яка швидко поширюється та утверджується в найширших колах мас. Вона звертається до Антея з проханням:

*Дозволь мені вступити до театру,
то я твоєю сестрою озолочу
і буду матері невістка люба,
бо, певне, більше зароблю за танці,
ніж ти за спів та за науку хисту [270, с. 77].*

Блиск, успіх, визнання стають для танцівниці Неріси аксіологічною вершиною. І ця жадібність до слави завершується трагічною розв'язкою у фіналі «Оргії».

Друга дія драматичної поеми побудована за принципом сцени на сцені. У світлиці в будинку Мецената організовано спеціальний простір – «невисокий примост, засланий килимами, для виступів співців, мімів та інших артистів» [270, с. 199]. Поруч розміщено триклініум для почесних глядачів. Таким чином частина персонажів твору перетворюються на учасників перформансу, а решта – на аудиторію, серед якої розгоряються мистецькі дискусії. Так, Меценат, який керує дійством, у бесіді з Префектом зізнається, що бачить у своїй діяльності особливу місію:

...Ви не повірите, як я працюю,

*щоб якось подолати сюю дикість
і недовірливість, щоб сполучити
в одну родину дві частини люду
коринфського – римлян і греків [270, с. 200].*

У програмі перформансу зібрано мистецькі виступи різних жанрів, а їх послідовність добре продумана. Меценат вибудовує програму оргії за принципом драматичної градації, кульмінацією якої мав стати виступ знаменитого коринфського співця Антея. Разом із тим, як режисер, Меценат відкритий до імпровізацій, ця якість стала в пригоді, зокрема, після появи Неріси.

Публіка в драматичній поемі неоднорідна: *«різного стану і віку, греки і римляни»* [270, с. 199]. Однак для більшості характерна невибагливість естетичних смаків, що цілком усвідомлює й використовує Меценат. Себе ж він позиціонує поціновувачем високого мистецтва та навіть дозволяє собі корегувати пересічні вподобання політичної еліти:

Префект

*...взірцевий маєш хор панегіристів,
такий і в Римі не щодня почувши.*

Меценат

*Ет, що той хор!.. По щирості сказавши,
такій поезії на кухні місце,
бо їй недоїдки – миліша плата,
ніж лаври... Я прошу в вас вибачення,
що вас частую отаким злиденством –
бо се, властиве, тільки для юрби... [270, с. 200].*

Апогеєм перформансу стає змагання Неріси з Антеєм за увагу глядача, у якому вона отримує першість. Опосередковано реакція глядачів на виступи обох митців стала причиною їх трагічної загибелі.

Унікальною за формою є п'ята дія драми «Руфін і Прісцілла». Насамперед слід відзначити масштабність сценографії, яка об'єднує

частину арени і чверть цирку в три поверхи з глядачами. Авторці вдалося створити ефект поліфонії та водночас витончено зберегти індивідуальність кожного глядацького голосу. Головним героєм сцени є *циркова юрба* – люди різного стану, віку, ідеології. Найтрагічніший момент драми – очікування страти та її впровадження. Вона не відбувається на сцені, а коментується аудиторією, прощальні монологи християн уривками розходяться в переказах глядачів. Сніговою лавиною наростає народне міфотворення щодо християнства і засуджених. Юрбу чимдалі охоплюють нетерпіння, спрага крові. Раз по раз згадується театр – туди воліють відправити засуджених для участі в смертельних сценах – *собі на кару, людові на втіху*. Це покарання призначається на рівні з розп'яттям, шматуванням дикими звірами та катуванням розпеченим стільцем і, судячи з кількох реплік, є найбільш бажаним для охочих до видовищ:

*Якби на мене, я б їх присудив
оддати до театру, – цікавіше,
коли на сцені справжня смерть буває,
а не удавана [268, с. 294].*

Майже кожна з реплік доводить слушність тез праці Ніколая Євреїнова «Театр і ешафот», у якій він розглядає генезу театру з прадавнього інтересу «демосу» не до естетичної якості імпрез, а до кривавого сюжету та його ігрового втілення. Згідно з Євреїновим, театр – це той самий ешафот, «на якому відбувається дійство ката і його жертви» [99, с. 39]. Варто зауважити, що саму страту в останній дії драматичної поеми Лесі Українки глядачі обговорюють із використанням театральних термінів. Зокрема, вони висловлюють жаль через неможливість покарання в театрі матрони Прісцилли (оскільки в Давньому Римі до театру відправляли здебільшого злочинців середнього класу) та озвучують суперечливі думки про наявність у неї *талану сценічного*,

потрібного для того, щоб зіграти Макарію⁸ *на кострищі*.

Метадраматичний дискурс у творчості Лесі Українки репрезентовано переважно імітацією театрального дійства. Як вставні перформанси можна маркувати публічні виступи персонажів, що регламентуються відповідними ритуалами, традиціями й устоями, відтак мають сценарій, узгоджену умовність та розподіл ролей і функцій («Адвокат Мартіан», «Кассандра»). Приклади масових театралізованих видовищ наявні в драмах «Камінний господар», «Оргія», «Руфін і Прісцилла», «Кассандра», «Адвокат Мартіан». Леся Українка фокусує увагу рівною мірою як на виконавцях перформансів, так і на глядачах, що присутні на сцені й виконують важливу художню функцію в тексті. Концепція глядача у творах Лесі Українки має широкий спектр реалізації: від керованого натовпу до реципієнта, який, надихнувшись побаченим перформансом, згодом намагається перенести сценічну умовність у координати власного життя. Розмаїття видовищ, що завжди розкриваються в Лесі Українки з психологічною глибиною та точністю, створюють додатковий вимір текстів, ускладнюючи їх конституцію.

3.4.2. Гра та містифікація в антитеатральному дискурсі драматургії Володимира Винниченка

Кар'єра Володимира Винниченка-драматурга була нетривалою порівняно з його діяльністю як прозаїка й охоплювала 1906–1929 рр. Попри неабияку популярність п'єс Винниченка, письменникові не пощастило знайти свій театр та режисера-однодумця. Однак він мав досвід творчих контактів із популярними режисерами й акторами свого часу, що сприяло розвитку його театрального мислення. Особливо плідною була співпраця автора з лідерами таких колективів, як «Молодий театр» (Леся Курбас), стаціонарний український театр (Микола Садовський),

⁸Макарія – старша донька Геракла і Деяніри, яка перед битвою Гераклідів із Єврисфеем принесла себе в жертву. Образ Макарії створив Еврипід у трагедії «Геракліди». Це тип напрочуд сильної героїні, яка свідомо приймає «треновий вінець» і в останньому монолозі пояснює свій вибір.

драматичний театр ім. І. Я. Франка (Гнат Юра). Володимир Винниченко поставив собі за мету зробити внесок у європеїзацію української сцени, як на рівні змісту, так і на рівні форми, хоча йому не завжди вдавалося звільнитися від шаблонів старої школи, уникнути мелодраматичних штампів на догоду публіці. Микола Вороний у праці «Театр і драма» одним із перших спробував визначити самобутність світу Винниченка-драматурга, який один із небагатьох в Україні писав власне репертуарні п'єси. Авторитетний театрознавець побачив у дебютних творах автора подвійне театральне дійство, потенціал створення справжньої європейської драми «живих символів» [77с. 167]. Натомість Яків Мамонтов найбільше цінував у драмах Винниченка «парадоксальний блиск» [187, с. 187]. Останніми роками творчість Винниченка зазнала глибокого переосмислення завдяки зусиллям таких дослідників, як Лариса Мороз, Володимир Панченко, Віктор Гуменюк, Людмила Свербілова, Сергій Михида та ін. Думку про випередження Винниченком своєї доби активно популяризували Лариса Залеська-Онишкевич і Марта Тарнавська.

Лариса Мороз слушно зауважила в театрі Винниченка суголосність окремих персонажів із людиною бароко. На відміну від класичного героя-романтика української драматургії, вони вирізняються взаємовиключними бажаннями, які призводять до внутрішніх конфліктів, котрі практично неможливо розв'язати. Дослідниця відзначає тяжіння персонажів Винниченка до маскуванню та демаскуванню. Кожну з п'єс автора вона вважає своєрідним ігровим експериментом, демонстрацією множинності парадоксальної природи людини, реалізацією «ста рівноцінних правд» [203]. На думку Мороз, «притаманним для п'єс В. Винниченка, є інтелектуалізм, експериментальність і парадоксальність» [204, с. 27]. Притому вчена наголошує на деякій спрощеності інтерпретацій творів письменника, зокрема режисерських, адже тексти засвідчують інтенцію автора до моделювання багатозначних концепцій, містифікацій.

Очевидною в п'єсах Винниченка є близькість до структурного

простору метадрами. Важливим кроком для прочитання його доробку в метадраматичному ключі стала дисертація Віктора Гуменюка. Учений небезпідставно стверджує, що письменник не зупинився на «схрещенні» реалізму, натуралізму й модернізму» (Лариса Мороз), а послуговувався також засобами сюрреалізму та театру абсурду. Дослідник звертає увагу на насичення драматичних текстів Винниченка народними піснями, котрі, зокрема, у п'єсі «Чужі люди», є якоюсь мірою аналогом «брехтівських зонгів». Однак, на відміну від Бертольта Брехта, Винниченко не руйнує «четвертої стіни», а «надає їй особливої конструктивної вишуканості та ажурності» [89, с. 172]. У своїх міркуваннях Гуменюк опосередковано виходить на метадраматичну функцію пісні в п'єсах Винниченка, стверджуючи, що вона «також виступає (дещо подібно до хору в античній драмі) ліричним коментарем драматичної дії, сприяє включенню безпосередньої акції в ширший контекст і є засобом її епізації» [89, с. 172]. Віддзеркалення народнопісенного сюжету в основному театральному дійстві сприяє формуванню варіаційної структури тексту, фундаментом якого стає комунікативна модель «драма–буття» з одвічністю його плину. У шуканнях Винниченка вчений знаходить відлуння й Луїджі Піранделло. Провідна особливість п'єс Винниченка, за Гуменюком, – акцент на ігровій стихії драматичного дійства, яка має свої здобутки в добу античності, Відродження, але «в ХХ столітті вона сягає не лише зовнішньої глобальності, а й суттєвішої проникливості» [88, с. 15]. Аргументом на користь цієї тези є застосування драматургом в деяких текстах принципу театру в театрі, починаючи з першого твору «Дизгармонія». Указує вчений і на численні приклади квазітеатрального програмування ситуації в доробку драматурга, на низку персонажів, які виступають у ролі драматурга-режисера.

Метадраматична поетика в п'єсах Володимира Винниченка реалізується в кількох площинах. Зокрема, ідеться про чималу кількість персонажів-акторів, що сприяє налаштуванню специфічного реєстру

рецепції тексту й водночас провокує осмислення культурної функції театру в художній інтерпретації автора. Насамперед заслуговує на увагу постать Софії Сліпченко – головної героїні твору «Між двох сил» (1918). Софія – артистка Петроградського державного театру, тобто йдеться про знаменитий Маріїнський театр, назву якого змінили після більшовицького перевороту 1917 р. Професійною акторкою вона стала випадково: у дитинстві її сім'я мешкала в домі київської знаменитості Мусалової, яка звернула увагу на двох талановитих сестер і запряглася, що зробить із них актрис. Кар'єра Софії, яка понад усе *хотіла бути актрисою*, отримала успішний розвиток на столичній сцені, але дія в п'єсі розгортається вже після того, як героїня покинула театр і повернулася в Україну. Тут вона практично абстрагується від своєї професії й намагається реалізувати свою громадянську позицію в заплутаних перипетіях соціальних змагань. Оскільки її сім'я розділилася на апологетів гайдамаччини та більшовизму, то на перших порах Софія змушена приховувати свою симпатію до більшовиків і співпрацю з ними, використовуючи свої акторські навички. Власний нейтралітет вона доводить доволі театральню: *«Та невже? Звідки ж мені знати. Я буржуйка, ніяких партій не розумію. Якою була, такою й зосталась. (Лукаво.) Пам'ятаєте, як ви мене колись лаяли за це?»* [58]. Але події розвиваються надто стрімко й трагічно, що спричинило повне переродження людини сцени. Навіть коли обставини змушують Софію прозріти, вона вдається до непереконливої «гри» перед потенціальними вбивцями її брата та батька, прохаючи їх звільнити з *вимушеною, кривою, кокетливою посмішкою*. Урешті Софія, яка мала неабиякий досвід фахового лицедійства, у житті не захотіла виконувати жодну роль, яку нав'язувало їй оточення, та наклала на себе руки. Професіоналізм Софії-актриси певною мірою видає її тонке розуміння природи мовлення. Зокрема, вона зауважує: *«...яке щастя говорить по-своєму, наче плаваєш!»* [58]. У першій дії героїня багато награно сміється, чепуриться перед дзеркалом, що ніби надає їй рівноваги або ж позначає перехід між

актами в її особистому «театрі», до якого вона вимушено вдається, позаяк її місія потребувала конспірації. Але згодом будь-який натяк на приналежність Софії до театрального світу автор усуває – навпаки, вона старається бути максимально відвертою, навіть у небажаному для неї спілкуванні.

У п'єсі ще один персонаж репрезентує театральний світ – гімназист й актор-аматор Коля, якого розстрілюють червоногвардійці за свідомий патріотизм. Власне гімназисту в п'єсі належить усього кілька фраз, переважно замість нього говорить його мати, яка, намагаючись урятувати сина, повторює раз по раз, що він інтелігентний юнак, єдиний його гріх – участь у любительських виставах, що вплинули на його самоідентифікацію: *«Вы, господа, то есть товарищи! Не слушайте его, не слушайте. Он участвовал в любительских спектаклях и потому говорит по-малороссийски»* [58]. Отож, як бачимо, драмгуртки мали неабиякий вплив на національне самоусвідомлення української молоді.

Разом із тим у п'єсах Винниченка неодноразово повторюються тези про особливе призначення артиста, його приналежність до сфери, де національність втрачає сенс. *«Артист не має нації»*, – заявляє Сніжинка з п'єси «Чорна Пантера і Білий Медвідь». У пізній драмі Винниченка «Пісні Ізраїля» героїня Ната переконує свого обранця музику Арона: *«Ви – не єврей, а артист, мистець, талант. У артистів нема нації...»* [60, с. 28]. І все ж ця мантра зависає в повітрі, бо людині мистецтва виявляється напрочуд важко перемогти в собі голос крові, перекреслити власний досвід, абстрагуватися від соціальних, сімейних, гендерних та інших проблем. Варто нагадати, що Сніжинка – представниця паризького мистецького beau monde, богемна левиця, «муза-гетера» (Христина Стельмах), «піфія від мистецтва» (Володимир Панченко). У тексті нема конкретних маркерів, що свідчили б про її акторську професію, однак це типаж, для якого органічним видається насамперед театральне середовище.

Серед персонажів Винниченка знаходимо чимало таких, які особливо

схильні до лицедійства або їм дорікають за це. Так, у п'єсі «Гріх» Сталинський хвалиться своїми здібностями: «Правда, з мене чудесний актор вийшов би?» [57, с. 507]. У «Брехні» Іван Стратонович, штовхаючи до суїциду Наталю Павлівну, укотре виявляє недовіру до її рішення: *«О, так легко та ще такій актрисі, як вам, провести цю штучку...»* [57, с. 173]. Цілком слушно Ігор Юдкін зазначає, що самогубство Наталі Павлівни виявляється фатально визначеним умовами гри «драми честі», прийнятими нею в її уявному театрі одного актора, «а за цими правилами їй випадає роль жертви» [312, с. 149].

Елементи театральності посідають важливе місце в громадській і політичній діяльності персонажів Володимира Винниченка. Одна з героїнь його п'єси «Співочі товариства» обурено докоряє своєму чоловікові за те, що він почав *«изображать из себя какого-то демократа и говорить этим ужасным наречием»* [57, с. 211]. Важливе місце в метадраматичному інструментарії письменника посідає маска. Попри практичну відсутність безпосереднього зображення сцени маскарату у творчості автора, літературознавці дійшли спільної думки щодо прагнення його героїв до маскуванню як засобу відігравати певну суспільну роль, причому маска нерідко переростає у внутрішню суть людини. За спостереженнями Гуменюка, мало не в кожній п'єсі є хоча б одна дійова особа, котра *«набуває обрисів маріонетки, ненав'язливо підкреслюючи деяку маріонетковість, масковість і інших персонажів»* [88, с. 20]. Зазвичай цей прийом ілюструє властиве письменникові багатство ігрової стихії. Наприклад, ефект маріонетковості простежуємо у п'єсі «Щаблі життя», причому в персонажі-масці Винниченка прагнув поєднати узагальнення й натуралістичну точність вірогідності. Низку характерів-масок репрезентує п'єса «Брехня»: Наталя Павлівна – маска розмаїтих чеснот, Антось – маска палкого коханця, Іван Стратонович – демонічна маска тощо. Ігор Юдкін, аналізуючи «Брехню», стверджує, що «дистанція між маскою та єством виявляється нестійкою: це єство може кожної хвилини ототожнити себе з

маскою або ж, навпаки, маска настільки міцно прикипить до обличчя постаті, що перетвориться на інакбуття її постаті» [312, с. 149]. На думку Мороз, проблема маски досягла кульмінації в п'єсі «Базар». Головна героїня твору Маруся вірить, що її краса заважає максимально розкритись у важливій для неї партійній роботі, а чоловіки, котрі закохуються в неї, через її вроду не здатні побачити душу. Врешті вона наважується на страшний крок – спотворює своє обличчя сірчаною кислотою. Мороз вважає, що героїня спробувала «відокремити свою сутність від свого обличчя», однак для дослідниці залишається дилема: чи Маруся скинула «маску краси», чи, навпаки, «заховала свою прекрасну суть маскою потворності» [203, с. 52]. На нашу думку, друга теза видається переконливішою. Маска таки не принесла героїні бажаної волі та гармонії.

Повсюдне вживання в п'єсах Винниченка театральної лексики й оперування жанровими різновидами драми на означення тієї чи іншої ситуації можна вважати прикладом дискурсивної метадрами. Найчастіше автор користується словом «комедія», що відповідає його жанровим пріоритетам у художніх шуканнях. Однак спектр ситуацій, позначених терміном «комедія», не обов'язково окреслено сміхотворними чинниками: це може бути засіб маркування як пересічних явищ, оцінених критично, так і дивних, нетипових подій, що розгортаються на очах персонажа-поціновувача, інколи виступають синонімом слів «нісенітниця», «неподобство». Проте частіше слово «комедія» є замінником більш широкого поняття – удавання, гра, театралізація, що емоційно сприймаються з негативним відтінком. Наприклад, у п'єсі «Між двох сил» Софія гостро реагує на незрозуміле для неї блазнювання Панаса в червоноармійському штабі: *«Все. Ця комедія, це «мадам», російська мова зо мною. Що це значить?»* [58]. Сім разів автор використовує слово «комедія» в репліках героїв п'єси «Брехня». Особливо воно характерне для ображеного Тося, як-от: *«Ах, лиши, будь ласка... Ніяким твоїм мукам я не вірю, і все це одна комедія»* [57, с. 161]; *«Ну, говори ж, що неправда, що це*

тобі образа... Валяй комедію... Ні, тобі вона вже непотрібна. Образи для тебе нема ніякої, а комедія ще вдержала б мене коло тебе» [57, с. 163]. Десяток слів «комедія» простежуємо в драмі «Співочі товариства», насамперед вони позначають мову Ксенії Андріївни, обуреної вчинками чоловіка-українофіла: «Я не хочу принимать участия в этих комедиях. Они могут в самом деле подумать, что я тоже разделяю все твои фокусы. Да, я считаю всё это фокусами, все твои партии, газеты, украинство... Я более искренна, чем ты. Я принадлежу к породе сильных и беру по праву силы, а ты комедии ломаешь» [57, с. 212]. Головна героїня твору Оксана спеціально придумує й розігрує дуже цікаву комедію, аби налякати поліцією зібрання комедіантів, що, зі свого боку, грають в ідеї доброчинності.

Натомість маркування ситуацій як трагічних суттєво переважають комедійні в п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Однак здебільшого найменування високого жанру використовується іронічно, у переносному сенсі, тобто наймовірніше, ідеться про життєву театралізовану ситуацію. Власне лексема «театр» у Винниченка-драматурга трапляється рідко, причому здебільшого в такій зв'язці, як *ресторани, театри, кабаре*, тобто це місце виключно розваг, до якого з великою недовірою ставляться міщани. Регулярно відвідує театр хіба що Наталя Павлівна з «Брехні». І, напевно, під її впливом Андрій Карпович толерує захоплення театром сестри Сані й навіть мріє, що вона стане артисткою.

Концепція сцени як альтернативи сім'ї для жінки розгорнута в драмі «Закон». Її героїня Інна не може мати дітей, життя для неї стає осоружним і тому вона бачить для себе можливою самореалізацію в театрі (або шантажує цією ідеєю свою інтелігентну сім'ю). Із цієї новини починається зав'язка. Інна повідомляє мамі: «...я вступаю... в опереткову трупу! ...Я ж цілий день із ними вовтузилась: і співала їм, і грала, й танцювала. З режисерами, з директорами. Вони всі, Тамуню, кажуть, що я через два місяці, „уб'ю” чи „заріжу”, – я не пам'ятаю, як вони казали, – всіх їхніх

примадонн» [57, с. 541]. Друг сім'ї й особистий шанувальник Інни запевняє, що оперета – це лише початок її сценічної кар'єри, а далі вона може перейти в оперу. Однак сама героїня свої наміри бачить доволі примарно, допускає, що варто спробувати себе і в драматичному театрі. Для Інни надзвичайно важлива реакція на цю звістку її чоловіка, вона прогнозує його обурення, але про всяк випадок підготувала ще запасний варіант своїх театральних планів – шантаж кафешантаном. На ту пору кафешантан (кав'ярня з відкритою сценою для виступів) вважався місцем із непристойною репутацією. Стає зрозуміло, що головним для Інни є бажання вразити Панаса, зробити боляче, немов покарати за пережиту операцію, яка призвела її до бездітності. Молода жінка впевнена, що без дитини сім'я не збережеться, рано чи пізно чоловік покине її. Єдине місце, де вона ще може бути комусь потрібна, – це театр. Інна наводить свої аргументи: *«А я піду на сцену. Коли я не можу мати родини, з якої речі я мушу бути любовницею, забавкою одної людини? Забавка? Так нехай забавляються всі. Принаймні служитиму людям, красі, а не...»* [57, с. 548]. Однак у цій тезі слово *краса* вжито механічно. Безсумнівно, для героїні та її оточення все-таки професія актриси асоціюється насамперед із забавою, легковажністю, надміром свободи, що межує з розпустою та аморальністю. Саме вульгарною поведінкою Інна намагається шокувати рідних. Про ідентифікацію акторської професії яскраво свідчить така репліка: *«Я ж тепер актриса – без лікерів не личить»* [57, с. 541]. На алкоголі вона постійно акцентує, намагаючись справити враження розв'язної та зухвалої лицедійки. І, немов випробовуючи ахілесову п'яту стриманого чоловіка-науковця, запитує його: *«...може, це нижче вашої гідності – пити каву в товаристві опереткової актриси?»* [605, с. 545]. Інні вдається вразити Панаса розіграними сценами, але це була лише задумана нею інтерлюдія, після якої вона відкидає фарс і відкривається як внутрішній драматург: пропонує чоловікові вдатися до цинічної театральної афери задля того, щоб у їхній родині за допомогою сурогатного материнства з'явилася бажана

дитина.

Основним чинником метадраматичного дискурсу в п'єсах Винниченка стає антитеатральність. Основоположником дослідження антитеатральної риторики можна вважати Джоанаса Баріша, автора монографії «Антитеатральні упередження» (1981), у якій охоплено історію критики театру в культурі від античних часів до ХХ ст. Останній розділ книги зосереджено на театральній самокритиці. Дослідник виходить на імена Бернанда Шоу, Антона Чехова, Луїджі Піранделло та багатьох інших авторів, у творах яких дискримінується інституція театру [325, с. 499]. Відштовхуючись від праці Баріша в дослідженні шекспірівських трагедій «Троїл і Крессіда» та «Король Лір», Дуглас Вілкокс доходить висновку, що «розгортання театральності в п'єсі, з одного боку, підкреслює його творчу й сотеріологічну функцію, а з іншого – символізує шкідливий потенціал драматургічного мистецтва» [420]. Подібне простежуємо в п'єсах Винниченка. Важливо, що драматург не протиставляє сучасний йому театр власним уявленням про ідеальний соціально-мистецький заклад, а апелює до театру як до узагальненого образу-функції. Зокрема, у п'єсі «Закон» за допомогою головної героїні автор опосередковано створює образ театру – антисоціального, негідного місця, яке тримається на вдаванні, маніпулюванні, інтригах та аморальності. Трагічна розв'язка полягає в тому, що закони й механізми театрального світу легко переходять у дійсність і герої активно застосовують їх задля власної вигоди.

Таку схему спостерігаємо в п'єсі «Натусь» (1912), де антитеатральність найбільш згущена. Переважно в цьому тексті вбачають зразок психологічної сатиричної комедії. Однак усе частіше він приваблює дослідників незвичайною побудовою. У драмі можна знайти як прикмети театру корифеїв, так і пародії на нього. На думку Тетяни Свєрбілової, «Натусь» – особлива п'єса в доробку автора, оскільки «способи театральної гри, маніпулювання жанровими структурами, прийомами, ситуаціями у цій пародійно-іронічній драмі заступили драматичну

колізію» [235, с. 115–116]. Характеризуючи п'єсу, театрознавець Юдкін небезпідставно наголошує на новаторстві її форми. Використання в ній «удаваних і оманливих взаємин персонажів» передбачає «багатошаровість поданих на сцені подій, а відтак багатозначність їх витлумачення, яке відкриває не лише необмеженість інтерпретації, а й фіктивність віднайдених сенсів, випереджаючи «віртуальний» простір гри з «симулякрами» постмодерну» [312, с. 148].

У п'єсі вкотре порушено проблеми сімейних цінностей, насамперед батьківства, що є знаковими для творчості письменника. У зав'язці ми бачимо подружжя Романа й Христі Возіїв, стосунки якого вкрай жахливі: вульгарна дружина знущається над чоловіком-науковцем, прагне зробити його ефективним засобом для забезпечення її матеріальних амбіцій, не дає розлучення, спекулюючи сином Натусем. Героєві вирішує допомогти брат, художник Петро: користуючись приятельськими взаєминами з актором Чуй-Чугуєнком (*Дон-Жуаном страшеним*), інсценувати адюльтер дружини, що дасть привід Романові отримати рятівне для нього розлучення. Асистенткою в «постановці» виступає актриса Ольга Дзижка, якій визначена роль *порядочної дівчини з дворянської родини*, нареченої Петра. Однак сценарій містифікації ускладнився через те, що Роман, обділений акторським хистом (*Ви не вмієте грати*), по-справжньому закохався в Ольгу. Урешті-решт, інсценізація не досягає бажаного ефекту, оскільки *бабило* Христя теж виявляється *комедіанткою* й у відповідь готує власну виставу-фарс, задіявши Натуса, за допомогою якого вона повертає Романа в сім'ю, а принижена Ольга проявляє неабияку гідність, даючи свободу коханому, попри глибокий біль утрати. Раїса Тхорук, яка у фіналі п'єси бачить мелодраматизм та романсовий дискурс, слушно вказує, що «фіаско молодій актриси Дзижки не позбавлено ореолу шляхетності і гуманізму» [263, с. 66]. У певному сенсі людина в ній перемагає лицедійку, оскільки глибоке почуття завжди відкидає фальш гри.

Розгортання псевдоадюльтеру на сцені нагадує мелодраматичні

вистави з водевільними ситуаціями, однак п'єса відрізняється від них завдяки застосуванню метадраматичної техніки: і актори на сцені, і глядачі в залі свідомі дійства, штукарства, відтак увагу прикуто до майстерності виконавців оманливої інтриги. Ефект підсилюється коментарями Петра й Чуя-Чугуєнка щодо успіхів залицяння, за стилем подібні на професійну обсервацію. Театральний антураж у п'єсі створюється відповідним лексиконом, ще одним проявом дискурсивної метадрами. Твір рясніє висловами на кшталт *«А як я з ролі всерйоз перейду?»*, *«грати до кінця»*, *«спектакль»*, *«погана штука»*, *«наш знаменитий трагік»* тощо. Тітка Христі дає гостеві Чуй-Чугуєнкові таку характеристику: *«Він прекрасний чоловік, але все ж таки актор»* [59, с. 33], тим самим виводячи людей акторської професії за межі добропорядного товариства.

Завершальна дія у п'єсі Винниченка – це своєрідний бенефіс Христі. Вона приходить до Романа й Ольги, які живуть громадянським шлюбом, зі своєю підготовленою «трупкою» – тіточкою та сином. Цілий спектр емоційно містких для батька Натусєвих фраз (від страху, байдужості й відчуження до вираження зворушливої любові) таки справляють бажаний вплив на Романа, і він, повністю розбитий, погоджується повернутися до дружини. У підсумку театр професійних акторів виявився переможеним акторами життєвого театру, які грали свої ролі творчо й натхненно, на межі з цинізмом, відкидаючи будь-які сумніви. Відтак метадраматичного сенсу набувають слова актора Чуя-Чугуєнка: *«Бачте, я брався грати в комедії, а не в трагедії. Для цього у мене сцена є. В житті це трудніше...»* [59, с. 46].

Остання п'єса Винниченка *«Пророк»* засвідчує, що в автора не вичерпався інтерес до метадрами. За сюжетом твору, Мєсія Амар, який своїми буддистськими проповідями збирав безліч людей, викликав неабиякий інтерес у мільйонерки Кет, але вона радше сприймає його комунікацію з вірянами як шоу. Спеціально приїхавши подивитися на цю дивовижу, Кет розмовляє з Пророком та його оточенням спогорда. Під час

першої зустрічі вона кілька разів наголошує на своєму відстороненні від масового захоплення Амаром, бо для неї його поведінка – це лише театр для довірливих: *«З комедіями своїми ви можете забиратися он туди в гору!»* [61, с. 19]; *«Білету на виставу видаються вами?»* [61, с. 20]; *«Так, вони видно свої ролі добре завчили»* [61, с. 21]. Вона не вірить у чудеса, які демонструє Амар, бо їй зручніше трактувати, скажімо, прозріння сліпого як підставу, обман, перформанс. Але поступово Кет, усупереч своєму раціоналізму, стає однією з найвідданіших учениць Учителя, якого привозить в Америку. Того, кого героїня називала шарлатаном, лицеміром, згодом вона визнає Богом. Однак її зміна – це не лише свідчення духовного вакууму, який вона раніше добре маскувала, намагаючись справляти враження людини прагматичної, вульгарно-прозорливої. Віра Кет багато в чому спричинена її закоханістю і навіть не сповна усвідомленим сексуальним потягом. До речі, на цьому трималась виняткова вірність Месії з боку героїні драми Лесі Українки *«Одержима»* Міріам.

Усунення Амара, який запровадив популярне етичне вчення, з Америки стає надзавданням його супротивників. До спланованої акції Райта пристає й Кет, оскільки відчуває себе ошуканою, артисткою з масовки. Зникнення Амара максимально театралізоване, на що однією з перших звернула увагу Світлана Кочерга в статті *«Mithos ex machina: до проблеми відчуження віри у п'єсі В. Винниченка „Пророк”»* [151]. *«Не бог тебе підніме в небо, а наша машина»* [61, с. 74], – коментує Райт особливості завершення його ролі Бога в очах численних прихильників. Літальна машина, що кріпилася під шатами, виконувала ще одну функцію – помсти, адже в результаті аварії Амар розіб'ється, і про цей кінець підступного задуму Райта знає Кет, навіть сама повідомляє Пророкові (*«...другий апарат, що буде на тобі, зробить грім і рознесе твоє тіло на дрібні шматочки»* [61, с. 74]).

Як відомо, у розв'язках античних вистав активно використовували прийом *Deus ex machina*, наприклад Софокл (*«Цар Едіп»*), Евріпід

(«Іфігенія в Тавріді») та ін. Починаючи з V ст. до н. е., коли почав формуватися театр Давньої Греції, постійно вдосконалювалися сцена й декорації. Одним із найскладніших технічних застосувань того часу став так званий «mechané» (грец. μηχανή) – підйомний кран, що дозволяв піднімати й опускати актора, який виконував роль якогось олімпійського божества. Цей трюк був потрібен задля чудодійного порятунку героїв і водночас свідчив про беспорядність драматурга, який не знаходив альтернативи для ефектної крапки заплутаного дійства. Коли виходу зі складної ситуації не вбачалося, тоді пропонували штучну розв'язку, яка працювала на пафос твору й посилювала його виховне значення.

Давньогрецька «театральна машина» сприяла розвитку технічної думки в давнину, а для технократичної Америки закономірним було використати сучасні можливості втілення незвичайних ідей. Однак якщо в античній трагедії найважливішим було досягти ефекту несподіваної появи Бога-спасителя з машини за допомогою механічного апарату, то у Винниченка акцент робиться на чудо зникання Амара – своєрідної інсценізації тези Ніцше «Бог помер!», аби залишитися лише зручною фікцією. Причому сакральність таїни тут максимально стерта, бо глядач посвячений у підготовку цього «дива». Проте спільним для обох варіантів використання цього прийому є націленість на вирішення всіх конфліктів твору, адже і з'ява Бога в первісному театрі, і його зникнення у Винниченка (за твердим переконанням автора ідеї Райта) має призвести до гармонізації суспільства після певних збурень. Отже, амар'янство підніметься на небувалу висоту й, урешті-решт, зможе подолати інші релігії-суперниці у світі. Малюючи перспективи порятунку від розчарування американських неофітів та візії подальшого розповсюдження поклоніння Амару, Райт уміло грає на репресованих амбіціях Кет. По суті, він розгортає перед нею можливості театралізації світового масштабу, керувати якою має «еліта», яка вміло використає міф про Амара. Зокрема, уже на підготовчому етапі Райт відчуває себе головним режисером, який підбирає собі трупу. І Кет

мовчанням (а отже – згодою) відповідає на його мефістофельське питання: «Невже вас не захоплює така величезна роль, Кет?» [61, с. 72]. Причому, за задумом Райта, остаточно ролі мають «роздаватися» відкрито й саме Амару перед загибеллю належить привселюдно назвати своїх *спадкоємців*.

У фіналі трагічне шоу вдало реалізується. Величезний натовп приголомшено спостерігає, як *Пророк відділяється від тераси*. І останньою крапкою видовища стає *громовий вибух*. Винниченків текст є переконливим прикладом тези, що «Бог з машини» є лише початковим етапом зміни театру в напрямі створення в ньому віртуальної реальності, що особливо інтенсифікувалося в останні десятиліття.

Отже, важливою проблемою, яку розкрито в драматургії Володимира Винниченка, є соціальна й культурна функції театру. Чимало персонажів у творах письменника – це або актори, або ж схильні до лицедійства. Відтворенню природи акторства сприяє застосування архетипу маски як елемента, що не тільки приховує небажаний бік особистості, дає змогу адаптуватись у чужому середовищі, але й переростає у внутрішню суть людини.

Авторське тлумачення традиційного для української літератури кінця XIX – початку XX ст. бачення сцени як несумісної альтернативи сім'ї є складником антитеатрального дискурсу в доробку письменника. Ключова в цьому ракурсі драма «Натусь». На відміну від творів, де театр фігурує як міфологізований заклад із сумнівними соціальними устоями, у п'єсах Винниченка відбувається двобій професійних акторів та обивателів-постановників. Метадраматична функція антитеатральності виявляється у витворенні специфічного типу персонажів, яким властиво запозичати акторські техніки та прийоми й органічно застосовувати їх у позатеатральному житті, стираючи кордони вигадки, обману й реальності. Таку тенденцію простежено і в драмі «Пророк», де Винниченкові вдалося засобами метадрами показати один з ликів глобалістського *Theatrum Mundi*, який приносить людству нескінченну низку ілюзій.

3.4.3. Метадраматичний потенціал блазнювання в п'єсі про п'єсу Миколи Куліша «Вічний бунт»

Архетип блазня далекий від однозначної конотації і є радше типологічним поняттям по той бік добра й зла, що визначається домінантою буфонади. У давнину блазень міг говорити в очі можновладцям те, чого не дозволялося жодному васалові. Саме в архетипних стосунках блазня з королем зародилася так звана «п'ята влада». Зазвичай у блазня виокремлюють різні маски, які він одягає залежно від ситуації: простак, цинік, пройдисвіт, дурень тощо. За своєю анархічною суттю блазень бере на себе право порушувати межі, бути імпульсивним та спонтанним. Карл Густав Юнг описує цей архетип як могутній дух або божество трикстера, якому приносять насолоду всілякі витівки [313]. Наслідки його дій часто не є приємними, але напрочуд видовищними. Провокуючи різні нерегламентовані зміни, блазень розважає свідків своєї гри, даруючи їм естетичну насолоду.

Професійний розважальник (парасит), з'явився ще в театрах Давньої Греції й Риму, однак на ту пору він презентували убогих нахлібників, які своїми жартами заробляли на скромне місце під час трапези. Лише в епоху пізнього середньовіччя та Відродження ці народні персонажі починають активно завойовувати сцену й поступово їхня роль стала отримувати філософський підтекст. Спочатку блазні набули популярності в італійській комедії dell'arte, що продовжувала традиції вуличного театру з його численними масками, а згодом вони завоювали всю Європу. Блазнями все частіше вважають розумних людей, які лише прикидаються грайливими бовдурами. Зауважмо, що блазень став одним із улюблених персонажів Вільяма Шекспіра. Особливо яскраво природу прихованої мудрості зображено в його комедії «Дванадцята ніч», де Віола так характеризує блазня: *«Розумний досить він, щоб грати дурня, / Чималий розум справді тут потрібен...»* [301, с. 210]. Метадраматичну суть персонажа блазня з

характерною схильністю до театралізації та роздвоєння відображено у його репліці: *«Розуме, коли на те твоя воля, поможи як слід удати дурня!»* [301, с. 182]. Як слушно наголошує Галина Пастушук, феномен блазнювання, представлений «широким спектром іпостасей, являє антропологічний фокус внутрішньої антиномії людського буття – одвічної суперечності між ідеальним і реальним, сакральним і профанним, серйозним і смішним, трагічним і комічним, смертю і життям, що долається притаманними блазню ігровим, сміховим і комічним початками» [214].

Дослідники метадрами відзначають важливу роль образу блазня у створенні додаткових змістових площин у структурі твору. Улрік Лендфестер стверджує, що в шекспірівській метадрамі це «персона, якій дозволено або яка навіть зобов'язана промовляти те, що драма позиціонує як „істину”». Цією істиною є знання того, де саме слід шукати кордони між різними рівнями метадраматичної гри» [374]. На думку дослідниці, коли блазень говорить правду про взаємозв'язок між п'єсою та п'єсою в п'єсі, він також мовить правду про структурну спорідненість драми на сцені й позасценічної дійсності. Відтак привілей блазня – виявляти споріднену комунікативну структуру факту й вигадки або, відповідно до термінології драми, – гри й реальності. Блазень дає зрозуміти, що неможливо говорити правду без застосування театральних форм її вираження. Як зауважує Лендфестер, у постмодерній п'єсі в п'єсі блазень стає невидимим, проте ця відсутність функціонує як пробіл, що мусить бути заповнений актором або реципієнтом, які без зусиль спроможні його ідентифікувати завдяки численним алюзіям на театральну традицію видимого блазня в метадрамі.

Варто припустити, що драматургія модернізму містить певну перехідну форму цього образу, готуючись до його «зникнення». Твори Миколи Куліша, написані в складну історичну епоху, що вже сама вирізняється риторикою, якій притаманне переплетення сакрального й профанного і яку нині слушно вважають метатекстом з ознаками

абсурдизму. Попри впізнаваність пореволюційного часу в текстах Куліша, вони претендують на позаідеологічну інтерпретацію, оскільки пропонують різні смислові нашарування, інтригують кодом загадки. Блазнювання як форма поведінки, спродукована епохою, стала об'єктом осмислення в статті Євгенії Гай «Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років (на прикладі драматургії Миколи Куліша)». У ній авторка наголошує, що «юродивість та блазенство його героїв – це проблема поета й держави; це спосіб існувати та творити в системі, занадто регульованій і диктаторській, у системі, де можуть вижити лише безликі гвинтики; це жест, яким можна виказати свою незгоду з дійсністю; це спосіб збудити інших від сну та мрій» [79, с. 53]. Переконливою є теза Євгенії Гай про наявність рис блазнювання в образі автора. Адже не викликає сумніву те, що Микола Куліш сам ховався за маскою юродивого та сповна заплатив за цю свою роль трагічною смертю. «Божевільний, юродивий, блазень, – зазначає Гай, – «це спокута за мрії в «загірну комуну», реакція на систему, що не залишає місця для мислення та творчості» [79, с. 53]. На думку Ніли Зборовської, в умовах початків тоталітарної системи «письменник-блазень прагнув прислужитися новій владі і виявити водночас незгоду з нею» [112, с. 303]. Ця незгода з часом усе більше кодувалася, трансформувалася в абсурдні репліки персонажів, які нібито мали розважати глядача своїм неадекватним прозрінням.

Своєрідне авторське блазнювання наявне в п'есі Миколи Куліша «Хулій Хурина» (1926), яка інтертекстуально пов'язана із популярним романом Іллі Еренбурна «Надзвичайні походеньки Хуліо Хуреніто і його учнів». Апеляції до цього твору неодноразово створюють комічну ситуацію:

Сосновський. Кажуть, у вас тут поховано Хуліо Хуреніто?

Божий. Це... це... хто?

Сосновський. Хіба не знаєте? Еренбургів герой!.. Учитель!...

Божий. Ага!.. Так!.. Здається, поховано. Так... так... Ми ще на президії це питання обговорювали, гадали пам'ятника невеличкого поставити... [156, с. 266].

Людмила Скорина слушно наголошує, що в метаморфозах рецепції літературного персонажа «йдеться не про шахрайство, що має на меті матеріальний зиск, а про іронічну гру, яку не розпізнає радянський чиновник Божий» [245, с. 67]. Більшість персонажів цього твору, як стверджує Наталя Кузякіна, – «соціальні маски», а сам твір зорієнтований «на підкреслено умовну театральну систему» [154, с. 208]. Показово ігровий характер має сцена ритуального вшанування книжного вчителя Хулія Хурини на його «могілі», зокрема промови перед натовпом із вінками та свічками, що також є висміюванням поширених на той час партійних церемоній.

У п'єсі порушується питання про присвоєння імені великого вчителя Хулія Хурини театрові, що слід сприймати як шаржування пореволюційної практики. Однак у відповідь Божий проголошує тираду, у якій театр маркується як місце аморальності й розпусти (ідеться, насамперед, про випадок гротескного згвалтування Прісі в театральній ложі): *«Годі!.. Дотеатралились!.. Позачиняти їх треба... Не знаю, що там думають собі Луначарський і, здається, Шумський у нас... Позаводили опери, оперети, а наслідок – усякі Пташихи з претенсіями... Хоч випрягайсь з виконком у та сам женися на жертвах. Ні!.. Не вартий наш театр, щоб назвати його ім'ям Хулія Хурини...» [156, с. 273].*

Лінію блазнювання як центральну в метадраматичному комплексі прийомів Миколи Куліша зауважила Валерія Кутила, яка зазначає: «Карнавальні обряди увінчання/розвінчання героя, створення пародіювального двійника, відсутність поділу на глядачів та учасників, змінення звичного руху подій від Хаосу до Космосу на протилежний знаходять свої відголоски в п'єсі «Мина Мазайло» у вигляді блазня-Мини...» [159, с. 194]. Анжела Матюценко в статті «Між диктатором і

блязнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду)» вказує на несумісність індивідуальних прагнень його персонажів «із вимогами реального суспільства», що зумовлює «чи не найосновнішу „екзистенціальну” тему драм Куліша» [193, с. 193]. Слід погодитися і з Мирославою Кореневич, котра наголошує на гротесковій деформації акту комунікації в Куліша, герої якого «говорять різними мовами. Кожен із них керується певною логікою, внаслідок чого мовна взаємодія виявляється алогічною» [130, с. 35]. Своєрідність Кулішевого героя чи не найяскравіше уособлює Малахій, який репрезентує химерну дифузію світобачень. Недарма в ньому літературознавці вбачають трагічного юродивого, напівбожевільного, блязня, а низку текстів письменника розцінюють як «інтелектуальну клоунаду» (Анжела Матющенко).

Має рацію Віктор Мартинюк, який стверджує, що принцип абсурдного у творах Куліша «утруднює їхнє жанрове визначення. П'єсу „Патетична соната” доречно інтерпретувати як (не)трагедію, „Мину Мазайло” – як (не)комедію, „Народного Малахія” з однаковим успіхом можна представити як трагедію, комедію чи драму» [190, с. 5]. Це дає підстави розглядати тексти драматурга як метадрами або ж п'єси з метадраматичними елементами. Мартинюк одним із перших зауважив близькість художніх пошуків Миколи Куліша та його сучасника Луїджі Піранделло. І український, і італійський драматурги не цуралися подібності до традиційної драматургії, однак обидва істотно розмивають усталені системи, провокуючи розмаїття тлумачень. Як і Піранделло, Куліш охоче вдається до багатоплоскової театральності, він використовує прийоми «п'єса про п'єсу», «театр в театрі», покликання на інші драматичні твори, самопокликання тощо. Для нього важливо розхитати опозицію справжнє / несправжнє, реальне / уявне, через феномен гри загострити проблему автентичності життя.

Піранделлівський модус, передусім, яскраво втілює п'єса Куліша «Вічний бунт» (1932). Переважно цей твір розглядався літературознавцями

в ракурсі ідеологічних дискусій, феномену бездомності, протиставлення «місто / село» тощо. Однак слід наголосити, що «Вічний бунт» є доволі рідкісним прикладом метадрами, де основною прикметою метарівня є не створення додаткової сценічної театралізованої дійсності, а умовне писання майбутньої п'єси. Метадрама в цьому тексті проявляється, зокрема, на рівні концепції. Молодий випускник комун-університету Ромен перед метафоричними дверима в майбутнє пророкує появу поета (яким, вочевидь, планує стати сам), що прославить їхню буремну сучасність, написавши *«про цей момент цілу поему, драму навіть, щоб можна було й на театрі виставляти»* [156, с. 401]. Цікаво, що метатекстуальні міркування про жанр відновлюються й наприкінці твору в репліці Байдуха (героя-скептика): *«Пам'ятаєш свою першу промову на сходах? І мої репліки? Ти перший почав цю, як ти її називав тоді,— драматичну поему. Але треба, я думаю, зараз назвати її більш точно. Трагедія чи комедія це – визнач!»* [156, с. 455]. Натомість Ромен, утративши свій ентузіазм, визначає жанр омріяної п'єси як *«просто діалоги про крах ідей <...> дрібнобуржуазного бунтарика»*, протиставляючи їх *«індустріальній симфонії молодого класу»* [156, с. 455].

Розгортання метадраматичної структури у творі відбувається завдяки системі персонажів. Уже перші репліки п'єси – це своєрідна творча (колективна) лабораторія, де наочно роздаються ролі, концептуально окреслюються характеристики персонажів, проектується промови на майбутніх «комісіях», які на ту пору були важливим етапом шляху мистецького твору до реципієнта. Описані життєві ситуації оформлюються як драматичний матеріал, що водночас є зразком саморефлексії героя, спробою дивитися на дійсність дистанційовано, відразу даючи їй морально-естетичну оцінку. Весь сюжетний розвиток коментується у своєрідній ретроспекції з майбутнього. Причому варто наголосити, що Ромен бачить себе автором не щоденника, літопису чи роману, а власне п'єси, яка культивує драматичний конфлікт. І цей конфлікт справді потужно

розгортається та в результаті призводить до того, що колишні друзі стають ідеологічними опонентами.

Весь твір просякнутий духом дискусійності та пафосу 20-х рр. ХХ ст. Цікавим у художньому сенсі є застосування полеміки снів та їх монтажу, на що звернув увагу Ярослав Голобородько [85]. Широко використовується прийом вербалізації уявних театральних мізансцен, які набувають метафізичного сенсу. Промовистими є імена героїв п'єси: Роменові, романтикові-комуністу, протистоїть Байдух (ці персонажі відображають роздвоєння авторської свідомості – між романтичною піднесеністю й скептицизмом збайдужілої людини); вірна ідеології партії Майка – виразна примітивізація шанувальників культу більшовицьких свят (релігії), її ім'я – натяк на ілюзорність світу героїні. Персонаж, прізвище якого з Гая (колишнього романтика) перемінили на Гайка, що викликає асоціації з основами соцреалістичного канону, сформованими Леніним, який вбачав призначення літератури стати «коліщатком і гвинтиком» загальнопролетарської справи.

Своєрідною тінню Ромена як *homo scribens* у тексті постає Машиністка, котра записує деякі промови, інколи фантазії й візії драматурга-мрійника. Героїня відчуває себе не нейтральним фіксатором, а мало не ключовою фігурою, призначення якої – *революцію стенографувати*. Разом із тим у її репліках присутня критика театру, як-от: *«Навіщо, скажіть, на театрі так глузливо виставляють на посміх машиністку? Що погане ми зробили письменникам? їх передруковуємо... А на сцені ми дурні і смішні»* [156, с. 419]. Звертання до теми театру й алюзії на нього простежуємо в численних репліках героїв «Вічного бунту». Наприкінці дев'ятої картини герой дискутує *в уяві* з Дівчиною з околиці та, опинившись на перехресті онтологічних питань, перестає розрізняти реальність і вигадку. Коли ж Ромен дорікає сам собі за пишність висловлювань, то згадує Шекспіра, героєм творів якого раптом відчуває себе. Літературне покликання на автора «Дванадцятої ночі» та «Гамлета» є

цілком закономірним у цій ситуації. Варті уваги й самопокликання в п'єсі, зокрема в згаданому епізоді, коли застарілому стилю класика протиставляється новітня, більш актуальна література, представником якої є реальний автор «Вічного бунту»: «*Ніби й справді я герой Шекспірів, а не якогось там з наших, наприклад, Кулішів*» [156, с. 441]. Подібні прийоми мають виразний метадраматичний характер і є важливими чинниками подвоєння художньої дійсності. Наприклад, Дівчина з околиці виявляється доволі обізнаною з *голубомрійним малахіянством*, а самого Ромена зіставляє з Малахієм Стаканчиком, завдяки чому образ героя починає асоціюватися з блазнем.

Своєрідною сценою в сцені слід вважати картину перевиборів у селі. У ній справляє враження блазня *сільський ідеолог вождь Мартюк*, якого так описує Ромен у репліці, що, по суті, є ремаркою його майбутньої п'єси: «*В кожушку, але босий, бо чобіт, каже, за Радянської влади не до купишся*» [156, с. 428]. У промові Мартюка за хвалебними словами на адресу агітаторів із міста прочитується відкрита зневага до пролетаріату, насмішка над їхньою вдаваною безкорисністю. Його мова насичена фольклорними зворотами, як-от: «*Жив собі чоловік Яшка, порвана сермяжка, так і досі живе: пояс мотузяний, брилик капустяний, на спині латочка, чи хороша моя казочка?*» [156, с. 431]. Своїм кривлянням він дає присутнім зрозуміти, що справжнє гасло соціалізму – «*гай тпру до ярма!*». На голову сільради Мартюк пропонує *найбільш підходящого для партії чоловіка* – дурника Савка, відтак кількість блазнів збільшується. Підтекст промови Мартюка чітко фіксує Гайка: «*Де на голову сільради придуркуватий ідіотик вийде, там за ним завжди розумний класовий ворог стоїть*» [156, с. 432]. Блазнювання Мартюка підкреслюють і чоботи, які він завбачливо заховав, удаючи із себе представника голоти, що викрили партійці та продемонстрували перед зборами знайдені три пари його добротного взуття. Попри хитрість і цинічність цього персонажа, він

єдиний намагається розвінчати партійну соціалістичну політику на селі початку 30-х рр. ХХ ст.

Таким чином, у п'єсі широко застосовується прийом театралізації. Художня дійсність розщеплюється на ту, що відбувається, ту, що буде написана в майбутній драмі, та ірреальну (сни, уяву, марення). Герої добровільно беруть участь у цій грі, вдаючись до рефлексії отриманих ролей, найяскравішою з яких є блазень. Його архетип стає компонентом як структури персонажів (Ромена, Мартюка, Савки), так і образу автора, який наголошує на тому, що до талантів драматурга в умовах тоталітаризму належить уміння *«зразу відчутти соціальним своїм носом»* необхідність тієї чи іншої риторики, тематики тощо. П'єса «Вічний бунт» засвідчує, що його автор був свідомий компонента блазнювання в тогочасних письменницьких функціях, ризикованість свого напівприхованого діалогу з владою, на яку була приречена більшість літераторів того часу.

Отже, наприкінці ХІХ ст. та упродовж перших десятиріч ХХ ст. метадраматичний дискурс отримав утілення в українській драматургії. Найяскравіше його репрезентовано в доробку Михайла Старицького, Людмили Старицької-Черняхівської, Антіна Крушельницького, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Якова Мамонтова, Валерії О'Коннор-Вілінської, Миколи Куліша.

Михайло Старицький одним із перших показав акторське ремесло за лаштунками. Ключовими проблемами його п'єси «Талан» стали складнощі сценічної професії, перипетії комунікації з глядачем. П'єса ускладнена вставними постановками. Незважаючи на те, що метадраматизм в «Талані» вступає в конфлікт з мелодраматичним пафосом, твір започатковує традицію метадрами в українській літературі.

Цілий спектр метадраматичних прийомів почали застосовувати драматурги доби раннього модернізму. Використання елементів драми барокового періоду сприяло подвоєнню сценічного простору в п'єсі

Людмили Старицької-Черняхівської «Милость Божа». Валерія О'Коннор-Вілінська, використовуючи метадраматичні прийоми, модифікувала традиційний водевіль: у комедійно-фарсовому за характером творі «З розгону» вона запропонувала пародію на репетицію «Отелло» Шекспіра та водночас відобразила типові реалії доби мандрівних театрів. Антін Крушельницький гостро поставив проблему репертуарного конфлікту в театрі зламу XX та XXI ст. (п'єса «Артистка»). Подальшого загострення репертуарна полеміка у контексті соціально-культурних змін пореволюційної доби набула у п'єсі Варвари Чередниченко «Артистка без ролів». Розмаїття комунікативної гри, багатоликість актора, вплив на нього амплуа та водночас тяжіння до «чесності з собою», авторефлексійності, демаскування широко представлено у п'єсі Івана Карпенка-Карого «Житейське море». Натомість акторів як центральних персонажів у п'єсі Якова Мамонтова «Над безоднею» зображено відповідно до естетики символізму.

Природу дійства, перформансу та реакції публіки на театралізовані ритуали розкривають драми ідей Лесі Українки, метадраматичне мислення якої зумовило органічне використання надконструкцій у модерних драматичних текстах («Кассандра», «Адвокат Мартіан», «Оргія», «Руфін і Прісцилла»). Своєю чергою у драматургії Володимира Винниченка яскраво виражена художня критика театру, що втілюється у розвінчанні лицедійства та театралізованої містифікації («Натусь», «Пророк»). П'єса «Вічний бунт» Миколи Куліша засвідчує метадраматичну функцію образу блазня в умовах тоталітаризації суспільства, а також є зразком драми про драму, відкритою лабораторією створення майбутнього тексту.

Наскрізним у метадраматичних творах кінця XIX – першої третини XX ст. постає антитеатральний пафос, який є закономірним для епохи маргіналізації театру взагалі та акторського фаху зокрема.

РОЗДІЛ 4

МЕТАДРАМАТИЧНА ПАРАДИГМА ЕМІГРАЦІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ЕСТЕТИЧНИЙ ЕСКАПІЗМ

Література української діаспори завжди виконувала важливу місію євроінтеграції національної культури. Особливо переконливо це засвідчує творчість представників еміграції третьої хвилі, зумовленої Другою світовою війною, і, передусім, модерні інтенції членів об'єднання МУР. Ще досі можна знайти твердження про безґрунтянство цілої когорти письменників, які опинились у вакуумі, оскільки, з одного боку, вони втратили зв'язки з питомим вітчизняним корінням, а з іншого – не влилися в мейнстрим пошуків європейських літераторів. Однак факти свідчать, що саме в повоєнні роки зусиллями окремих митців розбудовувався потужний міст, що поєднував українську національну і європейську традицію. Драматурги та театralи діаспори поступово відходили від канонічного уявлення про сценічний твір. Тетяна Вірченко відносить до питомих ознак сценічності дієвість, виразність, образність, видовищність та демонстративність, що в сучасній драмі розширено «здатністю викликати зримі картини у свідомості реципієнта, відкритістю до встановлення зв'язків, актуальних відповідностей між художнім часом п'єси та історичними обставинами» [62, с. 116]. Відзначимо, що апробація нового сценічного мислення яскраво проявилась у текстах авторів-емігрантів.

Об'єднавчими факторами для численних різновекторних мистецьких пошуків ХХ ст. стали атмосфера катастрофізму, а також письменницький особистий досвід вигнання, пережиті соціальні та індивідуальні травми. У цій ситуації драматургія потребувала внутрішніх захисних механізмів, аби вберегтися від тотальності літератури факту й знайти власні способи художньої реакції на апокаліптичну реальність. Метадраматична поетика виявилася найбільш відповідною потребам часу, стала формою естетичного ескапізму та дала змогу говорити про біль, не називаючи його.

4.1. Метадраматичні інновації драматургів-емігрантів: жанр, структура, стиль

4.1.1. Травестійна метадрама Івана Багряного на перехресті реалізму та епічного театру

Незважаючи на те, що драматичні жанри не є вершиною творчості Івана Багряного, його пошуки в цьому напрямі спробували оцінити впродовж останніх років численні науковці, серед яких варто виділити Світлану Антонович, котра розглядала твори автора в контексті еміграційної драматургії середини ХХ ст.; Світлану Беспутну з її компаративним дослідженням художніх кодів Багряного та Ігоря Костецького; Аліну Желновач, яка, зокрема, вивчає мілітаристський дискурс письменника; Івана Немченка і його аналіз жанрової форми вертепу в п'єсі «Розгром»; Катерину Степанець, котра здійснила комплекс різноаспектних досліджень доробку Багряного-драматурга, та ін. Попри очевидну увагу Івана Багряного до театрального світу і його художню репрезентацію в авторському різножанровому доробку, а також наявність виразних прийомів театралізації безпосередньо в драматичних текстах письменника, вони досі не розглядались у контексті теорії метадрами.

Іван Багрянний – представник літературного покоління, яке розпочало свою творчу діяльність у постреволюційні 20-ті рр., а в 30-ті він опинився серед письменників, котрі зазнали звинувачень як дисиденти та стали жертвами репресій сталінської тоталітарної машини. Коли Друга світова війна досягла Слобожанщини, нещодавно звільнений з в'язниці Багрянний працював у містечку Охтирці, де заробляв на життя малярством. Зокрема, деякий час письменник працював художником-декоратором у місцевому театрі (колишній Другий Харківський робітничо-селянський театр), який відновив роботу в окупації, попри на евакуацію творчого колективу в Казахстан. Постійні контакти з новоствореною трупю надихнули

письменника спробувати свої сили в жанрі драматургії. Так з'явився текст п'єси «Генерал», чия назва, ймовірно, виникла під впливом безпосереднього знайомства з німецьким генералом, портрет якого написав Багрянний, коли незакінчена художня освіта була єдиним засобом його заробітку в окупованому місті. Цікаво, що саме цей генерал став на захист Івана Багряного, коли гестапівці мали претензії до митця за художній розпис театральної завіси.

Як стверджує Юлія Войчишин, письменник сподівався побачити цю виставу на сцені театру, де він устиг близько познайомитися з колективом, проте «тодішній директор театру В. Кривуцький, щоб не викликати гніву в німців, відмовився її ставити. Невдовзі Багрянний рішив тікати на Захід» [75, с. 16]. Відомо, що на Східній Україні під час війни деякі театри, всупереч ідеологічним пріоритетам загарбників та їх розважальної стратегії у сфері культури, під впливом націоналістичних осередків намагалися поширювати серед місцевого населення патріотичні орієнтири. Однак репертуарна політика театрів контролювалася владними установами, які остерігалися «сумнівних мотивів», відтак кожна вистава мусила бути узгоджена з відповідними інстанціями [39, с. 66]. За свідченням Юрія Шереха, у театрах окупованого Харкова вилучено як «совєтські п'єси», так і «українські патріотичні», на цьому «безідейному» тлі глядачам «було приємно побачити „Рожеве павутиння” в випадкових декораціях і костюмах (що Бог послав) і майже без режисерської руки» [300, с. 379]. Цілком вірогідно, що ця вистава за п'єсою Якова Мамонтова з притаманними для неї елементами метадраматичної побудови могла вплинути на драматургічний задум Івана Багряного.

Думки щодо естетичної вартості драматичної спадщини письменника розділяються. Віддаючи належне намаганням автора через поєднання епічного наративу та структури драми відкрити перспективи такого жанру-гібрида, як драматична повість, літературознавці все ж не схильні відносити Багряного до визначних українських драматургів. Безсумнівно,

автора насамперед цікавив драматизм життя, складні екзистенційні ситуації у вирі бурхливих історичних подій, випробування якими пройшов і він сам. Публіцистичне мислення й активна громадянська позиція Івана Багряного, котрий тривалий час очолював Українську революційно-демократичну партію в еміграції, не сприяли творчій свободі, яка є важливою передумовою метадраматичного письма. Однак світ театру повсякчас приваблював автора, про що свідчить його останній прижиттєвий роман «Маруся Богуславка» (інша назва – «Буйний вітер»), у якому йшлося про постановку однойменної п'єси Михайла Старицького аматорською трупкою напередодні наступу фашистського війська на СРСР. Твір закінчується успіхом вистави на сцені, але на перший план оповіді виходить історія змушнення молодих людей, яких здружив театральний колектив. Цікаво, що Ігор Качуровський відносить цей роман письменника поряд із такими відомими творами, як «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», до творів рівня, який відповідає тогочасним зразкам світової літератури.

Останніми роками помітні спроби реабілітувати драматургічний хист митця й довести, що його ідіостиль формувався в руслі шукань драматургів-новаторів 20–30-х років ХХ ст. Це твердження активно відстоює Катерина Степанець, яка знаходить у доробку Багряного прикмети епічного брехтівського театру, піранделлівські прийоми, ситуації «втручання театральної реальності», у результаті чого «реальність і уявне утворюють гротескно-фантазмагоричний колаж, причому межа між ними руйнується» [253, с. 299]. На нашу думку, метадраматичні інтенції у творчості Івана Багряного не були сповна реалізовані. Утім, на особливу увагу в межах метадраматичного аналізу заслуговує п'єса «Генерал» (1944), де йдеться про карколомні пригоди формування «зародка нео-петлюрівської армії» та ідеї повернення справедливості, що вбачалася в обміні ролями, зумовленими історією, – чесних людей-мучеників і їхніх катів у формі органів влади СРСР або ж тимчасової окупації. П'єса має

комедійно-сатиричний характер, на що вказує сам автор: «*Це був пролог до комедії, яку не можна було поставити цілих сто років*» [10, с. 9], проте не позбавлена трагедійних і мелодраматичних елементів.

У «Генералі» відтворено події 1941 р. на території Полтавщини. Персоносфера побудована навколо колишнього політв'язня Данила, який внаслідок катувань утратив розум у таборах і повернувся додому до матері, коханої Оксани, колишньої трактористки, вимушеної йти на фронт танкісткою, племінника Сашка, *епохального* героя, котрий *за віком хлопчисько, за досвідом – дід*. Завдяки спілці Данила та Сашка в тексті реалізується сервантівська модель Дон Кіхот / Санчо Пансо: двоє героїв – ідеаліст та авантюрист – вступають у боротьбу зі світом на захист Ідеалу, яким у п'єсі Багряного є Україна.

Твір розпочинається з *титру*, де автор переповідає свій сон про візит у театр майбутнього в Києві 2041 р., у якому разом із безтурботними киянами дивився виставу з циклу «*Наше фантастичне минуле*». Часова дистанція, за задумом письменника, уможлиблює зображення *жасної, макабричної епохи XX ст. без цензури, нот і ультиматумів*. На цьому утопічна модель твору вичерпується, а на зміну автору-наратору приходять автор-драматург, який виступаючи традиційно в ремарках п'єси. Одноразовий характер має також образ ведучого, який не виконує притаманної в подібних випадках метадраматичної функції, а з'являється в пролозі лише з двома фольклорно-поетичними вставками.

П'єса «Генерал» заслуговує на увагу як травестійний вид метадрами. Як відомо, травестія (від італ. *travestire* – переодягатись) – це спосіб інтертекстуального письма, близький до пародії й стилізації, що передбачає комічну переробку текстів, які втілювали серйозний, здебільшого пафосний зміст. Водночас термін використовують для означення ролей з переодяганням і пов'язаного з ним комічного перелицювання персонажів. Наявність травестії є маркером карнавалізованої літератури, буфонади. Прикладом класичного драматичного тексту з домінантою рольових

травестій слід вважати комедії німецького письменника Августа Коцебу «Перевдягання» та «Фельдмаршальський мундир» (в останній наявні ситуації, суголосні з сюжетом п'єси Багряного). Акцент на перелицюванні притаманний також низовим жанрам англійського театру, що продовжував традиції комедії dell'arte і в якому отримали популярність авантюрні сюжети зі зміною одягу.

Приєм перевдягання у творі Багряного однією з перших спробувала системно розглянути Аліна Желновач у статті «Карнавалізація воєнної дійсності в п'єсі Багряного „Генерал”». Дослідниця зазначає, що «риси карнавалу та маскараду простежуються на прикладі головних персонажів: чоловіки міняються місцями один з одним, з жінками; при зображенні домінує гротеск, сатира, травестія» [103, с. 213]. Однак важливо підкреслити, що перевдягання слугує засобом обміну ролями, отож його функція є виразно метадраматичною. Симптоматично, що Данило Лендер фанатично бажає здійснення нав'язливої ідеї: *«...нічого так не хочу, як тільки того, щоб мені в руки колись потрапив той самий слідчий, що мучив мене... і всіх. Щоб ми, каже, помінялись ролями»* [10, с. 220]. Така нагода випала під час відступу радянських військ у ході Другої світової війни. Задля збереження власного життя переляканий генерал Попов не гребує ніякими методами: він заганяє хворого за млин, де перевдягається в його речі, ставши напрочуд схожим на Данила, і навіть своїм виглядом викликав театральні вигуки схвалення з боку своєї свити: *чудово, геніально, знаменито*. Натомість розгублений потерпілий змушений був одягнути військову уніформу, чим також справив неабияке враження на свого першого глядача Сашка. Останньому приходить ідея й надалі використовувати військову форму, яку масово залишали розбиті вояки, намагаючись утекти від гітлерівців.

Додамо, що роль психічно хворого генерал намагався виконувати напрочуд сумлінно, задля чужого ока він навіть підтримував *під ручку* іншого офіцера, котрий переодягнувся в спідницю та відрекомендував

його перед незнайомими своєю дружиною. Щоб ніхто не розпізнав у ньому представника радянського істеблішменту, генерал навіть перейшов на українську мову. Та при першій нагоді він удруге змінює *шкуру* й одягає на себе мундир німецького жандарма.

Інтертекстуальної поліфонії п'єси Багряного надає образ Йосипа Швейка з відомого роману Ярослава Гашека, *інтересної книги*, яку читає Сашко. Літературні покликання тут сприяють створенню комплексу «драма-культура», що, своєю чергою, унеможлиблює пласке, ізольоване від попередньої традиції прочитання твору. Як зазначає Катерина Степанець, героїв п'єси українського письменника ми сприймаємо «як роздвоєних особистостей, тому що вони перебувають „під впливом” твору Я. Гашека (орієнтація на тип поведінки гашеківських персонажів)» [253, с. 300]. Книга «Пригоди бравого вояка Швейка» завдяки іскрометному авторському гумору стала напрочуд популярною, зазнала численних інсценізацій та екранізацій. Зауважмо, що у творі Гашека є епізод переодягання Швейка у форму російського офіцера-втікача, який міг стати ембріоном творчого задуму Багряного. Нове життя образу Швейка надав Бертольт Брехт, створивши п'єсу «Швейк у Другій світовій війні» (1944), причому варто підкреслити, що твір Брехта й п'єса Багряного написані практично одночасно. Під час розгортання подій у творі українського автора Сашко не розлучається з улюбленою книгою⁹, навіть ретранслює фрагменти чеського твору.

Цікаво, що Багрянний уводить Йосипа Швейка в персоносферу як героя-фантома. У п'єсі розіграно коротку пантоміму «Сашко знайомиться з Швейком», а цей вставний прийом завше має метадраматичне забарвлення:

– *А-а, Йосип Швейк??*. (Виструнчується, подає руку і тисне уявну Швейкову руку в повітрі)

– *Сашко Прохода...*

– *Ну, товаришу Йосип Швейк! Ходи з нами...* (бере книгу під руку,

⁹ У СРСР у 30-х роках вийшли дві книги Гашека в перекладі Е. Двоя.

поправляє шолом) *Ex!*..(Рішуче маршує через сцену) [10, с. 31].

Згодом Сашко повсякчас звертається до уявного персонажа: «*Ну, як там воно було далі, товаришу Йосип Швейк? Га?.. (Читає)*» [10, с. 31]; «*А ти, Йосип Швейк, на цій таратайці грав? Ні?., жаль..*» [10, с. 31], а сам літературний солдат стає для нього прикладом для наслідування. Юнак постійно шукає аналогії між своєю ситуацією та сюжетом роману, відчуваючи абсолютну спорідненість: «*Вроді про нас, вроді про мене. От книга!*» [10, с. 14], тому, коли після бомбардування вона губиться, Сашко відчуває справжній розпач: «*Розбомбили ідоли!.. Як же я сам тепер буду?*» [10, с. 67].

Комедійний жанр особливо сприятливий для різного роду гри, тож не дивно, що репліки персонажів наповнені театральною лексикою, як-от: *роль, ампула, блазень* тощо, а події, що відбуваються на сцені, герої переважно маркують *цирком, концертом, забавкою, грою, вертепом, комедією*; знаходимо також нагадування про перебування в театрі (*кіятрі*).

Популярний метадраматичний прийом «п'єса в п'єсі» в «Генералі» представлено у формі низки вставних інсценізацій. Перша з них відбувається на початку твору, коли Данило в безумному приступі розкручує Енкеведе: *арештовує, тримає у камені, дає чосу своїм колишнім слідчим*. Роль головного ворога – генерала Попова – «виконує» лантух борошна. Зрештою ця мікропостановка «слідства» отримує глядача – селянина, який марно намагається повернути свій мішок. Та йому на заваді стає Сашко, «*ввійшовши в азарт від інтересної гри*» [10, с. 15].

Другою постановочною ситуацією у творі є сцена суду над полоненими дезертирами. Причому Сашко перед початком процедури проговорює сценарій майбутнього дійства: «*А тоді ми їх всіх приговоримо до розстрілу. Хай потіпаються. А тоді помилуємо, проголосимо амністію – і в армію!! Сформуємо свою армію!*» [10, с. 61], а після «вистави» «актори», замість оплесків, отримують від дезертирів прокляття на кшталт *аферисти, хохли, Пугачов, Петлюра*.

Елементи дискурсивної метадрами реалізуються у творі завдяки прямим звертанням до публіки, яку інколи герої сприймають частиною постановки, де вони самі беруть участь: *«На кого ж вони нас – на кого ж народ покинули!!»* [10, с. 28]. У третій інтермедії Іван Багряний дає глядачу коротку репліку, учергове розриваючи замкненість сценічного простору:

Хомула (роз'юшений, стривожений): *Де він... Я є власть, і я мушу його знешкодити. Де він?*

Голос з публіки: *Хто?..* [10, с. 31].

Власне інтермедія в п'єсі «Генерал», традиційно для цього структурного елементу драми, який тяжіє до посилення ігрового характеру дійства, є важливим складником метадраматичної поетики тексту. Так, в одній з них генерал Попов доводить, що він Данило Лендер, у відповідь його співрозмовник говорить з розпукою: *«В цій свистоплясці я вже забув своє ампула... І навіть, як мене звать...»* [10, с. 31]. Епізодичне усвідомлення власної участі в театральній виставі провокує Попова на гнівні репліки на адресу автора. У приступах люті персонаж намагається звести рахунки з письменником, котрий його створив: *«Дайте мені автора!! Дайте мені того, нестріляного мною, автора!! Він раз був у моїх руках і вийшов живий...У-у-у!! Чом я його тоді не роздавив, не знищив!!»* [10, с. 34]. Для Попова особливо нестерпний той факт, що заради власного спасіння в п'єсі він повинен говорити українською мовою: *«...ще примусив мене говорити цією ненависною мені, проклятою (перекривляє) «мовою», етим петлюровським язиком... Ось цього я неперенесу ... Так, так, він змусив мене говорити тим самим «язиком», за який я йому власноручно ребра виламував!»* [10, с. 34]. І знов ж брутальний монолог генерала перериває метадраматичне за своїм характером попередження: *«Та, ш-ш-ша-ж!! Тут публіка...»* [10, с. 34]. Отож шляхом застосування прийомів метадрами Багряний загострює відчуття реалій доби Розстріляного відродження, із пережитим досвідом якої українці зустріли нове випробування – Другу світову війну. Формат інтермедії якнайкраще в

цьому випадку дозволив письменнику вийти на життєві покликання, у тому числі автобіографічного характеру.

Традиційно метадраматичну функцію мають картини сну та марення, створюючи градацію умовності сценічної дійсності. Фрагменти марення збожеволілого Данила наповнені жахом табірної життя. Ці візії слугують сюжетним містком між минулим персонажа та подіями безпосередньо в п'єсі. У сні Сашка дублюється модель обміну ролями: *«Сон мені такий поганий снився. Ніби я вже – маршал СРСР в Москві, а Хамула – самостійний маршал у Києві. Га... Я в Москві, а Хамула – в Києві! А не навпаки! От свинство...»* [10, с. 47]. Власне сном називає все, що відбувалося на сцені, Данило, прийшовши до тями в кінці п'єси. Відтак Іван Багряний, декларуючи фантасмагоричну настанову ще в початковому *титрі* драми, наскрізно використовує сон як форму захисту від пережитого, водночас подвоюючи сценічну умовність.

П'єса «Генерал» – єдиний «чистий» драматичний твір у доробку письменника. Два інші тексти, які дослідники відносять до цього роду, – це драматична повість «Морітурі» та повість-вертеп «Розгром». Утім, посилення епічного стрижня, на нашу думку, не стає на заваді метадраматичним експериментам автора.

Драматична повість «Морітурі» (1947), яку літературознавці вважають чи не найкращим твором, у котрому проявився потенціал Багряного-драматурга, написана на основі автобіографічного матеріалу. Вона розкриває трагічні сторінки вітчизняної історії та зображає апокаліпсис сталінських таборів, де опинилися носії різних світоглядів. Топос в'язниці й екзистенційна ситуація приречених на смерть безвинних людей зумовлює особливий тон оповіді, де поєднано жертвний пафос і строгість літератури нон-фікшн, але в ньому також наявні виразні відтінки гри й театралізації. Починаючи з експозиції, у тексті підкреслено авторський намір показати жаску історичну панораму як дійство *«Привид бродить по Європі» «в постановці нашого «Великого режисера...»* (він же

Цезар, Антихрист), причому ці номінації сприймаються як евфемізм лиходія Сталіна.

Відомо, що драматична повість «Морітурі» отримала сценічне втілення в Німеччині та Австралії, а сам Багрянний вірив, що п'єса на сцені «буде багато ефективніша, аніж на письмі» [11, с. 167]. Звісно, автор мав на увазі насамперед просвітницьке значення твору, який давав змогу проникнутися реаліями епохи, що відійшла у минуле. Але сподівань на успіх постановки додавали й застосовані ним художні засоби (історіософська опозиційність простору, міфологізація, християнська символіка, гротеск, алюзійність), серед яких варто виділити власне метадраматичний прийом роль у ролі. Наприклад, Штурман спочатку постає в тексті як Юнак із числа *морітурі* та відрізняється від інших лише тим, що не бажає вітати Цезаря, а згодом перетворюється на Месію. До певної міри в ньому можна побачити персоніфіковану алегорію: оскільки герой позиціонує себе *запереченням* різних ідеологічних напрямів, юнакову причетність до яких припускають співкамерники (троцькіст, бухаринець, дашнак, соціаліст). Шукаючи собі дванадцять апостолів, Месія так формулює призначення тих, хто прозрів у застінках соціалістичної катівні: «*Ми є заперечення. Всього. І цілої „світової революції“... І доктрини її...*» [12, с. 60]. Причому герой певен, що його призначення не лише стати лідером ув'язнених, які втрачають надію, але й вийти «*на арену, на передову лінію історії...*» [12, с. 60].

Драматична повість місцями нагадує розширену ремарку, у якій детально описується сценографія, вигляд персонажів, мізансцени тощо. Чимало типових театральних ремарок, поданих курсивом, супроводжують власне діалоги. Певну суголосність із новаторством Брехта слушно зауважує Надія Колошук, яка вказує на повторювані допити та очні ставки: «Роблячи епізоди очних ставок трагічно карикатурними, автор добився ефекту „очуднення“, притаманного брехтівському епічному театрові, де глядач повинен сам аналізувати й робити висновки з

побаченого» [127, с. 22]. Важлива роль у драматичних текстах Багряного належить пісні. На перший погляд, цей прийом абсолютно далекий від зонгів Брехта, які стали означниками епічного театру, а є лише продовженням традиції музичності українських вистав, що завжди тяжіли до оперети. Однак використані у творах Багряного пісні є напрочуд влучним коментарем до дійства. Наприклад, брехтівською гротескністю відзначається вже перша пісня, включена в текст «Морітурі» – *улюблена пісня вождя*, яка лунає з радіостанції «Комінтерн», але згодом її підхоплюють каторжани в загратованому вагоні:

Дінь-бом!.. дінь-бом!.. —

Чути дзвін кандальний...

Дінь-бом!.. дінь-бом!.. —

Шлях сибірський дальній...

Дінь-бом... дінь-бом... — чути там і тут:

Товариші...робітники...

на каторгу ідуть... [12, с. 124].

Епоха також яскраво позначається інтертекстуальним звертанням до «Інтернаціоналу», що мав статус гімну СРСР, а згодом – партії більшовиків. Уривки його звучання та суперечки навколо цього твору, який для в'язнів остаточно втрачає свою сакральність, є наскрізними в п'єсі. Серед театральних алюзій варто виділити й реакцію Штурмана на смерть Єжова, яку він зустрів без ейфорії, іронічно прокоментувавши відомою фразою з п'єси Шиллера «Змова Фієско в Генуї», котру зазвичай помилково приписують Шекспірові як авторові більш знаменитої трагедії «Отелло»: «*Мурин зробив своє діло – мурин може йти геть!...*» [12, с. 120]. Ця цитата маркує чітке розуміння героєм наївності щасливих співузників, адже абсурдна світова вистава, що випала на їхню долю, продовжує тривати.

Повість-вертеп «Розгром» (1948) складається з п'яти *відслон*, обрамлених своєрідними авторськими вставками, стилістично відмінними від основного тексту та з найбільш виразним метадраматичним началом.

Пролог містить чотири візії (*Я бачу їх...*), що є ланцюгом образів, які приходять один за одним. Фіксуючи їх появу, автор розкриває алхімію власного творчого процесу. Характерним є пошук художнього формату, який письменник здійснює безпосередньо в тексті, інтенсивно вживаючи жанрові терміни: *«Я хочу упорядкувати цей жах, я хочу упорядкувати цей кадр з великої епопеї, я хочу стежити за ним у всій його цілості, в логічній послідовності, в трагічній його викінченості»* [13, с. 13]. Сам автор усвідомлює, що складність матеріалу унеможлиблює жанрову однорідність. У третій та четвертій частинах прологу письменник насичує опис нічних напівмарень театральні-кінематографічними елементами, специфічною метафорикою, на зразок *заслони стомленої уяви, чорного провалля антрактів, химерних ляльок дивовижної драми, блазнів, що вдираються в антракти і галасують в темряві*. Запозичуючи кінематографічну техніку, Багрянний удається до фрагментарності та швидкої зміни простору, а безпосереднє коментування законів побудови власного тексту створює ефект відкритого прийому: *«Маленькі деталі. Дрібні кадри, вихоплені з грандіозної епопеї, з хаотичної і страшної цілості»* [13, с. 13]. Попри те, що театр у тексті названий *химерним, мінливим і хистким*, саме на нього автор покладає місію впорядкувати та систематизувати марева історії й пам'яті. Із таким завданням, на думку драматурга, може справитися форма вертепу, із характерною багат шаровістю цього жанру та виразним національним колоритом.

У четвертій візії постає образ збожеволілого режисера, чия творча метода полягає в знехтуванні всіх театральних законів: *«урухомив раптом усе зразу», «здався на самих акторів, давши їм волю»*, а після прем'єри втік [13, с. 15]. У результаті на режисера перетворюються самі актори, а театральним стає весь простір *«перед лаштунками й поза лаштунками, і перед заслоною, і з боків, і зовсім на неозначених і непередбачених точках неосяжної сцени»* [13, с. 15]. Зрештою, регулювати цей *карколомний вертеп* береться автор, готовий *впустити весь той хаос*.

Надалі у творі мотив театру та театралізації виникає лише спорадично, однак концентрація метадраматизму в пролозі виступає виразним камертоном, що сприяє реценції трагічних подій, зображених як безумна постановка, у якій світова катастрофа руйнує людські життя.

Аналіз різножанрової драматичної спадщини Івана Багряного засвідчує авторські інтенції в опануванні художніх прийомів, актуальних у його культурно-літературній добі, серед яких, безумовно, наявні й елементи метадрами. У п'єсі «Генерал» до таких належать життєві та літературні покликання, центральне місце серед останніх посідає персонаж-фантом Йосип Швейк. Ключовим метадраматичним прийомом у творі є травестія, що зумовлена наскрізним обміном ролями, грою ролі в ролі. Класичний прийом метадрами «п'єса в п'єсі» втілений у формі вставних інсценізацій. Ужито елементи дискурсивної метадрами, зокрема пряме звертання до глядачів, фрагментарне випадання з ролі, театральний лексикон. Посиленню ігрового характеру сюжету сприяють інтермедії, а також картини сну та марення, що розшаровують сценічний простір і подвоюють умовність театральної дійсності. Драматична повість «Морітурі» та повість-вертеп «Розгром» репрезентують шукання автора в руслі синтезу епосу та драми. Метадраматична поетика в цих творах яскраво сконцентрована в пролозі, візійна природа якого дала змогу автору обіграти метафору театру як плацдарму для постановок світової історії.

Попри інтенсивні звертання Багряного до засобів метадрами, її інтелектуально-ігрова спрямованість конфліктує з тяжінням письменника до реалістичної школи. Окрім того, отримана письменником соціальна травма не надавалася до мистецьких експериментів. Публіцистичність стилю, епізодичний надмір патетики та категоричність позиції автора маргіналізують естетику метадрами. Утім, художній досвід Івана Багряного є показовим прикладом у динаміці застосування метадраматичних прийомів в українській літературі.

4.1.2. Жанр ревію в метадраматичній матриці української літератури (на матеріалі п'єс Іларіона Чолгана)

На сьогодні можна говорити про утворення широкого діапазону форм утілення метадраматичного мислення: від серйозних елітарних вистав із філософськими проблемами до розважальних зухвалих перформансів для малих сцен на кшталт кабаре, вар'єте й т. ін. До останніх належить і жанрова форма ревію, презентована в українському еміграційному театрі повоєнної доби, насамперед у творчості Іларіона Чолгана.

У контексті дослідження жанрової специфіки театрального ревію заслуговують на увагу роботи Наталі Єрмакової, Оксани Галонської, Ірини Чужинової. Окремо слід відзначити сучасні дослідження доробку Чолгана Світлани Антонович, Леоніда Барабана, Світлани Безпутної, Оксани Семак, у яких творчість драматурга віднесено до феномену еміграційної літератури, що орієнтувалася на здобутки західного мистецтва. Закономірно, що зазначені жанрові студії мають переважно театрознавчий характер, у той час як літературні тексти ревію, які здебільшого не були опубліковані, залишаються маловивченими, як і невизначеним є їхнє місце в координатах традиції української метадрами. У цьому аспекті п'єси Чолгана – унікальний матеріал для осмислення метадраматичних параметрів ревію та авторських особливостей їх реалізації.

Жанр ревію (від фр. *revue* – огляд), розповсюджений у більшості країн Європи, має витoki в середньовічних театральних формах, зокрема у виступах менестрелів, поетів-музикантів, які поєднували під час своїх виступів майстерність оповідача, фокусника, співця, актора. У кінці XIX – на початку XX ст. форма ревію увійшла у світові театри, урізноманітнивши сукупність сценічно-драматичних жанрів. Маючи добре окреслену генеалогію та широкий спектр варіацій, постановки ревію в основному пропонували розважальні саркастичні дійства, часто політичного характеру, що здебільшого не мали наскрізного сюжету, а складались з низки окремих сценок, скетчів, діалогів і навіть коротких п'єсок, рясно

наповнених модною музикою, піснями, танцями. Подібні гранд-шоу були популярні в Берлінському «Метрополі», у театрах лондонського Вест-Енду тощо. Зокрема, німецькі ревію мали сталу композицію триптиха, де «перша частина обов'язково була присвячена огляду життя Берліна, друга частина описувала нороти і звички зарубіжних (як правило, „екзотичних”) країн, третя частина незмінно була мистецькою пародією на знакові художні явища і постаті» [293, с. 23].

Важлива якість, що вирізняла ревію з-поміж інших драматичних жанрів, – актуальність проблематики, акцент на злободенних питаннях, що перетворював вистави на «живу версію газети», із притаманним для останньої інтересом до різних сфер життя суспільства. Серед скетчів про політиків, знаменитостей, моду важливу роль грали й сценки-пародії на власне театральний світ. Наприклад, у шоу «Вбийте ту муху!» (1913), що з успіхом проходило в лондонському театрі Альгамбра, у сценці «Драматург-рахівник», де головним персонажем був Бернард Шоу, висміювалися популярні форми музичної комедії та оперети. Предметом насмішок ставали зірки театральних підмостків, серед яких були й учасники інших ревію, відтак вистави перетворювались у «шоу всередині шоу з безкінечними самопокликаннями» [322, с. 137]. Метадраматичний потенціал жанру найяскравіше уособлює конференсьє (упорядник, ведучий, *comprère* або *commère*), який, за словами Пітера Бейлі, «в ситуації відсутності наративної траєкторії забезпечував послідовність» [322, С. 136]. Виконуючи цю функцію, ведучий створював колоритну атмосферу невимушеного артспілкування.

Як слушно зауважує Ірина Чужинова, жанр ревію для української сцени «є екзотичним „продуктом”, виробництво якого намагалися поставити на конвеєр у 1920-х рр.» [293, с. 22]. Майданчиком для відповідних експериментів закономірно став новаторський театр «Березіль», який пропонував глядачам різні форми ревію: від реприз та етюдів до гранд-шоу. Саме там презентовано перше українське ревію

«Алло, на хвилі 477!», назва якого суголосна з лондонськими «Hullo, Regtime!», «Hullo, Tango!» і явно відсилає до європейської традиції. Звернення до ревію на українській сцені викликало палкі дискусії. Як згадував Лесь Курбас, «не всіх улаштувало перенесення на радянську сцену театральних норм зарубіжного *ревію*, що давало привід для явних і прихованих звинувачень в ідеологічних збоченнях» [287, с. 57]. Однак театралів приваблювала ця контрверсійність, зокрема прагматичні чинники ревію: 1) легка форма популяризації театру та приваблення публіки; 2) відпрацювання технік, що згодом використовувались у суміжних жанрах (естраді, цирку, опереті, драматичному театрі), а також слугували дієвим способом оновлення арсеналу постановочних прийомів; 3) виховання «універсального актора». Сучасники вбачали в цьому жанрі й метакритичну функцію. Так, за висловлюванням Семена Лібермана, «ідея *revue* сама з себе цілком здорова й може виправдовує себе як реакцію на деякі явища сучасного «серйозного театру» [293, с. 23].

Кардинальні зміни культурно-політичних векторів у кінці 20-х – на початку 30-х рр. завадили повноцінному розвитку українського театального ревію, яке лише згодом відродилося на сценічних майданчиках діаспори. Найбільш яскраво та послідовно звертався до жанру ревію Іларіон Чолган (1918–2004, псевдоніми І. Алексевич, В. Наглоч), український драматург, який наприкінці Другої світової війни опинився в таборах для переміщених осіб. Син священника, лікар за освітою, Іларіон з юності захоплювався театром, а в умовах налагодження культурного життя українців у діаспорі йому пощастило познайомитися зі знайомими в Україні митцями Володимиром Блавацьким, Йосипом Гірняком, Оліпією Добровольською. Театральні інтереси Чолгана розділяв і навіть інспірував його брат Мирон Чолган, котрий здобув визнання як талановитий актор на еміграційній сцені, де виступав упродовж десяти років. Іларіон Чолган писав свої твори безпосередньо для постановок театральних колективів, із якими тісно співпрацював, урахуваючи

затребуваність тематики в колі тогочасної публіки. Його сукупний доробок побачив світ у книзі «Дванадцять п'єс без однієї» (1990).

Сучасники переважно любили «комедіографа» Чолгана, що зафіксовано в мемуарних свідченнях, а вистави, поставлені на основі його текстів, користувались успіхом. Популярність чолганових п'єс зазвичай пояснюють характерною для них театральністю. У ХХ ст. критики та режисери неодноразово вказували на брак сценічності в українській драматургії, на авторську некомпетентність у специфічних засобах і прийомах театру як синтетичного мистецтва, на дезорієнтацію в його технічних можливостях та ігнорування особливостей комунікації актор-глядач. На цій підставі режисери повсякчас удавалися до переробок уже написаних п'єс, не бралися за тексти, які видавалися надто складними, висловлювали невдоволення перевагою слова над акційністю. Надія Мірошниченко вказує, що драматичний твір досі приречений на двоїсту оцінку, суперечливість якої зумовлюється ракурсом поціновувача: «Літератори здебільшого наполягають на самоцінності тексту, а «театрали» ставлять на перше місце його сценічність» [197, с. 318]. Інколи ці дві творчі інстанції в кінцевій постановці знаходять консенсус, що блискуче доведено на прикладі співпраці Миколи Куліша й Леся Курбаса. Учнем останнього був Йосип Гірняк, який став культовою фігурою в діаспорі. Дослідник Валерій Гайдебуря вказує, що «Іларіона Чолгана як драматурга виховав Йосип Гірняк у своєму Театрі-Студії в Ляндеку. Історія захотіла, щоб через творчість І. Чолгана зблизилися пошуки Й. Гірняка та Л. Курбаса» [80, с.33]. За словами Валер'яна Ревуцького, «всі комедії Алексевича багаті своєю театральністю. В них проявляється одна притаманна їм риса: як багато може виграти драматург, коли він прислухається до того, що йому радять театральні діячі» [227, с. 60].

Окрім безпосередньої близькості до театрального процесу, фактором впливу на метадраматичне мислення Чолгана слід уважати його театральний досвід і самоосвіту. Він добре знав історію театру, що

засвідчує відлуння в його ревію відомих драматичних творів від Мольєра та Гольдони до своєї доби. Відмінну орієнтацію письменника в тогочасних репертуарах підкреслює й Ревуцький: «...досконало обізнаний з театром і сучасними західноєвропейськими та американськими драматургами, відчував пульсування їх, не тільки читав їхні твори, але й бував на їхніх виставах у театральному Відні, де провів свої студентські роки» [227, с. 61]. Ця серйозна база включно з особливостями хисту драматурга зумовила його тяжіння до створення калейдоскопічних комедійних ситуацій, які психологічно підживлювали діаспорну публіку, що після Другої світової війни ще перебувала в невідомості, але інстинкт самозбереження орієнтував її на оптимізм усупереч пережитому. Театральність Чолгана – це святкова майстерність штукарства на сцені. Цю рису драматурга високо оцінив Ігор Костецький, який, захищаючи автора від закидів щодо «безідейності» його творів, наголошував на особливостях художнього світу, що полягав у «чистому ритмі гри і ідеї, заключеній у самій грі: легкій, дотепній, радісній і переможній» [292, с. 19]. Апологетом новаторства Чолгана зарекомендував себе й Григорій Костюк, який підкреслював, що спектаклі за його творами – це справжні «сценічні видовища» [146, с. 338]. Зі свого боку, Юрій Косач побачив у творчості Чолгана зв'язок з бароковою культурою, використання лубкового шаржу, національної сатиричності, що наявні «у вертепному дійстві, в гелленістичній елегантній пікантності І. Котляревського, в остружжях метафізичної іронії М. Куліша...» [292, с. 106].

Домінанту ігрової стихії в доробку письменника відзначають і сучасні дослідники. Наприклад, Оксана Семак, зосереджуючись насамперед на авторській модифікації жанру комедії, презентованої Чолганом, указує на актуалізацію автором художніх елементів та прийомів, характерних для метадрами: наявність персонажів-масок, численних коментарів у текстах, мозаїчність композиції та інші засоби, що «створюють враження фарсу, від якого брала свої витoki комедія дель

арте» [238, с. 126]. Світлана Антонович фіксує метадраматичну особливість структури ревію письменника: «Здебільшого в прологах-епілогах, обрамленнях, тобто в зовнішньому колі твору, якщо звертатися до формули „п’єси-в-п’єсі”, фігурують „творці” власне п’єси» [3, с. 58].

Оцінки сучасників щодо жанрового пріоритету в художньому мисленні драматурга формувалися на основі власне комедії, комедії *dell'arte*, комедії абсурду й, звісно, ревію. Сам Чолган до цих визначень ставився з легкою долею іронії, зокрема, ревію, на думку автора, йому приписували, аби підкреслити тяглість березільської традиції, хоча він визнавав більший вплив на його творчість західних зразків різних шоу, які йому довелось побачити в Європі та Америці. Очевидно, про доцільність того чи іншого жанру в історико-культурних координатах автор неодноразово міркував, свідченням чого може бути відповідь Чолгана в інтерв’ю Ларисі Брюховецькій щодо театральних репертуарів сьогодення: «Потрібен трагіфарс» [43], – і ця відповідь письменника цілком суголосою поясненню Ліонеля Абея про природність витіснення метадрамою елітарного жанру трагедії в другій половині ХХ ст.

Індивідуальний стрижень авторського модусу наскрізно простежено на всіх рівнях текстів Чолгана. Як зазначає Чужина, «оскільки ревію – жанр, ініційований театром, в його основі був закладений передовсім режисерський сценарій. Літератор від початку працював у окресленому режисером просторі сюжету» [293, с. 23]. Традиційно до процесу творення сценарію залучався весь акторський колектив. Натомість Чолган, хоч і співпрацював з режисером, однак мав цілковиту автономію в реалізації задуму. Як наслідок, його п’єси-ревію набули відносної цілісності та сюжетності.

Своєму першому драматичному творові «Замотеличене теля» Чолган дає оригінальне авторське визначення жанру: замаскований літературно-театральний кабаре. У ньому прочитується код маскараду, домінує літературність тексту для інсценізації, уплітається світський низовий

театральний жанр. Очевидно, твір був написаний для виконання насамперед двома акторами – Олімпією Добровольською («Чорна маска») і Йосипом Гірняком («Репортер»), котрі водночас поділили між собою обов'язки режисера-постановника. Зі вступної частини – «Тореадор» (назва є алюзією на оперу «Кармен») – Репортер і Чорна Маска постають як ведучі Ляндецької телевізії (гра слів: теля – телевізія), тобто фактично виконують функції традиційного конферансьє ревію. Загалом текст складається з чотирнадцяти компонентів, які нагадують низку самодостатніх інтермедій, із них більшість є карикатурою на повсякдення українців на батьківщині та в еміграції. Літературності матеріалу додає той факт, що Чолган, висміюючи ментальні риси українців, пропонує пародійні переспіви відомих театральних постановок, як-от: «Катерина» (опера Миколи Аркаса за поемою Тараса Шевченка), «Запорожець» (опера Семена Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»), «Розбійники» (однойменна трагедія Шиллера). За таким же мозаїчним принципом побудоване ревію «Замотеличене теля 2». Одним із прикладів жартівливого переспіву знаних у діаспорі текстів є «Орґія» Лесі Українки, представлена *по-модерному*. Варто наголосити, що в 1947 р. ця драма була поставлена Студією в Ляндеку під керуванням Гірняка. Ігор Костецький у рецензії на виставу позитивно відзначив обраний літературний матеріал, оскільки «звернення до цієї речі і плідні шукання з метою її чисто сценічної реалізації – безумовна культурна заслуга студії» [116, с. 44]. Високо також оцінено акторську майстерність Мирона Чолгана, який грав у виставі Мецената. Безперечно, Іларіон Чолган був посвячений у всі нюанси постановки та реакції публіки і, відштовхнувшись від цього непересічного явища в українському еміграційному театрі, він запропонував глядачеві пародійний варіант тлумачення складного тексту. Автор деконструктивно виокремлює та перероблює один аспект твору Лесі Українки – стосунки чоловіка й дружини. У його інтермедії «Орґія», яка містить майже дослівні репліки з драматичної поеми письменниці, абсолютно видозмінений лише

фінал. Коли настає кульмінаційне очікування смерті Неріси від руки розгніваного Антея, раптово змінюється тон, що дозволяє трагічний пафос перевести в комедійний: *«Я відступаю вам Нерісу: жийте собі, але пізніше на мене не нарікайте»* (до публіки). *Товариші, даю вам добрий приклад, як позбутися власної жінки!»* [292, с. 96–97].

Безпосередню інтертекстуальну вказівку на п'єсу Метерлінка «Синій птах» має другий твір Чолгана «Блакитна авантюра», з авторським визначенням жанру – фільм-водевіль. Твір розпочинається Прологом, який написав до п'єси Володимир Куліш, і в ньому розгорнута картина акторського кастингу, в якому наявні численні насмішки над стереотипами «служіння Мельпомені» та вбогістю мистецьких сил у колі діаспори, але в цих умовах проголошено перспективи нової Драматичної школи. І тут же до уваги глядачів пропонується постановка «Блакиного птаха». Однак у самому творі Чолгана апеляція до Метерлінка вичерпується паралеллю з винаходом *блакитної атомбомби* героя Романа Птаха – псевдонауковця й авантюриста, який надалі постає в різних іпостасях, дотичних і до театру: зокрема, він викрадає театральну касу та втікає від колективу, якому обіцяв блискучу кар'єру в Америці. У творі прочитуються мотиви гоголівського «Ревізора», а Роман Птах демонструє пристосованські риси, затребувані в умовах еміграції. Нерідко герой будує свої пастки співгромадянам, використовуючи довірливі жіночі серця, чим завойовує репутацію Дон-Жуана, Казанови.

Поряд із головними героями твору Романом Птахом та Ясновидцем важлива роль у тексті належить таким метадраматичним персонажам, як Режисер й Автор. Окрім Прологу, вони опиняються в центрі подій наприкінці твору, коли Роман Птах обіцяє стати їхнім продюсером за океаном. Особливо наївно радіє обіцянкам Птаха Автор, який носить з мрією: *«Мої речі будуть грати, будуть фільмувати! Чудесно!»* [292, с. 68]. Натомість Режисер, що взяв на себе функції Шерльока Голмса, розгадує обман Романа Птаха. Шокований тим, що так званий сценарій його

першого американського фільму, залишений Птахом, виявився згортком творів недалекого мрійника-Автора, Режисер задумує й утілює в життя намір спокусити авантюриста акторкою театру, яка зіграє роль баронеси фон Нікс-Ферштеген, і ця сценка є розв'язкою п'єси «Блакитна авантюра». Режисер-детектив проголошує акторку, котра прикидалася баронесою, новітньою Матою Гарі, а самого Птаха – злочинцем. Розвінчаному спритному аферисту приписують як покарання вступ до Драматичної школи. Утім, у фіналі герой зізнається, що він знав про театральний розиграш, але охоче взяв у ньому участь разом з іншими акторами. *«Проте я знаменито тим бавився»* [292, с. 77], – безтурботно заявляє Роман Птах, утверджуючи самоцінність гри як рушія пригод у житті, а засіб відкритої умовності як перспективної тенденції сценічної естетики. Певні знахідки «Блакитної авантюри» Чолган використовуватиме і у подальшій своїй творчості, зокрема йдеться про мотив Голлівуда та образ Шерлока Голмса.

Слід підкреслити, що детективна лінія ревію драматурга прочитується як гра з назвою твору Луїджі Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора». Як і в Піранделло, у Чолгана Автор не завершує свій твір, відтак його розшукують, аби все-таки він виконав свій обов'язок. Шукають також і рукопис п'єси, що стає детективною основою постановки «Останнє втілення Лиса Микити». Піранделлівська ідея «пошуку автора» в Чолгана зазнає шаржування, саме тому він уводить до персоносфери Шерльока Голмса і доктора Ватсона. Причому, як правило, ці персонажі є лише імітацією, показною роллю, яку виконують інші герої. В «Останньому втіленні Лиса Микити» виявиться, що суворий Шерльок, який шукає злочинця-автора, якраз і є тим самим автором, а його помічник доктор Ватсон – професором літератури й критиком Порхавкою, батьком Мусі-музи. Сама ж п'єса, яку шукали, була захована у футляр, який повсякчас носив з собою Ватсон-Порхавка. У своїх коментарях до текстів Чолган провокаційно зазначав, що його вплітання в сюжет фабули, пов'язаної з відомими літературними детективами, можна вважати *«реакцією*

фрейдівської підсвідомості і страху, щоб студійці не зловили його на спілкуванні з іншою Мельпоменою» [292, с. 246]. Професор Порхавка, ректор чотирьох еміграційних університетів, – це водночас уособлене літературно-життєве покликання, адже в ньому, зокрема, угадується критик Остап Грицай, котрий жорстко критикував драматургів, які, на його думку, сповідували надто легковажний «літератський жанр», сповнений нісенітниць, названий у статті «Банкрот літератури» «камбрбумом» [86, с. 212]. Показовим із цього приводу є звертання в п'єсі Автора до публіки: *«Шановні пані й панове! Як бачите, все в нашій п'єсі йде за найновішими зразками французької драматургії: найперше – стріл, кохання – поезія реального. Пізніше: світ казки, мистецтво снів – сюрреалізм, джойсизм, костецькізм і т. п. В кінці: драма ідей, як у п'єсах Сартра, Ануї і нашого Юрія Переможця. В п'єсі немає осіб, є тільки ідеї. Але за ними треба шукати, бо вони, звичайно, п'єси не держаться. П'єса – це життя, а ідеї – це вітрогони. Це Кам-брум-дум... Глибокі думки, що ви їх перед хвилиною почули у нашій діялозі, взяті, за ласкавою згодою, зі статті професора Порхавки п. з. «Оборона малих» [292, с. 210]. Тут назва статті кореспондується зі статтею Юрія Шереха «В обороні великих» [303]; досить прозоро обігрується ім'я Юрія Косача, автора «Дійства про Юрія-Переможця», а безпосередні алюзії на Костецького містить образ божевільного «літературно-мистецького «камбрумїста» з твору «Загублений скарб».*

Узагалі Автор – один з улюблених персонажів Чолгана в його ревію. Він повсякчас перебуває в пошуках продюсера, режисера, який би оцінив його тексти, у творчості охоче вдається до переробок уже відомих у літературі образів, багато в чому орієнтується на тогочасне західне кіно. Разом із тим має заслужену репутацію ловеласа й боягуза, хоча завдяки невичерпній вигадливості здатен влаштовувати розиграші інших персонажів у п'єсі, надбудовуючи множинні площини гри. Йому ж Чолган довіряє і традиційні функції коментатора, що є стрижневим наратором у

ревю. Показовим у цьому ракурсі є образ доктора Геніяльненка в ревю «Замотеличене теля», одного з «банкрутів літератури» відповідно до маркерів Грицай, якому Чорна Маска робить натхненну рекламу: *«Ви почувте твір найбільшого поета нашої еміграції – доктора Геніяльненка. Твір цей, писаний на зразок античних майстрів, коломийковим ритмом і кальварійськими римами, могутньо струсне вашим сумлінням! Це нова епоха в нашій літературі»* [292, с. 27–28]. Зауважимо, що під час цієї презентації Чорна Маска вдається до опису мистецьких прийомів, що невдовзі будуть застосовані на сцені й мають виразний метадраматичний характер: *«Щоб добитись успіху гідного твору, ми ведемо читання епопеї в пляні літературного монтажу, на фоні уявної музики і маскового персонажу»* [292, с. 28].

У ревю Чолгана з'являються й інші персонажі-письменники, які позиціонують себе авторами визначних творів. Так, Данте Аліг'єрі нагадує Мамаєві, одному з найпопулярніших персонажів письменника, що він – автор «Божественної комедії», і якщо його крізь усі випробування супроводжував Вергілій, то для Мамаєві служитиме за провідника тінь українського майстра бурлеску Івана Котляревського. Часто Чолган відводить окрему роль у своїх ревю Режисерові, у різному світлі постає в нього актор – в ідеалі універсальний (*синтетичний*) і часто недолугий у колі свого *акторського роду*. «Складнощі» акторської праці іронічно показані в «Останньому втіленні Лиса Микити», де за лаштунками Лис старанно намагається запам'ятати слова своєї ролі, повторюючи одну й ту саму фразу: *«Ми, як карти, многоплодні...»* [292, с. 231]. Щодо глядача, то загалом у творах Чолгана домінує його амбівалентний образ – він здатний на захоплення та засудження, зворушення й обурення. У ремарках дуже часто використано уточнення – *до публіки*, інколи слово надається і глядачам у своєрідних сценах у сцені, причому публіка в нього буває то *ентузіастична*, то *розведена*.

У полі уваги Чолгана-драматурга перебуває й критик, який формував

громадську думку про п'єсу та виставу. І в цьому випадку автор не втрачав можливості покепкувати над рецепцією репортерів, театральних оглядачів, учених, яких боялися навіть *коханці муз*. Збірний образ *театральних критиків нашої еміграційної преси* тиснув на театралів своєю злобною *пропагандою*, що вимагала постановок виключно творів, котрі отримали глядацькі симпатії ще в ХІХ ст. – «Ой, не ходи, Грицю», «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм». Особливо діставалося від таких критиків-однодумців драматургові Дивничу (Ю. Косачеві) за *політичні еляборати*, наприклад за твір «Ордер» *таборові суди заперли автора до кози*, та власне самому Чолганові за *порнографічну гнилизну*. Цікавою є фраза лікаря Психіатренка, який намагається встановити діагноз своєму пацієнтові: «*А може він не справжній божевільний, а лише літературний критик?*» [292, с. 386], причому в останнього в голові постійно *шумлять жорна* (іронічне покликання на п'єсу Уласа Самчука). У куплетах трьох критиків і *напівкритиків* («Мамай невмирущий»), які вважають себе моральними цензорами, наголошено на їхній естетичній некомпетентності:

Ніщо не розумієм

І пишем, як умієм... [292, с. 434].

Нестандартним прийомом слід уважати введення до персоносфери персонажа-камео – в ролі відомого в діаспорі професора і критика Богдана Рубчака обіцяв виступити сам Богдан Рубчак. Причому його роль побудована на власних висловлюваннях, які Чолган вибрав із статей, опублікованих у журналі «Сучасність». Персонажі ревію вдаються й до самокритики, хоч ідеться насправді про *оборонне слово*, яке, наприклад, проголошує козак Мамай у Четвертій інтермедії п'єси «Ходженіє Мамає по другому світі», звертаючись із кону до публіки: «*Останніми часами завівся звичай судити героїв театральних творів. ... А легше лаяти і засуджувати позаочі. Тому дозвольте, що я випереджу події...*» [292, с. 184]. У промові Мамай розповідає власну життєву історію, наголошуючи на роздвоєності самовідчуття як *героя театрального*

видовища, оскільки він убачає себе типовою людиною, до того ж вдумливою, здатною об'єктивно подивитися й на свою роль на сцені.

На думку Леоніда Барабана, в інтертекстуальній мережі художнього світу письменника можна знайти відлуння образів Миколи Куліша, Івана Дніпровського, Володимира Винниченка, Івана Кочерги, та особливо помітні алюзії й суголосні мотиви з творами західноєвропейських та американських драматургів, що дають змогу провести паралелі з творами Жана Ануя, Жан-Поля Сартра, Бертольта Брехта, Мирослава Крлежі, Семюела Бекета, Ежена Йонеско, Фрідріха Дюренматта, Торнтона Вайлдера [15, с. 26]. Ураховуючи багатство імен письменників і драматичних творів, які фігурують у доробку Чолгана, можна говорити не лише про критичний дискурс метадрами, а про своєрідну гру з історією літератури й театру. Звичайно, не оминув автор і постать Шекспіра та його знамениті твори, апеляція до яких була магнетичною для численних драматургів. Скажімо, в інтермедії «Чуєш, брате мій» (Майже за Шекспіром) у п'єсі «Дума про Мамаю» діалог двох арлекінів-гробкопателів порушує голос із могили – чи то Гамлета, чи то Короля (що *заплатив за місце в Українському Пантеоні*), який відреконуєтьсЯ таким чином: *«Малий Король з великого «Гамлета». Пам'ятаєте? Режисер: Гірняк, Гамлет: Блавацький?»* [292, с. 502]. Ідеться про першу постановку «Гамлета» українською мовою, що відбулась у Львівському оперному театрі в умовах фашистської окупації (1943) і стала великою культурною подією. Як указує Марія Гарбузюк, тією постановкою «Гамлета» Гірняка та Блавацького «увінчав і закінчив свою історію український модерний театр» [82]. Малий Король, котрий втілює вічний персонаж Гамлета, узявши до рук два черепи, висловлює щодо приналежності першого припущення: актора, який фальшивив, критика, котрий критикував його гру в театрі, мецената чи когось іншого з часів функціонування українського театру у вигнанні. Однак приналежність другого черепа він конкретизує й у його коментарях можна впізнати

автопортрет самого Чолгана: *«Я знав його, Горацію! Це був придвірний жартун, комедіописець. Автор ревій, комедій, заулків і провулків. Автор дотепів власних і позичених»* [292, с. 503]. Шекспір як мірило театральної вартості згадується в «Блакитній авантурі», де Автор азартно презентує Режисерові свій твір: *«Вершок драматургії. Модернізація, моторизація, кастрація! Десять трупів, решта ранені. Шекспір до коша»* [292, с. 52]. Спорадичні обговорення театрального матеріалу в ревію Чолгана нерідко торкаються «теоретичних» проблем. Це переконливо ілюструють окремі діалоги, гра жанровими термінами, наскрізне шукання форми, що відповідала б запитам тогочасної публіки. Згідно з репліками персонажів, неактуальними видаються трагедія, драма, комедія й навіть трагікомедія чи драмокомедія. Запропоновано новий термін на означення сатиричного висвітлення актуальних реалій – «Ді-Ком-Ре-Ко-Дра», – який сприймається як химерна назва ревію.

Отже, ревію – одна з жанрових форм, що сконденсовано репрезентує метадраматичну поетику. Мозаїчна структура тексту ревію передбачає надзвичайно широку палітру театральних-літературних покликань, переважно пародійного змісту. В українській історії літератури спостерігаємо дві хвилі інтересу до жанру ревію: помежів'я 20–30-х рр. (експерименти театру «Березіль») та повоєнні 40-ві рр. в середовищі української еміграції. У творчості Іларіона Чолгана переважають авторські модифікації жанру, як-от: *замаскований літературно-театральний кабаре, емігрантський фільм-водевіль зі співами й танцями, музична казка-каруселя, сенсаційно-детективна п'єса*. Основними метадраматичними чинниками ревію Чолгана слід уважати наскрізну тему театру; наявність у персоносфері Автора, Режисера, Критика, Глядача та багатьох відомих літературних персонажів; подвоєння сценічної умовності завдяки зображенню «інших світів»; домінанту ігрового модусу.

4.1.3. Структура метадрами Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті»: від п'єси-репетиції до театру простору

Людмила Коваленко відома своїм прозовим доробком і лише принагідно зверталася до драматургії. П'єси авторки, написані переважно в 40-х рр., вийшли окремою збіркою «В часі і просторі», що об'єднує різні за проблематикою та стилем тексти. Тут реалізовано як рустикальний, так і урбаністичний дискурси, античні мотиви та виразну феміністичну проблематику. Очевидною є інтенція авторки опанувати драматичні конфлікти на різних соціально-історичних рівнях. Одним із перших на появу драматичних текстів Коваленко відгукнувся Юрій Шерех [305, с. 210].

Серед шести драм авторки варто звернути увагу на п'єсу «Героїня помирає в першому акті», яка є винятковою як для самої письменниці, так і в контексті драматургії ХХ ст. загалом. Уперше твір опубліковано в журналі «Арка» 1948 р.; у збірнику «У просторі і часі» 1956 р. вийшла з деякими змінами. У творі нелінійно втілені біографічні рефлексії, цілком у руслі драми абсурду з її характерним художнім методом відображення катастрофічної реальності.

На долю Коваленко випало пережити дві світові війни, голодомор, репресії тоталітарного режиму, низку особистих трагедій. Народжена в Маріуполі, отримавши освіту в Одесі та Києві, майбутня письменниця швидко опинилась у вирі київського літературного життя 20-х рр. Завдяки Максиму Рильському Людмила Коваленко познайомилась із прозаїком Михайлом Івченком, який згодом став її чоловіком. У вересні 1929 р. Івченка звинувачено у співпраці зі Спілкою визволення України, що значною мірою вплинуло на долю всієї його родини. Після переслідувань з боку радянської влади, складних умов німецької окупації Коваленко, зрештою, опинилась у Німеччині, у таборах ДіПі, де, попри складні умови життя, активно займалася громадською та літературною працею, що

детально висвітлила у своїх статтях біограф Тамара Скрипка [246].

Драматична творчість Людмили Коваленко розпочалася після смерті чоловіка в 1938 р. в окупованому Києві. Імпульсом для створення драми з виразною театральною тематикою «Героїня помирає в першому акті», ймовірно, послужила болісна довічна розлука зі старшою донькою Галиною Івченко, яка в 1940 р. виїхала в Москву, аби отримати професію актриси. У 1945 р. Коваленко пережила тяжку психологічну травму через загибель молодшої доньки Олени (літературний псевдонім – Леся Оленко). Родинна трагедія, можна припустити, вплинула на художнє мислення Коваленко-письменниці, що втілилось у нетиповій поетиці п'єси. Історія літератури засвідчує чимало подібних прикладів, одним із них є еволюція творчого шляху Лесі Українки, яка після смерті Сергія Мержинського пише драматичну поему «Одержима», що означила появу сформованого унікального голосу в українській драматургії. Зразком зв'язку пережитої трагедії та жанрово-стильового зсуву з абсурдистською інтенційністю слушно вважати фантастичну драму «Осінь казка», написану під впливом побачених Лесею Українкою кривавих подій у революційному Тбілісі 1905 р.

П'єсу Коваленко «Героїня помирає в першому акті» зазвичай відносять до творів, у яких помітний дискурс екзистенціалізму. Лариса Залеська-Онишкевич вважає її найсильнішим твором у драматургічній спадщині авторки, незвичайною п'єсою для свого часу. «Це найглибший, філософічний твір авторки, який рівночасно показує її вміння робити цікаві психологічні спостереження і філософські узагальнення» [110, с. 43], – констатує дослідниця. Залеська-Онишкевич убачає суголосність тем у Коваленко з метадрамою Луїджі Піранделло, зокрема йдеться про концепцію трактування ілюзії та реальності [111, с. 268]. Небезпідставним є висновок Людмили Скорини про наявність у п'єсі Коваленко ознак постмодерністського літературного твору, що реалізується за рахунок використання засобів пародії, гри, які тоді тільки почали з'являтися в

європейській драматургії [244, с. 320]. Утім, основне новаторство Коваленко полягає у створенні структурно ускладненого метадраматичного тексту.

П'єса «Героїня помирає в першому акті» складається з трьох частин, упродовж двох із яких відбувається постановка невідомої вистави, що має еkleктичний характер і в основному ґрунтується на лицарському міфі. У першому акті проходить репетиція інп'єси. Феномен театральної репетиції як прийому створення особливого простору в мистецькому творі вивчав американський дослідник Річард Шехнер. Учений вбачав у репетиції різновид лімінального перформансу, що має чимало спільного з культурою ритуалу, зокрема з тією його фазою, коли учасник дійства втратив колишню ідентичність, але ще не встиг набути наступної [398]. Відтак репетиція стає процесом заповнення порожнього простору, що утворився під час перетворення виконавця на персонажа.

У праці «Текст в п'єсі: репрезентація репетиції в Новій драмі» Роберт Бейкер-Вайт стверджує, що «репетиція завжди втілює, на перший погляд, хаотичну енергію, навіть якщо вона функціонує задля досягнення відносної узгодженості драматичної репрезентації» [323, с. 13]. По суті, хаотичність, притаманна репетиційному процесу, перетворює п'єсу на відкриту багатозначну структуру з динамічною естетикою, єдиною точкою опори якої залишається текст, що репетирується. Бейкер-Вайт визначає драматизовану репетицію як унікальну форму метакоментування, наполягаючи на її особливому статусі в системі метадраматичних прийомів.

У п'єсі Коваленко ситуація репетиції дає змогу ущільнено та різноманітно відтворити природу сцени. Залеська-Онишкевич наголошує, що письменниця представляє театр, що «має подвійну природу: блискуча театральна фасада видається досить правдивою і захопливою на сцені вечером, але на денному світлі вона сіра» [111, с. 268–269]. Театральний простір у творі безладний і брудний, чому не здатен дати раду Служник,

даремно замітаючи сцену, розставляючи умовні декорації (насправді лише стільці, що «грають роль» трону або лави для суддів), означаючи територію для юрби. Служник змушений активно закликати колег-театралів до різних методів абстрагування від неприглядної реальності. Новоприбулій акторці пропонує застосувати фантазію:

Нова: О! То це трон?.. Так виглядає влада?

Служник: Не дивіться не неї зблизька. Ви мусите вірити, що це трон [120, с. 183].

А старожилам – більш прозаїчні способи забуття:

Служник: Як може бути театр без горілки? Без горілки ви б не витримали... і публіка теж [120, с. 183].

Еклектично вибудована персоносфера п'єси: у першій дії це актори, які названі відповідно до сценічних образів, що вони виконують, або ж їхніх амплуа (диктатор, вартовий, субретка й ін.) і працівники сцени (служник, суфлер, костюмерша). Вирізняється серед інших персонажів Нова, яка, щойно потрапивши до театру, відразу береться за роль головної героїні. Молода актриса вербалізує горизонт очікування від ідеалізованого театру та розчарування від нього справжнього. Режисер інп'єси присутній лише в репліках інших персонажів, зокрема Служника, який констатує: *«Режисер завжди незадоволений... Від режисера не викрутитесь»* [120, с. 182]. Завдяки цьому образу-фантому твір Коваленко набуває виразної концептуалізації, що споріднює його з бекетівським «Чекаючи на Годо» (1948) – марне сподівання на вказівки та орієнтири штовхає акторів до усвідомлення світу як такого, що не має чітких контурів, логічного каркасу й тримається хіба на розмоклому рукописі, сліпуватому Суфлерові, котрий загубив окуляри, та на сумнівних догмах Служника. Власне останній озвучує повторювану константу *«героїня помирає в першому акті»*, що стає наскрізною віссю абсурду в текстурі п'єси. Уже на початку твору відбувається чітка артикуляція написаності світу. Чи не вперше в українській драматургії персонажі констатують

власне перебування у вигаданій реальності. Сприяє цьому невидима присутність Автора, якого раз по раз згадують герої, як-от: «*Служник: Автор сидить там десь у залі і дивиться... І виправляє вашу роль... Щоразу ваша роль краща. І ви щоразу граєте її спочатку*» [120, с. 184].

Коваленко активно використовує метадраматичний прийом ролі в ролі, який зайвий раз підкреслює хисткість кордонів між зовнішньою та внутрішньою п'єсою. Їх порушення автор формально маркує ремарками *в позі й без пози*. В умовах генеральної репетиції актори з легкістю змінюють стани, паралельно виголошуючи сценічні репліки та розмовляючи про свої буденні справи, інтрижки, чоловіки перекидаються вульгарними коментарями, побачивши нову актрису. Така вільна комунікативна структура сприяє реалізації критичної функції метадрами, зокрема коли персонажі вдаються до обговорення п'єси, яку збираються грати, та театру загалом: «*І Вартовий: Ненавиджу оці нові п'єси. Вічно філософія і філософія. Навіщо вона нам?*» [120, с. 187].

Важливим метадраматичним чинником у п'єсі Коваленко виступають сцени перевтілення, насамперед за допомогою костюма, що передано доволі комічно, причому акцентовано власне на умовності, яка дозволяє застосовувати будь-які химерні й навіть примітивні засоби для створення сценічного образу. Костюмерша нашвидкуруч ладнає костюми, удаючись до афористичної мови, на кшталт: «*Диктатор ніколи не повертається до публіки спиною. Весь блиск – спереду*» [120, с. 183]. Крім того, текст п'єси рясніє художніми елементами дискурсивної метадрами. Герої раз по раз проголошують фрази, які менше стосуються конкретної сценічної ситуації й більше тяжіють до філософського осмислення світу, що ясно постає як образ *Theatrum Mundi*: «*Сюди приходять всі, хочуть чи не хочуть. Всі проходять через театр...*» [120, с. 184].

Зрештою, Нова своїм бажанням змінити театр, закликами до вільної реалізації жінки в суспільному та особистому житті розхитує хід сюжету, хоч і помирає відповідно до озвученого канону, який асоціативно близький

до жанно-д'арківської моделі.

У другому акті безпосередньо відбувається сценічна постановка інп'єси (другий акт зовнішньої дії збігається з другим актом вставної драми). Попри спроби трупи злагоджено діяти на кону, сюжет внутрішньої п'єси так і не набуває сенсу, плин вистави переривається появою незагримованого Блазня, який спізнився на початок, щойно повернувшись з *гір*, а згодом закликатиме покинути театр заради цього напівміфічного простору. Завдяки Блазню та Костюмерші метадраматична поетика отримує новий виток розвитку. Повна дестабілізація відбувається з появою на сцені глядачів з зали, а саме Матері, яка намагається продемонструвати Синові, що театр – річ нестрашна: *«Дивися, синку, так виглядає сцена. А це – володар. Ти не бійся, що він такий бородатий, борода у нього приклеєна. О, бачиш, тепер я йому відчепила бороду»* [120, с. 196]. Урешті, відбувається взаємодія трьох груп персонажів: тих, що все ще перебувають у ролі (Диктатор, Жінка Диктатора), тих, які вийшли з ролі й говорять від імені акторів, і власне глядачів, що, ніби сторонні туристи, незграбно інтегруються в дію й стають випадковими жертвами під час масової сцени лицарського турніру, коли актори в розпалі битви вбивають маленького хлопчика з зали. Розгортається конфлікт між умовною реальністю та сценічною вигадкою. Служник, відданий театрові, переконує: *«Б'ємося і умираємо ми насправді <...> Я служу в цьому театрі від сотворіння. Всі бились і умирали. Найбільше саме в другому акті. Але й були такі, що дотягнули до п'ятого акту»* [120, с. 197]. Перший Вартовий, наче прозрівши, відмовляється від гри: *«Та-ак? Я не знав. Це – ошуканство. В договорі з профспілкою не вказано, щоб умирати насправді»* [120, с. 197]. Мати з публіки ігнорує заяву Служника, трактуючи її як абстрактну профетичну візію, що не стосується конкретно її: *«Смерть є десь там, я знаю... але мій син...»* [120, с. 197]. В атмосфері всеохопної паніки вона протестує проти театру загалом: *«Закрийте цей театр! Де режисер? Нехай закрие цей театр!»* [120, с. 197]. Подібні ситуації й репліки вкотре

апелюють до химерної світобудови, для якої начебто проголошено впорядкований устрій із конкретною ієрархією функцій, та водночас на практиці ця ієрархія видається трагічно безпорадною й поступається хаосу імпровізацій.

Безладдя, у яке перетворилася сцена, намагається подолати Диктатор, котрий спочатку вдає, що сценарію дотримано та всі функції виконано: *«Тут покаране зло! ...доля вирішує нехибно!»* [120, с. 199]. Випадкову загибель маленького глядача допомагає виправдати Служник: *«Це не була помилка. Це автор вставив інтермедію. Все має свою підставу»* [120, с. 192]. Наприкінці дії Диктатор наважується задовольнити бажання жінок свого народу, подарувавши їм щастя. Правда, у його уявленні, це дикий танок із правителем. Отож, домінантною метадраматичною формою другого акту слід визначити постановку в п'єсі.

У третьому акті Коваленко застосувала абсолютно новаторський прийом, який доречно визначити, як п'єса поза сценою. Дія переноситься в позатеатральний простір – на гору. Нетиповий вибір топосу завершальної частини твору цілком корелюється з концепцією «театр простору» Річарда Шехнера. Актуальність цієї теорії була зумовлена тим, що театр поступово завойовував усе нові культурні простори, а його кордони розмивалися новими оригінальними ідеями театральної комунікації. Театр простору, який зазвичай порушує широке коло соціальних проблем, відходить від фіксованих глядацьких місць, умовності роздвоєння театального приміщення й узагалі тяжіє до виходу за його межі. До нових локусів, які опановував театр, Шехнер відносив і природу. Особливостями театру простору прийнято вважати розфокусованість глядацької уваги, рівноправну важливість різних елементів постановки, причому текст утрачає своє фундаментальне значення для вистави. Метатеатральні особливості такої постановки стосуються зміни акторської психотехніки, адже актор у такій виставі не так створює образ, як означає свою «присутність», що є результатом роботи над матеріалом, темою вистави [162].

Господаркою нового світу виступає Жінка, яка, очевидно, є втіленням нечітких емоційно-програмних промов Нової під час репетиції. У цьому просторі не передбачається ні режисера, ні сценарію, однак пластично використовуються ролі-кліше (принцеса, Казанова й ін.), які за власним вибором можуть на себе приміряти всі охочі взяти участь у постановці, що має назву «Ми будемо щасливі». Майстерність, із якою Жінка жонглює класичними акторськими амплуа перед новоявленою трупю, свідчить про умовність проголошеної свободи та знову повертає до концепції шаблонної написаності всього, що відбувається з учасниками дійства.

Не витримавши маргіналізованості своєї колишньої ролі речника деміурга, Служник іде вмирати в гамаку. Натомість померлі Нова та Син тут оживають. Щоправда, невдовзі хлопчик, для якого Мати через маніпуляції Першого Вартового обрала роль Аполлона з сагайдаком, знову вбиває героїню. Цикл умирання-оживання повторюється й, вочевидь, герої готові взяти на себе місію відтворювати його без кінця: *«Жінка: Нічого. Нічого. Я – жінка. Я почну все спочатку. Героїне, вставай, ми почнемо все спочатку. Бо ми вирішили бути щасливими. (Героїня повільно встає)... І будемо. Ми почнемо п'єсу спочатку»* [120, с. 207].

Певний перегук тут можна побачити з другою частиною «Фауста» Гете, коли головний герой разом зі своєю коханою починає жити в раю Аркадії, що відзначається повною свободою. З іншого боку, небезпідставною є паралель із п'єсою Жана Жене «Балкон» (1956), у якій учасники борделю (театру) також самостійно вибирають собі ролі. Мистецтво творення ілюзії засобами театралізації для суспільства в п'єсі підкреслено напрацьованими театральними правилами. Однак торжество справедливості в третій дії справляє враження самоомани: свисток Режисера під час останньої репліки героїні розвіює ілюзії про вільний простір, що виявився лише перформансом, грою у свободу.

Отже, п'єса «Героїня помирає в першому акті» має виразну метадраматичну структуру з яскравою новаторською поетикою. Ключові

елементи метадрами у тексті – репетиція в п'єсі, постановка п'єси та п'єса поза сценою як літературна форма театру простору. Крім того, її чинниками виступають персонажі Автора, Режисера й публіки. На жаль, ім'я Людмили Коваленко залишилося на маргінесах історії літератури, однак слід підкреслити, що її текст репрезентує витoki подібних абсурдистських експериментів у європейській драматургії, а сама п'єса побачила світ фактично одночасно зі знаменитим «Чекаючи на Годо» Семюела Бекета.

4.2. Театралізація театру: метадраматичні експерименти Ігоря Костецького

4.2.1. Територія «якби» в критиці та драматургії автора

На тлі здобутків еміграційної літератури рельєфно виділяється постать Ігоря Костецького, який перебував в епіцентрі метадраматичних шукань національних письменників. У його особі маємо яскравого «європеїста» (Юрій Шерех) з російсько-польськими коріннями, у якому перемогла українська стихія, відкрита до численних мистецьких інновацій та зрушень доби. Як слушно зазначив польський поет й есеїст Єжи Немойовський, «Ігор Костецький належить до тих рідких людей нашого покоління, яким культура до пари і які спромоглись поєднати щиру прив'язаність до ідеалів та служіння власному народові з широким, європейським баченням найліпшого, що є серед літературних та суспільних зразків» [145, с. 7]. Богдан Бойчук назвав Ігоря Костецького за духом своєї творчості єдиним послідовним модерністом серед мурівців [27, с. 31], які репрезентували інтелектуальну допитливість, схильність до оригінальності, абсолютне новаторство художнього мислення. У книзі «Текст і гра» Лариса Залеська-Онишкевич відзначає основні особливості творів письменника: інтертекстуальність, легка іронія та глибоке цінування людської індивідуальності. Дослідниця називає Ігоря

Костецького першим українським постмодерністом [111, с. 90], відзначаючи питомий зв'язок його текстів з відомими творами світової літератури (від Арістофана до Флобера й Брехта) та самовияву [111, с. 22], рівночасно вони представляють грайливість і карнавалізацію.

За «повернення» Ігоря Костецького ми насамперед завдячуємо Маркові Роберту Стеху, який насправді «відкрив» це ім'я. Свого часу, шукаючи в бібліотеці п'єси для вистав, він випадково натрапив на три твори раніше невідомого йому драматурга, які справили на нього грандіозне враження: «Це був справжній шок, бо таких світобачення, мови й театральної техніки я в українській драматургії не те що не зустрічав, а й не думав, що вони взагалі в ній існували» [192, с. 59]. Марк Роберт Стех не лише високо оцінив, але особисто віднайшов велику частину літературної спадщини Ігоря Костецького в Німеччині, опублікував її та наполегливо популяризував. Важливий внесок у вивчення самобутнього драматургічного доробку Ігоря Костецького зробили Лариса Залеська-Онишкевич, Григорій Грабович. Згодом естафету прискіпливого студіювання «інакшости» драматурга перехопили літературознавці власне в Україні. Вагоме слово в осягненні таємниці Костецького сказали Світлана Антонович (Беспутна), Анна Біла, Соломія Павличко, Інна Юрова. Їхні праці доповнили розвідки Марії Багрій-Миськів, Юлії Горідько, Сергія Гречанюка, Оксани Когут, Наталії Лисенко-Ковальової, Юрія Мариненка, Світлани Матвієнко та ін.

Рецепція творчості Костецького-драматурга відзначається широким діапазоном: від оголошення його «банкротом літератури» [86, с. 12], що пише «півбожевільні нісенітниці», «нікчемні бздурства», до визнання в ньому українського феномену, який передував магнетичному впливові на розвиток світової літератури «драми абсурду» Ежена Йонеско, Семюела Бекета, Жана Жене.

Нині усталеним є твердження, що драматургія Ігоря Костецького репрезентує експериментальний протоабсурдизм, хоча деякі науковці без

застережень розглядають його творчість у руслі драми абсурду. Разом із тим у його вигадливих текстах убачають й інші художні течії, зокрема екзистенціалізм, експресіонізм, сюрреалізм, що органічно проявляються в парадоксальному світі письменника. Однак дискусії про естетичну нішу Костецького-драматурга далеко не вичерпані. Зауважмо, що Стех, не заперечуючи авангардистську стилістику драматурга, усе ж таки бачив відмінність між драматургами-абсурдистами й оригінальністю Костецького, у якому, на думку дослідника, переважало «вольове зусилля сформувати альтернативну «мистецьку» дійсність, «мистецький бастион» супроти світу», і воно видається важливішим, «ніж спроба по-авангардному влитись у світ, затерши межі між мистецтвом та суспільним існуванням людини» [192, с. 60]. Цей альтернативний простір «штучної, мистецької людини» міцними узами пов'язаний із традиціями тисячоліть людської культури і є світом суцільно мистецьким. Очевидною є концентрована літературність п'єс Ігоря Костецького, палімпсестність їхньої структури, що полягає в органічному використанні автором усього багатства драматургічної спадщини, зокрема традицій барокових інтермедій та піранделлівської гри в театр. Слід відзначити, що якраз ці знакові прикмети провідних театральних тенденцій різних епох визначають феномен метадрами.

Ігор Костецький належав до тих авторів-драматургів, які професійно були тісно пов'язані з театром. Замолоду навчався в Ленінградському театральному училищі та інституті мистецтва (Москва). Мав досвід керування самодіяльним театральним колективом. Після війни всотував у себе досягнення європейського, зокрема німецького, театру. Костецький вів театральну хроніку у відомому журналі «Арка», виступав як критик та теоретик театру під псевдонімом Юрій Корибут.

Найбільш концептуально письменник виклав свої погляди на сценічне мистецтво в статтях «Три маски», «Театр площинний і театр об'ємний», «Український трагедійний театр», «Наш містерійний театр».

Містку працю Костецького «Стефан Георге: особистість, доба, спадщина» (1971) слушно прирівнюють до дисертації, у якій приділено значне місце розмислам автора про відомих репрезентантів української літератури. У полі зору автора важливе місце належить Лесі Українці, творчість якої він оцінював контрверсійно. Утім, позиція Костецького важлива в ракурсі формування та формулювання власного драматичного канону. Автор висловлює певність, що на заваді повноцінній реалізації української письменниці став постійний самоконтроль, перебування в координатах просвітницької місії, що перетворилися на в'язницю для її таланту. Урешті Ігор Костецький приходиться до висновку, що «безстрашна в усьому», Леся Українка «мала цей єдиний страх, ідолізований новонародництвом у його франківській модифікації: страх виявити себе хоч би найдрібнішою конкретною особливістю» [144, с. 481]. Попри суворий присуд Лесі Українці як автору і як реципієнту, Ігор Костецький, гостро відчував масштаб її творчого потенціалу. Вона, констатував Костецький, «як рідко хто, була покликана... суцільною істотою обернутись у подію світової літератури» [144, с. 479]. Однак сподіваного не сталося, і визнання цього факту є болісним для Костецького, але все-таки основна теза в його міркуваннях про одну з канонічних постатей в українському письменстві така: «Тяжко прикро, що Леся Українка не здійснилась» [144, с. 483].

Проте у статті «Український трагедійний театр» він висловив думку, що «трагедійний театр Лесі Українки («Одержима», «На полі крові», «Оргія») уже цілком підводить цей театральний жанр під подих нашого сторіччя з його експресіоністичним трагедійним дійством» [132, с. 17], чим підкреслив, що його покоління драматургів рухається в одному руслі з шуканнями визначної попередниці. У рецензії про постановку в Театрі-Студії Йосипа Гірняка «Оргії» Лесі Українки Костецький зазначає, що твір письменниці репрезентує «два шляхи для духовної еліти поневоленої нації. Один – замкнення в собі, ізоляція, бойкотування окупанта, другий – вихід у

широкий світ, опанування переможця духовими скарбами нації, боротьба довга, зтяжніша, складніша, але...» [116, с. 44]. Як бачимо, автор підкреслює правомірність обох варіантів стратегії, навіть більше схиляється до другого, який в українському варіанті зазвичай трактують як засуджений авторкою. Разом із тим самому Ігорю Костецькому-драматургові також була властива схильність до балансування ідей, тяжіння до художньої інтерпретації дилеми. Певні паралелі з творчістю Лесі Українки простежено і в драматичних текстах Ігоря Костецького. Для прикладу можна навести метадраматичну п'єсу «Близнята ще зустрінуться», у якій також окреслено два шляхи, які узагальнюють пориви української інтелігенції у вирі Другої світової війни: мілітаризму й пацифізму, які засадниче відмінні та водночас нероздільні, що зароджує надію на їхнє майбутнє зближення й, імовірно, перспективу ще невідомого третього шляху для поневоленої нації. У творах обидвох драматургів можна знайти й інші перегуки: обігрування топосу маскараду, розмаїті алегоричні образи, побудова химерного багаторівневого світу, контрверсійні інтенції героїв, що потребують вдумливої декодифікації.

У «Начерках передмови до нездійсненого видання зібраних творів» Ігор Костецький здійснив своєрідний ескіз автопсихопортрету, зокрема вказуючи: «Я не можу тепер з усією докладністю сказати: я знаю, що є добре, а що зле. Я відчуваю, що можу все. Можу стати злочинцем, і можу стати праведником» [144, с. 517]. Вочевидь, його світогляд суголосний позиції Фрідріха Ніцше, який у праці «По той бік добра й зла» наголошував, що під кожною маскою є інша маска, отож пошук власного обличчя є безкінечним. Ігор Качуровський убачав у Костецькому людину з подвійним чи потрійним обличчям. Сам письменник ідентифікував себе «актором», що мав благословення до театральної стихії в крові. Відтак драматургія приваблювала Костецького згущеністю перетворень, безмежністю метаморфозних перспектив. Пояснюючи власний потяг до драматургії та театру, письменник виокремлює для себе містке

висловлювання визначного німецького актора Вернера Кравса, який так пояснював своє захоплення сценою: «Щоб не бути самим собою» [144, с. 520]. «Це ж так чудово – діяти в «якби» [144, с. 520] – це ще одне афористичне висловлювання Кравса, яке видається Костецькому абсолютно точним. Власне, драматургія письменника справляє враження території «якби», що найповніше сфокусовано в п'єсі «Дійство про велику людину» (1948).

У творі наявні численні інтертекстуальні відлуння, однак його профетична серцевина дає підстави насамперед указати на суголосність «Дійства» з п'єсою Миколи Куліша «Народний Малахій». Простежено такий паралелізм: головний герой у Куліша – листоноша, у Костецького – поштовий урядовець. Але якщо Малахій Стаканчик фанатично вірить у свою місію пророка, то Максимус, центральна фігура в системі персонажів «Дійства», – *homo ludens*, здатний усвідомити власну гру та «штукарське» перевтілення.

За сюжетом п'єси головний герой випадково зустрічається зі злочинцями князя Бернадського (персонажі метафізичного світу), які, за наказом свого лідера, навіюють пересічному поштовому службовцю думку, що він є великою людиною. Опинившись удома наодинці зі своєю Жінкою, Максимус уявляє, яким могло бути його альтернативне життя без дешевої картоплі й помідорового соусу. Під час гоління він устигає побувати в кількох уявних іпостасях (лицаря, редактора, архітектора, відлюдника, президента), змінити трьох жінок і пережити карколомні пригоди. У своїх фантазіях Максимус досягає майже вершини величі, яким є для героя президентство, але під час інавгураційної промови на нього зчиняє замах Бернадський, мотивуючи свій атентат *втратою гумору*. З окривавленим підборіддям Максимус повертається до реальності в компанії одного з уявних персонажів (Звенибудльо), який перетворюється на alter-ego героя.

Метадраматична форма в «Дійстві про велику людину» проявляється не так на рівні топосу (театр присутній у творі лише алегорично), як за

допомогою яскравих сцен, поставлених «внутрішніми режисерами». Так, лідер злочинців Бернадський (*остання велика людина*) моделює дійсність: спочатку навіює своїм побратимам відчуття величі та унікальності, а далі пропонує їм спробувати створити велику людину з ординарного робітника пошти. У кінці твору він зізнається, що все в житті здебільшого робив чужими руками. Ще одним персонажем, схильним до режисури, є Валентина, котра з'являється в другій дії на зміну Бернадському, який листом *наказав уважати його за мертвого* [144, с. 334]. Героїня маніпулює злочинцями, відтворює ритуали ініціації, плете інтриги і роздає ролі, головна з яких – президентська, – за її задумом, має належати Максимусу. І відтак головною постановкою Валентини є президентська кампанія, однак її технологія зазнає пародійної театралізації.

Створенню багат шарової дійсності сприяє жанр, який обрав Ігор Костецький: «Дійство про велику людину» він називає містерією. У багатьох творах театру ХХ ст. здійснюється синтез різnorodових і різновидових жанротвірних елементів, виникають на межі кількох видів мистецтв та медіа: драми, музики, танцю, цирку, радіо, кінематографу. Не менш питомою була тенденція відновлення й модифікації драматичних жанрів минулого, зокрема мораліте, міраклю, інтермедії, інтерлюдії, комедії dell'arte тощо. Жанр містерії нерідко трансформувався в містерію-буф, яка пропонувала популярні пародії на релігійні сюжети. Як слушно зауважує Євген Васильєв, експерименти в драматургії ХХ ст. не вичерпуються лише християнською містерією: «Містеріальне у драмі ХХ століття – це і християнська літургія, і язичницький обряд, і елевсинські дійства, і містика стародавніх єгиптян, і міфологія ацтеків, і Каббала, і дзен-буддизм» [48, с. 202]. Такою видається й містерія Ігоря Костецького, а її питомі структурні елементи витворюють кілька метадраматичних рівнів. Зокрема йдеться про використання автентичних драматичних прийомів (епістемологічна метадрама), які становлять окремі драматичні шари та завдяки опосередкованій комунікативній системі розривають закритий

увний простір, створюючи контакт між аудиторією й сценою. У п'єсі Костецького наявні дві інтермедії – «Інтермедія з Місяцем», «Суддя і Злочинець». Перша з вставних вистав має мелодраматичний характер, друга – комедійний, відтак обидві розширюють стилістику та хронотоп твору. Концентрації умовності на сцені сприяють також використання середньовічних пісень, різні форми хорового співу: алегоричний, де виконавцями є Голоси віри, довір'я, симпатії, критичної оцінки, захоплення, а також *чоловічий п'ятиголосий хор*. Окрім оригінального змішання давніх драматичних елементів, у п'єсі використано фільми, що являють собою осучаснений театр масок.

В абсурдистському тексті Костецького використано метадрематичний прийом церемонії в п'єсі, зокрема, фрагментарно обіграно кілька ритуалів: інавгуація, похорон, весілля, жертвоприношення. Останній прочитується в сцені, коли Валентина виманила Максимуса зі скелі й натомість залишила там змовників-офіцерів та переконала їх власноруч позбавитися рятівної драбини, обіцяючи чудесне звільнення. Як доказ, вона наводить приклад біблійного дива: *«Ти ніколи не чув, що море може розділитися надвоє <...> Ти не віриш, що драбина може лежати, лежати, а тоді устати?»* [144, с. 350]. Наприкінці твору, цитуючи свіжу газету, Жінка Максимуса представляє їх як людей «високої моральної вартості», відлюдників, котрі *«категорично відмовилися повертатись на землю»* [144, с. 379].

Вищезазначені художні прийоми набувають метадрематичності завдяки постійному використанню театральних алюзій. Скажімо, офіцерам-заручниками задля порятунку Валентина пропонує роздерти *«плащі театральних злодіїв»* [144, с. 350]. Своєрідною театральною візією є міркування Максимуса на початку твору про природу часу, у якому він несподівано виходить на образ театру: *«...коли людина вхоплена однією неподільною думкою, час для неї біжить непомітно <...> Бо що таке час, як не певний квадратний стан людського мозку? У театрі це знають.*

Тому актор, щоб відбутися на очах у глядачів чудесний акт відмолодження, не чекає на виправдання часу. Він просто бере – чирк! – і нема бороди» [144, с. 308]. Цей сценічний принцип перетворення взято за основу при структуруванні часу й простору п'єси: три дії відбуваються за три днини, які є непропорційним умовним темпоральним позначенням і мають великий розрив одна від одної. Загалом категорія часу є ключовою у філософській проблематиці п'єси, на що звернула увагу Лариса Залеська-Онишкевич [1]. Герої раз по раз повертаються до осмислення часу та себе в часі й знову ж таки виходять на театральні аналогії. Так, Валентина, розшукуючи Максимуса, вступає з бандитами в суперечку: «Ой, у тому ж і вся річ! Воно було тільки вчора, минулої днини. Ви втратили великий, величезний час <...> Ми граємо театр. Сьогодні ми лише у другій днині. А скільки за той час відбулося!» [144, с. 337].

Непоодинокими є випадки використання прийомів дискурсивної метадрами, що втілюються в розмові персонажів із глядачем. Роль посередника між фікційними світами виконує Звенибудльо, якого автор означає як *тарсіосо* (балагур, жартівник). До його завдань, зокрема, належить заповнювати вимушені паузи в дійстві: «*Це я до глядачів говорю <...> я хочу скористатися з часу для маленького, так би мовити, кредо» [144, с. 341]. Ще однією функцією Звенибудльо є актуалізація проблем самоідентифікації героїв драми (хто я?) та подвійності (я не є тим, ким є, і тим, ким себе показую), що в метадрамі становлять каркас драматичної структури, сюжетну схему й водночас концептуальну основу. Симптоматично, що п'єса Ігоря Костецького починається та закінчується одним і тим самим питанням: «*Хто ви такі?»*».*

Проблема самоідентифікації була наскрізною в рефлексіях емігрантів, обставини чужини прирікали вигнанців на гостре відчуття безгрунтянства. Натомість Ігор Костецький побачив у нових умовах і переваги, адже вони відкривали простір для свободи креативу, конструктиву, здатного суттєво модифікувати пріоритети української

літератури. Якщо більшість письменників діаспори не приховували, що переживають онтологічну порожнечу, то Костецького вона приваблювала як невагомість, що спонукає до творчого самовираження без табу.

4.2.2. Алегорія як метадраматичний чинник п'єси Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона»

Естетично-стильові шукання Ігоря Костецького в іпостасі драматурга засвідчують, що п'єса для нього – унікальний засіб осмислення феномену особистісної амбівалентності, осягання «проблеми проблем» самоідентифікації. Пріоритетом для його персонажів зазвичай слугують ті самі онтологічні питання й припущення, які були особливо близькі авторові. У жанрі драматургії Костецький написав десяток п'єс українською та німецькою мовами, які так і не зазнали театрального успіху. Найбільший резонанс отримали три його тексти, створені впродовж 1946–1948 рр.: «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину». Кожен із них відзначається химерністю образів, звертанням до численних метадраматичних прийомів, переплетінням реального й віртуального світів, про що свідчать навіть назви. Дебютував Костецький як прозаїк, однак уже в його ранніх творах помітне балансування між епосом і драмою, а його перша п'єса «Спокуси несвятого Антона» (1846) містить фантасмагоричні відлуння повісті автора «День святого». В основу прозового твору покладено ймовірно спілкування на острові Патмосі біблійних персонажів – Іоана Богослова та римлянина Теофіла. Повість характеризує виразний драматургічний стрижень, що проявляється в структурі, яка включає сім інтермедій, у діалогах, виписаних у хронологічних координатах однієї доби та у просторі – «звуженому до розмірів сцени» [188, с. 58]. Важлива роль у творі належить інтертекстуальності, іронії, вишуканій словесній грі, притаманній літературі середини ХХ ст. Попри наявність у п'єсі «Спокуси...» шлейфу повісті «День святого» очевидне принципове

відштовхування від неї, шукання іншого тонального локусу з домінантою іронії та пародії. За визначенням Інни Юрової, у «Спокусах...» осучаснюється та «травестується притаманна легенді релігійна проблематика» [314, с. 11]. Сам автор рішуче відкидав шукання в цьому тексті прямих алюзій на життєпис святого Антонія, який увійшов у християнську історію як зачинатель чернецтва, науковці все ж уважають не випадковою назву п'єси.

Дебют Костецького-драматурга став інтригувальним початком його театральної трилогії й задав високу естетичну планку творчим шуканням. Свого часу Василь Барка в статті «Екзистенційна проза Ігоря Костецького» підкреслив такі особливості художнього світу письменника, як «стилістична церемонійність», «орнаментні круговання висловів», «догранична європеїстичність мови». Над усім цим поєднанням протилежностей у п'єсі панує атмосфера гри, прикидання, множинність ідентифікацій *homo ludens*. Недарма Барці персонифікація Костецького нагадувала колись бачені ним напівказкові «фігури на шахівниці... різьблені з слонової кости – китайці, вбрані в одяги французьких аристократів і вояків» [17, с. 40], і кожна з цих фігур мала підставу, у сфері якої врізано одна в одну п'ять куль, відтак кожен рух цих фігур заворожував.

Відомо, що п'єсу «Спокуси несвятого Антона» написано на конкурс драматичних творів мюнхенського табірної журналу «Рідне слово». Із висоти нашого часу цю п'єсу небезпідставно називають «провісником драми абсурду в літературно-критичному дискурсі української драматургії» [206, с. 119]. Згадуючи цей твір, Богдан Жолдак зауважував: «Ми, українці, маємо гонор з того, що найперша абсурдистська п'єса постала саме на теренах нашого менталітету» [107, с. 19]. Разом із тим «Спокуси...» можна вважати текстом, у якому вперше в українській літературі автор свідомо використовує метадраматичну форму. Однак члени журі конкурсу, до якого входили Володимир Радзикович, Володимир

Дорошенко, Остап Грицай, засудили художні експерименти драматурга як абсолютно безвартісні. У статті «Банкрот літератури» Остап Грицай зіставляє читання цієї п'єси з «тортурами томливої праці», автором якої могла бути лише людина «неповна розуму», на що вказувала й передмова до твору, сповнена «чванливої претенсійности». Критик висловлює думку, що Костецький є яскравим представником плетіння нісенітниць, своєрідної «літератської техніки камрбруму» [86, с. 13], так само, як і Юрій Косач, який написав коротку пародію на п'єсу.

Доцільним для глибшого розуміння естетичних механізмів драматургії Костецького, на наш погляд, є аналіз власне метадраматичних технік, що автор застосовував, орієнтуючись на провідні європейські театральні тенденції в цьому напрямі, на кшталт драматургії Піранделло, Бекета та ін. Дослідники неодноразово звертали увагу на химерний метадраматизм у побудові дебютної п'єси Ігоря Костецького, але далі констатації цього факту на сьогодні українське літературознавство не просунулося. Розповсюдженням залишається узагальнення, яке висловлює Марія Багрій: у творі «світ розщепився на химерні уламки, а люди стали дійовими особами якогось незрозумілого і хаотичного спектаклю, поставленого групою лицедіїв» [8].

У «Спокусах...» представлено широкий арсенал метадраматичних засобів, зокрема, літературні покликання. Звертають на себе увагу імена персонажів, які мають свою художню історію: йдеться про Хому Брута та Тиберія Горобця (героїв повісті Гоголя «Вій»); ім'я Смеральдина-Гапка містить алюзію на героїню знаменитого роману Віктора Гюго «Собор Паризької богоматері» Есмеральду. Особливо цікава апеляція до історичних і культурно-мистецьких феноменів, які мають викликати живі асоціації глядацької зали. Відтак на сцені всупереч звичних для українського театру сюжетів пропонується зіграти «Степову Гелладу», «Драгоманова без маски», порушити тему «європейський ренесанс і пошехонські сосни», яка відсилає нас до участі Миколи Зерова в

літературній дискусії 20-х рр. ХХ ст. тощо. Проте Костецький усвідомлює, що затребуваність та гострота тем є плинною. Нагадаймо, що Хорнбі наголошував на метадраматичному ефекті подібних покликань, що «змінюються з часом і залежно від складу аудиторії» [359, с. 100]. Знаково, що Ігор Костецький, урахувуючи особливості театральної комунікації, в авторських ремарках рекомендує майбутнім режисерам п'єси осучаснювати інтертекстуальне наповнення власного тексту відповідно до історико-культурної ситуації: *«І далі в такому дусі. Можна щоразу актуалізувати»* [143, с. 29].

Приєм апеляції до глядача, як і усвідомлення його присутності, – це також розповсюджений засіб у драматургії, що, на думку дослідників, із часом утрачає метадраматичну гостроту. Усе ж слід відзначити, що в п'єсі Костецького глядач присутній у дискурсі персонажів, як-от: *«Глядачі на моєму боці»* [143, с. 108]; *«Хіба не було приємно глядачам просто подивитися на наші строї, на наші маски?»* [143, с. 109]; *«Запитай глядачів... Глядачі мовчать»* [143, с. 110]. Передбачає автор і глядацьку негачію щодо його новітніх експериментів у п'єсі: *«Віддав гроші, сподівався на пристойне видовище. А його обливають потоком непристойної притомності»* [143, с. 78]. Значно виразніше працює на метадраматичну форму репліка *«Ми актори для них. Вони актори для нас»* [143, с. 110]. Більшість учасників дійства усвідомлюють та вербалізують перебування в умовному просторі сцени та власний статус персонажа, кінцевість п'єси і ймовірність участі у наступній, за допомогою чого створюється розщеплення гри в грі.

Пріоритетна функція в розгортанні інтриги п'єси належить штукарям, *акторському колективу*, який, перебуваючи у стані перманентного перевтілення, стає ядром метадрами Костецького. Специфікою побудови п'єси є звертання до метадраматичного потенціалу барокового театру. Авторське визначення жанру – *мораліте однієї днини* – зобов'язує насамперед до хронологічного обмеження: дія триває один день,

від дев'ятої ранку до дев'ятої вечора. Упродовж цього часу подружня пара Антона та Антоніни проходить випробування власного щастя, про яке на початку голосно заявляє дружина. Жанр мораліте закономірно привносить у твір сталі елементи драматургічної традиції, які зазнають модифікації, наповнюються новими абсурдистськими сенсами та стають виразними чинниками епістемологічної метадрами, яка ґрунтується на використанні епічних прийомів, таких, як пролог, епілог, хор, епічний наратор тощо. Наприклад, під час інтермедії переривається хід сюжету, що зазнає кореляції з боку штукарів. Перша з інтермедій запускається питанням Антона: «...ми актори модерного театру?», що рефреном розноситься між штукарями та їхніми помічниками, які вихором вибігають на сцену: «...скоки, перекидання через голову, ляпаса, інші витівки, притаманні театрові» [143, с. 28].

Особливістю інтермедій у п'єсі «Спокуси...» є використання відкритого прийому народження та реалізації постановочного задуму в театральному колективі. Він включає елементи кастингу, наприклад, коли Валентина запрошують у штукарі, йому дають пробні репліки, а запропонована роль йому імпонує, оскільки він давно зауважив у собі *демонічно-руйнацькі нахили*. Час від часу урізноманітнюються та конкретизуються рольові завдання, скажімо, штукарці, що гратиме Незнайоме дівчисько, пояснюють: «...привабити. Пропалити. Роззаздрити. Іншу жінку роззаздрити» [143, с. 50]. У колективі штукарів повсякчас виникають імпровізації, а інколи навколо них розгоряються цілі дискусії. І хоча автор п'єси або режисер відсутні в діалогах, їхні функції беруть на себе самі штукарі. Таким чином глядач стає свідком численних перевтілень акторів та їхніх ідей (*Вигадуймо сценарій!*), продукування яких є наскрізним у п'єсі Костецького. «Ми з'явилися, щоб дати лад акториськам, що розвели зелену нудьгу на кону» [143, с. 29] – таке надзавдання театральної трупи штукарів. Останні також беруть на себе функцію коментаторів-експертів, зокрема, вказують на невідповідність

традиціям симультанного розподілу сцени в мораліте: «...не кажу про технічну сторону. Нема обертового кону, нема поділу на пекло, землю і небо...» [143, с. 109]. Апогеєм гри у творі стає фантасмагорія, у якій абсолютно нові ролі виконують як штукарі, так і дві сімейні пари, що перебувають у центрі заплутаного сюжету, придуманого плідними на творчі вигадки лицедіями.

Реалізуючи жанрову форму мораліте в метадрамі, Костецький реабілітує функцію маски, що простежуємо і в наступних його драматичних творах, а також вдається до осучаснення художньої мови алегорії, яка протягом тисячоліть створювала жанри барокового театру, а у ХХ ст., за Марією Моклицею, цей прийом «повернувся в численних різновидах модерного театру (від драми ідей до драми абсурду)» [198, с. 101]. За спостереженнями дослідниці, звертання до алегоричного театру приваблювало драматургів «можливістю легко виходити на масштабні узагальнення», проте нерідко виводило на сцену «ходульні образи, непереконливу схему» [198, с. 162]. Удалося подолати дидактику та риторику алегорії лише експресіоністичному театру, представником якого й був Ігор Костецький. У п'єсі «Спокуси несвятого Антона» типологія та функції персонажів-алегорій розширені й переосмислені. До характерного русла персоніфікацій абстрактних понять у мораліте можна віднести Брутальну силу, Совість, Заздрість, Ревнощі, Силу кохання, Злобу. Причому розподілення ролей відповідає традиції протистояння в барокових текстах шляхетності й аморальності. Так, після висловленого Четвертим штукарем бажання грати Брутальну силу, Третій резонно вносить свою пропозицію: «Тоді я, навпаки, гратиму совість. Повинно ж негативне яось та врівноважуватись» [143, с. 30].

Цілком оригінальними авторськими образами у творі є алегорії Нетривкості словесних понять, Філософської доглибинності вистави, Законного обурення глядача. Специфічним у творі є те, що, розподіливши між собою образи-алегорії, штукарі використовують їх як функції,

насамперед для *роздмухування* сюжету. Перед головними героями й глядачами вони ж постають у мінливих образах конкретних персонажів: Кельнер, Відвідувач із вусами, Відвідувач без вусів, Старенька, Юнак з фотоапаратом, Жебрак та ін., створюючи подвійний шар своєї ролі. У результаті гри іпостасями виникають комічні ситуації на кшталт п'яної Совісті, яка стає об'єктом кпинів на бенкеті в ресторані. Загалом образи-алегорії в Костецького використані задля *театралізації театру* та переконливо ілюструють збагачення метадраматичних прийомів в українській драмі.

Отже, поетика метадами реалізується в п'єсі «Спокуси несвятого Антона» Ігоря Костецького на кількох рівнях: персонажному, епістемологічному, інтертекстуальному, концептуальному. Важливу функцію у творі грають літературні покликання та самопокликання, численні історико-культурні алузії. Персонажі-штукарі та їхні помічники активно створюють ситуації подвоєння сценічної реальності й сприяють усвідомленню героями власного статусу персонажів. Письменник широко застосовує метадраматичний потенціал мораліте, обігруючи його жанровий канон. У творі наявні інтермедії, у яких застосовується відкритий прийом, розкриваються постановочні елементи, що призводить до ефекту саморефлексії п'єси. Центральним метадраматичним чинником виступає алегорія, що постає концептуальним стрижнем у тексті. Актуалізуючи модерні тенденції алегоричного театру ХХ ст., письменник водночас реалізує абсурдистські інтенції у власному ідіостилі. Особливість застосування образів-алегорій у Костецького полягає в нівеляції дидактичної функції, натомість завдяки їх присутності твір зазнає виразного олітературнення, рефлексійності, а відтак специфічної метадраматизації.

4.2.3. Фактори метадраматичного розщеплення в п'єсі «Близнята ще зустрінуться»: наратор, двійництво, маскарад

Ігор Костецький зарекомендував себе апологетом «плекання різноманітності», вважаючи за потрібне брати приклад із Карела Чапека, який у кожному своєму творі репрезентував інший стиль. Ці інтенції перевтілення, тяжіння до оригінальних експериментів, використання нетипових для української драми методів і прийомів засвідчує друга п'єса автора «Близнята ще зустрінуться» (1947). Відомо, що п'єса написана за три дні й презентована на драматургічній конференції в Майнц-Кастелі, яку провів Мистецький український рух 4–5 листопада 1947 р. Конференція задумана як творчий практикум, за її програмою чотири автори (Людмила Коваленко, Улас Самчук, Іван Багряний, Ігор Костецький) читали рукописи своїх нових п'єс перед зацікавленою аудиторією. Як зазначає Юрій Шерех, ця конференція була «єдиною в історії МУРу спробою перейти від критико-теоретичних питань до обговорення конкретних творів ще в стадії їх лабораторного опрацювання» [304, с. 210]. На його думку, письменники-емігранти усвідомлювали, що в спадщині українських драматургів театральність завжди була «річчю дискусійною». Натомість у перших спробах діаспорян Юрій Шерех побачив «справжнє опанування письменниками пружин драматичного сюжету». І в цьому аспекті на перше місце він ставить Ігоря Костецького, у п'єсі якого «Близнята ще зустрінуться» «ця майстерність доведена мало не до віртуозності» [304, с. 227]. Однак, як уже зауважувалось, серед сучасників Костецького вистачало чимало критиків, які рішуче заперечували мистецьку вартість його творів. Лише через півстоліття став помітним інтерес до самобутнього письма драматурга, творчість якого продовжує інтригувати дослідників і сьогодні. Зазвичай стильову своєрідність Костецького визначають у руслі наближення / відштовхування до / від низки провідних літературних напрямів середини ХХ ст. (екзистенціалізм, абсурдизм, сюрреалізм, неоавангардизм тощо). Полістильовий авторський почерк драматурга унеможлиблює категоричну однозначність його маркування. За зразком

визначень самого автора, Анна Біла цілком слушно пропонує вважати драматургію Костецького «явищем, „затиснутим”, з одного боку, між сюрреалістичним „Театром Альфреда Жаррі” під керівництвом А. Арто, сюрреалістичними п’єсами А. Адамова, експериментом відчуження епічного театру Б. Брехта та, з другого боку, абсурдистськими п’єсами 1940–1950-х р. Е. Іонеско, С. Бекета, Г. Пінтера» [24, с. 350].

Така сама приблизність, що неодмінно зумовлює правомірність дефініції естетики Костецького-драматурга як синтетичної, простежується і в характеристиці власне п’єси «Близнята ще зустрінуться». Ще Валентин Гаєвський, автор першої позитивної рецензії на твір, опублікованої під псевдонімом В. Глушко в тижневику «Неділя» (1947), зазначав, що драматург у цьому творі актуалізує все розмаїття театрального спадку: вічний сюжет про близнят, який використовували Плавт і Шекспір, інтермедії, характерні для театру середньовіччя, піранделлівську схему гри в театр, яка послужила значним поштовхом для оновлення театральних форм у ХХ ст. Із висоти нашого часу Володимир Муқан у своїй дисертації визначає п’єсу «Близнята ще зустрінуться», написаною в річищі поетики абсурду, метатекстуальною [206, с. 134]. Більш обережно свої спостереження висловлює, скажімо, Аліна Желновач, яка вважає, що п’єса лише «наближається до драми ідей, драми абсурду, де фактично нівелюються особисті цінності, а перевага надається схематичним теоріям» [104, с. 121].

Однак, незважаючи на розходження в означенні стильового експерименту Костецького, всі дослідники єдині в оцінці домінанти театральності в тексті п’єси. Причому, якщо Соломія Павличко несхвально відгукується про переобтяженість творів митця театральними модерністськими прийомами, демонстрацію «літературного радикалізму», то сучасні дослідники переважно віддають належне «багатошаровій театральності» автора, завдяки якій «вдається загострити екзистенційні мотиви та презентувати проблему автентичності життя» [206, с. 134].

Варто наголосити, що в художньому дискурсі драматурга наявні тези, які згодом науковці покладуть в основу концепції метатеатральності й метадрами. Її ядро сформульоване в одній з інтермедій «Близнят» – *театралізація театру*, а текст п'єси загалом засвідчує прагнення письменника до нового типу письма, якому властиві саморефлексія, розщеплення особи, інтенсифікація комунікації на рівні автор–актор–персонаж–глядач.

За сюжетом п'єси, на маскованому балу з нагоди зустрічі нового року в окупованому місті випадково зустрічаються два брати, абсолютно схожі зовні. Один із них, Святослав Тутешній, є ушавленим лідером руху опору, на якого покладає великі надії місцеве населення; другий, Святослав Тогобочний, – пацифіст за переконаннями. Задля перевірки ставлення до себе коханої дівчини Тереси Святослав-підпільник пропонує своєму братові-тезці помінятися піджаками й зіграти його роль під час зустрічі з дівчиною. Урешті-решт, після складних перипетій лідер опору здійснює запланований «*атентат на головного команданта тайної поліції*», а шляхи братів знову розходяться. Проте у фіналі Полковник, батько обох Святославів, і Тереса залишаються з надією, що близнята – апологети ідей мілітаризму та пацифізму – ще неодмінно зустрінуться.

Ключову метадраматичну функцію у п'єсі виконує персонаж, який у переліку дійових осіб позначений як *Пролог (розпорядник балу)*. Ще в античній драмі почав окреслюватися тип персонажа-тлумача, що з'являвся у вступній частині п'єси. Особливо активно його застосовували автори римської комедії, де місія прологу зазвичай надавалася господарю трупи або одному з акторів задля викладу ситуації, яка є початковою точкою розгортання сюжету. Зауважмо, що саме так розпочиналась і комедія «Близнята» Плавта, який вважається зачинателем традиції драматичної фабули з плутаниною через абсолютну схожість двох персонажів. У монологіх антично-римського Пролога наявні позасюжетні вкраплення, які стосувалися жанру твору, гри акторів тощо. Однак Пролог у Костецького,

попри те, що він також приходить *на допомогу з коментарем*, оцінюючи перебіг подій, усе ж переважно зосереджений на феномені театру, він вербалізує істотні питання театрального мистецтва, що були особливо важливими в його епоху. Як слушно зазначає Євген Васильєв, у драматургії ХХ ст. знову став затребуваний наратор, який «вступає в контакт як з дійовими особами, так і з читачами й глядачами, і надає всій п'єсі ... характер епічної драми. Він бере на себе функції Хору та Прологу, причому не лише античного, а й більш сучасного» [51, с. 79].

Вступна промова Прологу в п'єсі «Близнята ще зустрінуться» стає камертоном, засобом активізації театральних кодів попередніх епох, що створюють своєрідну партитуру, котра, зрештою, буде зіграна у виставі. У загальних рисах Пролог означає театр минулого за допомогою лаконічних маркерів: сурми, що скликають до вистави, розмальовані арлекіни, які з'являються перед початком (аналогічно до самого Пролога), грим, костюми, – усі ці атрибути відсутні в *теперішньому* театрі, що, відповідно до констатації наратора, переживає кризу: «*Театр взагалі, а наш зокрема переходить тяжку хворобу. Криза не в тому, що нема чого виставляти <...> Криза в тому, що не знають, як виставляти*» [143, с. 117]. Послідовно дискредитуючи збіглого автора та його текст – *невизначне вариво*, яке вимушені рятувати ціною *героїчних зусиль* режисер й актори, промовець зі скепсисом окреслює авторську методу, яку запропоновано для постановки п'єси: *чистий театр без змін – «розвішати завіси, розмалювати обличчя – і грати*» [143, с. 118]. Однак невдовзі наратор змушений визнати такий «спосіб» прийнятним: «*...коли актор грає добре, – це вже вам, не мені судити, – то, може, його і справді не варт обліплювати зайвими декораціями*» [143, с. 132].

Попри численні компліменти акторам, позиція наратора рівновіддалена як від *високошанованих* глядачів, так і від акторської трупі, яку він називає *наш театр* або *наші*. Лише приблизно посвячений у нюанси режисерського задуму та не впевнений у тому, як і чи взагалі буде

поставлена вистава до кінця, він змушений раз у раз зі сцени перемовлятися з акторами за лаштунками: *«Агов! Ну, що, як там? Урадили? Що? Граємо? Спробуємо?»* [143, с. 18]. Розлогі розмови з глядачем між діями (відслонами), під час яких наратор розкриває свої сумніви щодо достовірності перипетій, міркування про мову персонажів, складнощі їх утілення, коментарі щодо жанру п'єси, її сюжету, який автор *«не вигадав, а по-рабському запозичив»* [143, с. 118], мають виразно метадраматичний характер. Важливою в цьому плані є й інтенція налаштувати глядача на сприйняття відкритого твору нон-фініто, що ґрунтується на *непов'язаннях*, відсутності ремарок, які б давали сценографічні орієнтири, та узгодженої концепції вистави. Пролог упроваджує сам і провокує реципієнта на варіативність тлумачення ситуацій та діалогів.

Наратор Костецького виступає в кількох іпостасях (*«сам я теж граю дві ролі. Ба, три: себе самого, тоді, інакшим тоном, розпорядника балю і, нарешті, людину-пліткаря»* [143, с. 148]), які побудовані на дистанційованому самопозиціонуванні щодо дії на сцені, що доречно розглядати в контексті брехтівської категорії «відчуження», яка, без сумніву, містить метадраматичний компонент, сприяючи подвоєнню сценічної умовності. У «ролі» пліткаря ми вбачаємо насамперед інтригана, який є своєрідним трікстером, що власним втручанням руйнує тканину цілісного дійства про братів-близнюків. Квінтесенцією метадраматичної форми п'єси є комунікація наратора, яка повсякчас змінюється, залежно від ситуацій та адресатів (актори, персонажі, глядачі тощо), причому мовець то говорить офіційно, *від імені*, то нібито ділиться своєю приватною думкою.

Безперечно, двійництво є головним мотивом та інтригою у творі, воно справедливо опинилося в центрі уваги літературознавців. Науковці аналізують двійництво у зв'язку з проблемами спустошення, роздвоєння особистості, відірваності від реального життя, зображення абсурдності буття. У книзі Джона Гердмана «Двійництво в літературі дев'ятнадцятого

століття» (1990) персонажне розщеплення розглядається як засіб вираження досвіду саморозподілу. Його види включають надприродне чи фантастичне дублювання, подібність або спорідненість з іншою особою тощо. На думку дослідника, «у всіх його варіаціях двійництво виникає і формує напругу між поділом та єдністю», зокрема в межах цілісної особистості [357, с. 2].

Драматургія Костецького засвідчує, що дуалізм є важливою ознакою авторської свідомості й зумовлює застосування продуктивного прийому роздвоєння. Як стверджує Світлана Матвієнко, «парність» персонажів у п'єсі не лише інструмент ідентифікації та самоідентифікації, але водночас оригінальний вияв однієї особистості, внутрішньо розколотої, нецілісної [191, с. 170–171]. Варто зауважити, що концепт двійництва в п'єсі реалізується не тільки на рівні опозиції Святославів: завдяки парам танцівників, дуету Петрів двійництво наскрізно резонує в тексті. Своєрідну пару-опозицію створюють Полковник (першоджерело, вихідна позиція, минуле) і Тереса (майбутнє, ймовірне). Так унеможлиблюється однозначність, підкреслюється апріорна альтернативність сенсів.

Марія Багрій-Миськів вважає, що один із варіантів трактування колізії дуальності в п'єсі є «зіткнення свідомого й підсвідомого» [9], а це, на нашу думку, – є одним із завдань метадрами. Безперечно, двійництво в п'єсі має метадраматичний вияв завдяки самого факту подвоєння. Поетика метадрами спрямована на створення варіативної сценічної реальності. Образ братів-близнюків з діаметрально протилежним досвідом та інтенціями втілює авторську концепцію ймовірності й варіативності, що якнайкраще реалізується в межах театрального простору «якби».

Дослідники «Близнят» Світлана Антонович та Володимир Муқан доводять наявність у творі Костецького піранделлівської схеми п'єси в п'єсі. Радше слід говорити про піранделлівську естетику, яка, згідно з твердженнями дослідниці драматургії Піранделло Ірини Зуккер, проявляється на рівні композиції, конфлікту, розщеплення персонажа

тощо [114]. У «Близнятах» піранделлівську естетику можна простежити, скажімо, в інтермедії за участю персонажів Петра Тутешнього й Петра Тогобочного, які введені автором до дійових осіб задля посилення театралізованих інтенцій тексту та розкручування інтриги. Ці два герої репрезентують крайнє поле концентру двійників, покладеного в основу системи персонажів. Обидва Петра нагадують вірних слуг, котрі наявні в комедіях класицизму, їх також класифікують ситуативними копіями «героїв-оригіналів». Як підкреслює Тетяна Комова, «дублер вже нерівноцінний головному героєві і виконує переважно комічну функцію» [128, с. 12]. Петро Тутешній і Петро Тогобочний упродовж вистави епізодично вступають у діалоги зі своїми «оригіналами» Святославами. В інтермедії перед третьою дією розпорядник балу з власної ініціативи наглядно «знайомить» їх та пропонує експеримент – *звести до купи* й навіть запропонувати тему для суперечки щодо індивідуалізації мови театральних персонажів, використовуючи таким чином прийом оголення. Інтермедія заслуговує на увагу філологічною спрямованістю, що викликає асоціації з відомим твором Миколи Куліша «Мина Мазайло». У цьому фрагменті можна спостерігати за грою в слова, адже кожен із Петрів наполягає на своєму варіанті доцільності використання неологізмів, слів іншомовного походження, певних суфіксів, транскрипції тощо. Загалом інтермедія наголошує на недовірі двох Петрів один до одного як ментальної риси українців, на провінційному змаганні за першість, що, врешті, призводить до цілковитої ворожості.

Діалоги двох Петрів переконливо демонструють ефект піранделлівського зсуву, який розщеплює такі категорії, як «актор», «персонаж», «роль», «ідентичність», оприявнюють дискретність цих понять чи щонайменше «розколину» між лицем і маскою, що наявні в рольовій грі. Метадраматизм інтермедії полягає в тому, що Петро Тутешній і Петро Тогобочний цілком свідомі свого існування виключно як вигаданих персонажів вистави, яку вони називають *нашою*:

Петро Тутешній. Але як ви не зрозумієте, що ми мусимо з вами ворогувати?

Петро Тогобочний. Вже і мусимо? Чого ви так думаєте?

Петро Тутешній. Бо в тому ідея п'єси.

Петро Тогобочний. Хіба ви так розумієте нашу п'єсу?

Петро Тутешній. Тільки так.

Петро Тогобочний. А я ні. Я йнакше. По-моєму, п'єса написана якраз для того, щоб ми з вами зустрілися [143, с. 147].

Наскрізне гасло п'єси – невідворотність зустрічі протилежностей – двійники-дублери, вочевидь, адаптують, приміряють на себе, виказуючи певність, що вони і є центром художнього світу твору. Як бачимо, Костецький постає як справжній майстер піранделлівської техніки відсторонення, яка «замість підтримки враження реальності того, що відбувається на сцені, навпаки, підкреслює штучність драматичної конструкції або персонажа» [114, с. 10] і таким чином репрезентує метадраматичну релятивістську ідею, згідно з якою межа між вигадкою та реальністю є ілюзорною.

За відсутності ремарок топос маскараду в п'єсі реалізується прямою констатацією факту в репліках персонажів, причому опис святкового антуражу – лаконічний. Створення відповідної атмосфери покладено на п'ять пар танцівників, які вервечкою уривків фраз час від часу переривають діалоги головних персонажів. Кожна з пар послідовно уособлює один із п'яти кодів ситуації *бенкету під час чуми*, котрі водночас є ключем для інтерпретації образу Святослава Тутешнього, адже очікування останнього є наскрізним у всіх розмовах на балу. Перша пара втілює код апокаліпсису, провідна тема її розмови – наближення катастрофи, несумісної з розвагами на маскарадї в умовах окупації. Алюзійно перша пара сумісна з поняттям *dance macabre*, що став химерним знаком масових театралізованих видовищ середньовіччя. Виключно на мистецьких темах зосереджені друга (техніка танцю) і третя (акторство)

пари, але їх учасники також збуджено переймаються можливістю побачити на балу самого Святослава. Четверта пара послідовно порушує питання сексапільності, що й під час війни не втратило свого значення. Проблему політичного лідера пафосно обговорює п'ята пара.

Сценки-вставки пар танцівників мають чітке метадраматичне начало. Зокрема, у їхніх діалогах виринає архетипний образ доміно, у костюмі якого намагаються впізнати Святослава. Слід підкреслити, що автор піднімає цілий культурний пласт літературно-театральної традиції. Нагадаймо, що цей образ був популярний у письменників-символістів ХІХ – початку ХХ ст. Чимало паралелей можна провести між «Близнятами» Костецького та оповіданням Едгара По «Маска червоної смерті», романом Андрія Белого «Петербург», у яких Червоне доміно постає символом помсти та революційної відплати. У Костецького абсурдистська поетика наклала відбиток і на цей образ, який в очах пар має різне забарвлення: зелене, блакитне, червоне. Подібне розщеплення відповідає горизонту очікування мас від бунтівника-спасителя. Домінантним, без сумніву, залишається червоний колір – провісник катастрофи, ним, зрештою, заповнюється фінал твору.

Метадраматичне наповнення особливо характеризує третю пару, функція якої – коментарі про феномен гри рефлексійного характеру. Очевидно, що жінка з третьої пари повсякчас уявляє себе виконавицею якоїсь театральної ролі й дає певні професійні підказки, як-от: «...ах, вивчіть мою душу! ... Якби я була дійова особа у п'єсі, то акторка, що грала б мене, неодмінно говорила б таким голосом: ах, вивчіть мою душу!» [143, с. 120]. Мовчання партнера для неї слугує поштовхом шукання нових театральних технік: «Я теж воліла б мовчати, ніж виголошувати тиради, неначе та провінційна акторка» [143, с. 126]. Провінційна акторка в уявленні цієї героїні – категорія підкресленої неприродності у сценічній мові. Разом із тим жінка з третьої пари, як і інші персонажі п'єси, приміряє на себе не лише театральну, але й життєву роль,

і їй вона видається першорядною, ефектною: «...я створена для великого чину. Я переконана, що створена бути подругою людей такої міри, як Святослав...» [143, с. 126].

У творі послідовно реалізується метадраматичний потенціал маскуванню, зумовлений насамперед хронотопом. Перевдягання та маскуванню, за Патрісом Паві, є власне сутністю театральної гри, особливо коли йдеться про прийом театру в театрі. Про вигляд і тип масок у п'єсі Костецького читачеві мало що відомо, автор скупіше описує в репліках учасників балу лише три з них: блакитну – Святослава Тогобочного (який удавав Святослава Тутешнього), червону – Тереси, а також Пролог, коментуючи суперечності образу Полковника, мимохідь зауважує: «Єдине, що мені в ньому подобається безумовно, це його маска» [143, с. 144]. При цьому він апелює до фантазії маляра сцени та залишає нюанси на розсуд глядачеві. Утім, фраза «скинь маску» є наскрізною у творі й підкреслює гостру проблему, в орбіті якої перебувають головні персонажі, – пошук ідентичності. Як відомо, «перелицювання є ідеальною драматичною умовністю для тих, хто хоче пізнати ідентичність та еволюцію протагоністів» [210, с. 243].

Хоча романтично налаштовані учасники балу інтуїтивно шукають Святослава під карнавальним костюмом доміно, він, як і Пролог, з'являється на імпрезу у звичайному вбранні. У творі особливо багатофункціональним стає блакитний жакет героя, що перейшов йому в спадок ще від батька. Ним він обмінюється зі своїм двійником, у ньому ж забуде вибуховий пристрій, що мало не призведе до трагедії під час безтурботного перекидування піджака парами задля розваги. Знаковий одяг Святослава Тутешнього впізнають тільки його батько Полковник і Тереса, але й вони потрапляють у пастку розиграшу, коли, одягнутий у жакет брата, із ними спілкуватиметься Святослав Тогобочний. Дезорієнтованим співрозмовникам усе ж удається розгадати конспірацію, переконавшись, наскільки оманливою може бути очевидність. Загалом переодягання в п'єсі

Костецького є лише спробою означення «іншого», оскільки ілюзорне перевтілення не змушує героїв абстрагуватися від свого попереднього статусу. Однак персонаж хоч тимчасово намагається вписатися в чужі взаємини, ієрархії, у такий спосіб цілком свідомо виконувати роль у ролі, відповідаючи запитам персонажа-«глядача».

Оскільки обидва Святослави практично не відрізнялися один від одного зовнішністю, то єдиним способом їх ідентифікувати стають тілесні мітки, що містять певний семіотичний сенс: у Тутешнього на руці – слід від кулі, у Тогобочного – лунинка за вухом. *«Хоч ви, добродію, і міняєте щохвили одяг, але шрам є шрам»* [143, с. 142], – констатує Полковник. Варто підкреслити, що шрам – печать чатування смерті, слід війни, що є результатом мілітаристсько-ксенофобських інтенцій, яких так і не змогло позбавитися людство. Натомість лунинка – знак містичний, він асоціюється з обраністю, коди якої вивчає астрологічна морфоскопія. Не випадковим є також і місце мітки Святослава Тогобочного – за вухом. Здавна вухо вважається каналом епіфанічної комунікації, яка є можливістю отримати пророчий дар, одкровення, що дається героям і місіонерам. Отож тілесні позначки дають підставу стверджувати, що Святослав Тутешній наділений стигмою від людей, а Святослав Тогобочний – маркером комунікації з вищими силами, що сприяють ясновидінню, відкриттю знання, яке важко збагнути сучасникам.

Метадраматизм п'єси Ігоря Костецького з характерним для нього моделюванням можливостей і необхідності вибору суголосний концепції Жана-Поля Сартра «театр ситуацій», яку французький філософ запропонував у руслі екзистенціалістського вчення. *«З усього, що може показати театр, найбільше зворушує характер, який сам себе створює, момент вибору, вільне рішення, яке втягує в свою сферу мораль і все людське життя цілковито»* [397, с. 20], – зазначає Сартр. Екзистенціальні ідеї в «Близнятах» сфокусовані в ситуації Тереси, котра постає перед вибором і, врешті, усвідомлює себе *віссю*, навколо якої відкриваються

шляхи, до яких вона так і не долучилась: «Два полюси, два бігуни. Між ними вісь: я! Вісь, що навколо неї все обертається і що сама не здатна нічому запобігти. Вісь переламлюється. Бігуни розбігаються. У безмежність, як їм і належиться» [143, с. 163–164]. Безсумнівно, вісь – це основа, центр, який поєднує полюси, і на ньому тримаються будь-які рухливі варіанти діяння. І хоч Тереса дорікає собі, що не змогла запобігти кризовому *перелому*, в результаті якого відбувся збій системи, але вона свідомо того, що її призначення не менш важливе, ніж апробація різних ідей та можливостей. Дівчина, опинившись між двома Святославами, так і не визначила для себе, у кого вона закохана, чиї ідеї їй по-справжньому близькі. Цілком слушно побачити в ній глядача, який здатний захоплюватися й перейматися вибором тих, хто діє, – чи на сцені, чи на авансцені епохи, життя. У цьому глядачеві мають потребу й самі герої, які не тільки прагнуть до самовираження, але й хочуть повсякчас схвалення своїх вчинків, овацій, визнання єдино правильними своїх думок і пропозицій. Разом із тим Тереса заслуговує на увагу і як особа, що алогічно скерована водночас на абсолютно різні цінності та ідеї, вона – порожня площина, на якій лише почергово відображаються зовнішні контрверсії й мотивації. Фізично вона тяжіє до конкретного чоловіка, а проголошені амбівалентні ідеї приймає машинально, отож дух для неї лише атрибут плоті. У Тересі можна побачити і трагедію людини, «зануреної в свободу». Вона також справляє враження втіленої сартрівської концепції «ніщо», того первісного стану, що передує буттю, у якому наявні рівноправні можливості різних варіантів самореалізації. Але Тереса залишається вірною своїм іманентним можливостям – бути жінкою, бути глядачем, а відтак (за її логікою) – центром *Theatrum Mundi*.

Отже, п'єса Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» засвідчує свідомі метадраматичні пошуки автора, що втілились у низці оригінальних прийомів. Зокрема, театралізація театру у творі реалізується за рахунок топосу маскараду, власне перевдягання та маскуванню, що спрямовані на

актуалізацію проблеми ідентичності в ситуації перманентного роздвоєння. На персонажному рівні метадраматична поетика втілюється завдяки образу Пролога, який виконує функції наратора й трікстера, ірретуючи плин сюжету та спонукаючи до відкритої рецепції. Не менш важливими для створення метадраматичної форми є пари танцівників, у діалогах котрих, як і в репліках Пролога, напряду або опосередковано фігурують яскраві театральні коди на кшталт червоного доміно, арлекіна, *dance macabre* тощо. Експериментальний характер п'єси дав змогу поєднати в її структурі естетичні елементи, суголосні європейським новаторським драматургічним концепціям ХХ ст.: піранделлівському зсуву, брехтівському відчуженню, театру ситуацій Сартра тощо. Останній особливо проявляється в образах головних персонажів, які містять потенціал численних імовірностей.

4.3. Метадраматична трансгресія в п'єсах Юрія Косача

4.3.1. Актуалізація лицедійства та ілюзорності в драматургії

письменника

Гостру потребу оновлення у сфері драматургії напрочуд чітко висловив однодумець і товариш Костецького Юрій Косач, який сформулював прагнення справді нового театру – «в погорді до декоративного романтизму, до мелодраматизму, до пласкості натуралізму, тугу до театру як до очарування без зайвого оптимізму, до шекспіріанського „*theatrum mundi*” з жагою живої людини, з розщепленістю її, з демонічністю й парадоксом її існування на землі» [140, с. 9]. Однак такі автори, як Косач та Костецький, не лише ділилися своїми очікуваннями й профетичними візіями, а й наполегливо працювали над втіленням своєї концепції «інакшости», за що накликали на себе критику, неприйняття серед співвітчизників, що, врешті, спричинило їх творче відчуження. Відтак доробок, який став важливою сходинкою поступу української літератури, довелося відкривати заново вже після

смерті авторів.

Театральні рефлексії Юрія Косача проливають світло як на провідні мистецькі тенденції доби, так і на формування його власних естетичних координат. Нагадаймо, що свої спостереження про сценічне мистецтво письменник почав публікувати ще в 1939 р. в берлінському часописі «Нація в поході» під назвою «Розважування про театр». Згідно з його оцінками, у набутках українських драматургів заслуговували уваги шукання в руслі абсурдизму й сюрреалізму. Письменник високо цінував творчість Миколи Куліша, зокрема запропонований ним «новий стиль, новий канон української драматургії – сюрреалістичний та історіософічний» [225, с. 45]. Особливо інтенсивно Косач звертається до міркувань над перспективами драматургії й театру після Другої світової війни, чому сприяли творче середовище діаспорян та видавнича активність МУРу.

Багатий глядацький досвід Косача в повоєнній Європі уможливив апологетику письменника новітнього формату, названого ним «театром екзистенціалізму». Прихильник ідей Жана Поля Сартра Косач трактує мистецтво як «безкорисну пристрасть», «здійснювану свободу», як «вибір», відтак «екзистенціалістичний театр», на його думку, – це «театр авангарду нашої доби, принаймні – корчійного зусилля на авангардне становище» [140, с. 9]. У статті «Театр екзистенціалізму» (1947) Косач висловлює міркування з приводу жанрових особливостей шукань екзистенціалістів, які видаються йому досить близькими, але все ж відмінними від драми ідей або ж таких її виявів, як інтелектуальна, психоаналітична, метафізична драма. Екзистенціалізм у драматургії, як вважає письменник, вимагав театру, який би відрізнявся від усталених сценічних конфліктів, що повторювали схеми романтизму, мелодраматизму, натуралізму, прийшла пора метадраматичних метаморфоз – відчуження від «зайвого оптимізму», актуалізація людини з характерною розщепленістю, яка б уособлювала розмаїті грані шекспірівського *Theatrum Mundi*. Нові прикмети драматургії, що, з погляду опонентів, могли здаватися

«звироднілою модою чи снобізмом», справляли враження «джерел якогось нового стилю, він змагається за нові форми театрального мистецтва, хоч би шукаючи їхнього коріння в зразках, що стали клясичними... І до грецької трагедії, й до середньовічних містерій театр екзистенціалізму... стоїть ближче, ніж до театру доби натуралізму» [140, с. 9]. Відмінність нового стилю, за Косачем, можна звести до таких особливостей, як «спрощення засобів, сконденсованість форми і розрив з традиційним принципом „театральности” й розваговости» [140, с. 9]. І власне ці інновації Косач починає активно використовувати у своїх метадраматичних п'єсах.

Закономірно, що першими спробували оцінити своєрідність драматургії Юрія Косача заокеанські літературознавці, до яких слід віднести Григорія Костюка, Юрія Шереха, Марка Роберта Стеха, Ларису Залеську-Онишкевич. Остання приділила значну увагу нетиповій структурі п'єс письменника, наскрізній іронії, розщепленому часопростору. Імпульсом, що спонукав до подальшого вивчення драматургії діаспори, стала праця Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі». Зацікавлення драматургією Косача в Україні засвідчили поодинокі праці Світлани Антонович, Наталії Леонової, Ростислава Радишевського, Анни Ращенко, Оксани Семак, Галини Шовкопляс та ін. Значним кроком вперед в осмисленні багатогранності Косача-письменника стала дисертація Марії Реутової «Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української діаспори» (2018). Дослідниця аргументовано довела, що «специфіку драматичної творчості письменника визначають витворення оригінальної історичної концепції та діалог зі світовою культурною традицією, питомою складовою якої, на його переконання, є українська література; експериментальність поезики, наскрізна інтертекстуальність як показник інтелектуальної елітарності» [229, с. 186]. Реутова влучно виокремлює провідні ознаки драматургічної творчості Косача: мотив двійництва, удавання, приховування, театральна гра, маски, однак розглядає ці, безсумнівно,

метадраматичні прикмети як автопсихологічні чинники, що відбивають «поведінкові моделі і стратегії» письменника [229, с. 208], і водночас вбачає їх цілком органічними в різних авангардних течіях, включаючи постмодерністські концепції на початковому етапі їх становлення. Ця робота засвідчила необхідність поглибленого вивчення ідіостилю Косача-драматурга, який, безсумнівно, працював у руслі європейських шукань. Науковці вказують на наявність різних аспектів самобутнього художнього мислення Юрія Косача – барокового, характерного насамперед для драми-мораліте, романтичного, необарокового, абсурдистського тощо. Однак, на нашу думку, не менш важливий у творчості драматурга метадраматичний формат, що проявляється, передусім, на рівні структури, сюжету та ігрового дискурсу комунікації.

Серед утрачених п'єс Юрія Косача особливо резонансним став твір «Ордер» (1948), Щоправда, у 1985 р. письменник у листі до Лариси Залеської-Онишкевич, зазначив, що текст «Ордера» він має на руках, проте чимало його творів, які мали успіх на сцені, були остаточно загублені. П'єсу вважають «майже макабричною сатирою на моральне пристосовництво тих українців, яких історія привчила до рятівної і часто безсоромної політичної мімікрії» [80, с. 28], відтак зміна тоталітаризму Сталіна на тоталітаризм Гітлера в середовищі з означеним менталітетом практично не помічали. Валерій Гайдебуря спробував дати уявлення про постановку «Ордера» Володимиром Блавацьким. На думку театрознавця, на сцені домінувала екзистенційна естетика, центральне місце в ній посідав прийом маски. Наявність у творі низки персонажів-масок, які уособлювали «схильність людини до удавання, брехні, подвійного життя», з висоти часу дають підстави стверджувати, що «Ордер» – це зразок модерного алегоричного театру. Певні відомості Валерій Гайдебуря подає й про рецепцію постановки, зокрема про влаштований над нею за пропозицією режисера «суд»: «...вистава Ансамблю стала випробуванням для публіки. Жорстокість національної самокритики

обпекла і обурила багатьох таборян...» [80, с. 29]. Це призвело до емоційних сварок, а після того, як на сцену кинуто великий камінь, ведучий суду Іван Гурко змушений був припинити так званий обмін думками в пошуках істини.

Як один із найкращих драматичних текстів Косача, котрий гостро порушує проблеми «еміграційного міждіб'я», відзначає «Ордер» і Юрій Шерех, який у своїх мемуарах писав, що автор «був на височині тільки тоді, коли він був розлючений, як от в „Ордері”, нещадній сатирі на українську еміграцію...» [300, с. 379].

Однак більшість драматичних текстів Косача збереглися, й деякі з них інсценізовано. Особливий резонанс випав на долю історичної драми «Облога» в постановці Йосипа Гірняка у Львові часів фашистської окупації. Проте Шерех дуже критично оцінював цей успіх, оскільки вважав, що «Облога» була «сіра п'єса і ще сіріша вистава» [300, с. 379]. Драматична поема «Облога» є одним із творів, які засвідчують тривалий інтерес письменника до постаті Хмельницького і його синів. Тиміш як центральний герой «Облоги» постає пасіонарієм, лідером народних мас, які, виборюючи свою людську й національну гідність, піднялися на рішучу боротьбу проти ворога. Постать Тимоша Хмельницького в сучасній рецепції відзначається цілим шлейфом легенд про контроверсійного дивака з талантом полководця. Косач змальовує сина Хмельницького в позитивному світлі: відважний лицар, який прагне дати Україні, попри складні історичні обставини, «європейський шанс». У творі на сюжетно-образному рівні мають відгомін відомі тексти польських авторів Адама Міцкевича («Конрад Валенрод»), Зигмунта Красінського («Небожественна комедія»), Юліуша Словацького («Мазепа»). Водночас твір цікавий із погляду суголосності художньому світу Лесі Українки, яка опосередковано дала імпульс драматургічним шуканням Юрія Косача. Інтертекстуальні асоціації з героями Лесі Українки («У пущі», «Адвокат Мартіан», «Орґія», «Йоганна, жінка Хусова») викликає архітектор

Дольче, його підступний учень Бербецький і красуня-дружина Беатріче; опис їхньої артистичної господині, що служить «не Марсові, а музам», проголошення мистецтва як надцінності, постійні апеляції до «солодкої Італії», що протиставляється «дикому краю» – Молдові, у якій вони переживають козацьку облогу. Господар садиби Дольче – це безтурботний «Епікурів учень», котрий випадково опинився в зоні облоги, прийнявши запрошення магната Вишневецького очолити спорудження палацу та реставрацію замку в Крем'янці. Дольче проголошує свій девіз «Мистецтво – вічне, а життя – коротке», що суголосний гаслу венеційського «скульпторського гурту», до якого входив Річард Айрон, головний герой драматичної поеми Лесі Українки «У пущі» – «*Pereat mundus, fiat ars*» [269, с. 18]. Натрапляємо на алюзійні покликання на персонажів інших творів письменниці, наприклад, поетично характеризуючи різні вина зі своєї колекції, еспанський херес Дольче представляє як «*тіло Доньї Інес чи Долорес, Еспанської палкої чарівниці; її даремно дон Хуан скоряв...*» [138, с. 172].

Із метадраматичного боку «Облога» заслуговує на увагу використання прийому «роль у ролі». Задля успіху військової операції воїн Тиміш наважився на вилазку, в якій вимушено став видавати себе за італійського архітектора й винахідника Домінічі дель Аква. Перетворення Тимоша, яке зніціювала Беатріче, заінтригована чужинцем, дається йому неодразу. Під час знайомства з господарем його стан уточнюється в ремарці: «*Він ще не зовсім увійшов у свою роль і все ще ніяково дивиться на Беатріче, немов шукає в ній допомоги*» [138, с. 169]. Однак згодом Тиміш удається до вишуканих пасажів на славу мистецтву та вину, нічим не уступаючи щирому Дольче. На позір молодий Хмельницький здатен бути доволі переконливим в іноідентифікації, як-от:

Вино туманить розум і плете

Комусь дурний і говіркий язик.

А ми – мистці – в вині солодкість знайдем,

Ширяння думки, гру веселих барв... [138, с. 177].

Через деякий час він зізнається, що вигадка Беатріче, яка враз зробила сина Хмельницького італійцем дель Аквою, спочатку його здивувала, проте він легко увійшов у роль. Упевненішим Тимошеві допоміг бути власний досвід знайомства з ремеслом фортифікаційних будівничих і малярів. Відтак він відвертає від тривожних передчуттів господаря в ситуації облоги повсякчасним порушенням мистецьких тем, компетентною оцінкою звершень Дольче-архітектора, демонстрацією власної туги за творчою працею: «*Я гину за мистецтвом...*» [138, с. 198]. Пишномовні монологи Тимоша в ролі італійця – про мистецтво, про жіночу вроду – зумовлюють народження вдячного театрального реципієнта в особі Дольче, який констатує:

Я слухати люблю тебе, мій друже!

Твої слова пливуть, немов потік! [138, с. 199].

Тиміш, приховуючи своє «Я», прикидається поетом-початківцем і музикою, шанувальником пісень Тоскани, але його видає наспівування наодинці пісні про Байду. Конкретні питання щодо архітектури та учнів Дольче помітно збентежують псевдомитця й урешті, попри знання *мови Данте* та мистецьку розкутість, стає очевидним його удавання з себе італійського майстра, який, до того ж, мав би бути набагато старшим за молодого «актора». Однак у скруті юнака рятує Беатріче, котра закохується в Тимоша-Тимотео. У цій сюжетній лінії наявний код Долорес Лесі Українки: задля того, щоб купити мовчання Бербецького про справжню іпостась італійського гостя, вона погоджується заплатити нелюбу тілом. Шляхетний Тиміш утручається в ситуацію й бере верх над зловмисником у сцені двобою, яку автор подає, як *спір за Беатріче*.

Після захоплення палацу козаками молодий Хмельницький зустрічається із союзником козаків архітектором дель Аква, роль котрого він грав нещодавно. Ця сцена є прикладом відвертості між актором і його персонажем поза розлогою сценою в сцені. Українця й італійця об'єднує

віра в те, що в Україні *«затихне Марс – тоді промовлять Музи»* [138, с. 220]. У фіналі Тиміш, за прикладом Беатріче, стає ініціатором ще однієї містифікації: на зустріч із Бербецьким, який прийшов з наклепом на свого вчителя та його дружину, замість себе він відправляє свого друга італійця-архітектора. Удвох із *дель Аквою справжнім* вони приходять і на зустріч із подружжям Дольче, де останні дізнаються, що архітектором прикидався не просто один з козаків, а сам гетьманич Тиміш. У розв'язці обоє італійців отримують від Тимоша високі титули *гетьманських інженерів-архітектів*, що стає дещо ідеалізованим символом запоруки дружби України з європейською елітою під час складного шляху до національного визволення.

Історичний інтерес до постаті другого сина Богдана Хмельницького Юрія зумовив написання п'єси Юрія Косача *«Дійство про Юрія переможця»*. Прикметно, що і в цьому творі не обійшлося без удавання, метатеатральної репутації юродивого, фаустівських інтенцій, гри часовими площинами, що є наскрізними в драматургії письменника. Налаштованість на метадраматичну репрезентацію історії автор засвідчує вже в передмові: *«Герої цієї трагедії рухаються в зовсім іншому світі, ніж реальний. Дозвольте поетам бачити його. Для автора й його героїв він реальніший реального, він такий багатючий, що наші щоденні засоби для передавання його – надто вбогі, надто раціоналістичні»* [134, с. 171]. Зауважмо, що Косач вдається й до метадраматичного зв'язку автора та персонажів – не традиційно підрядного, а сурядного. Тут же він підкреслює перспективи підходу до матеріалу, засадничо відмінного від реалістичного: *«...надреальний світ, який мають відкрити драматурги (й їх інтерпретатори) та знайти для нього новий вислів, є тереном експансії волі мистців майбутнього»* [134, с. 172]. За допомогою уяви автор намагається у своїй історичній трагедії відтворити *інший, незримий світ людини* – саме ці можливості театру й драматургії письменник убачає естетично закодованим як *«поезія поезії»*. Симптоматичний і початок

твору – гра в гальбіт (кості) козаків із вартової служби, яка є своєрідним маркером художнього світу, заявленого в передмові. Автор інтенсивно нагромаджує слова, спільнокореневі з лексемою «гра»: грати, програти, догратися тощо. У цьому ключі висловлює свою життєву філософію і Юрій Хмельницький: «*Але гравець, коли не ставить на останнє, на єдине – той не гравець*» [134, с. 179].

Суть головного героя «Дійства» так узагальнила Лариса Залеська-Онишкевич: «Юрій змагався з драконом і жертвував себе за «новий лад». Він мірявся з долею, але не ішов ясним / чесним шляхом» [134, с. 260]. Освічений, він повсякчас апелює до різних філософських і релігійних концепцій, проте найбільш питомим для розгортання його думки є привиддя, сон, яв, що ним сприймається як локатор, сконцентрований на жаданні чуда. Недарма дехто з оточення гетьманича вважає його *шаленим, безумним, юродивим*. Прагне він навіть через чаклунство опинитися вічна-віч із дияволом. У божевіллі звинувачують один одного й інші персонажі, таким чином створюється відчуття помежів'я між реальним та ірреальним світом. Підкреслимо, що Косач відмежовується від тілесності, саме тому Юдит, одна з жінок, драматичні стосунки з якою є важливою сюжетною лінією, він називає своєю *мислюю, шаленим причудом*.

Серед персонажів п'єси варто виділити блазня, перша поява якого коментується словами: «*...може? у блазенстві його більша мудрість, ніж у нашому похміллі*» [134, с. 185]. Тільки від нього Юрій спокійно сприймає означення себе *юродивим*, терпить питання про *продану душу* Сатані. Більше того, наодинці з Теренем-блазнем він відкриває всі свої помисли, візії та мрії, яке оточення *не збагне*. Ще одним *причинним, блаженним*, із яким Юрій знаходить спільну мову, у творі постає Василій, *божа людина*. Якраз він указує на головний гандж Юрія, який не дає йому втілити прагнення, – це брак християнської любові.

Твір багатий на транстекстуальні алюзії, інтермедіальні вставки, наприклад, прорив органної величної музики в абсолютну тишу,

стилізований під барокову драму про міфологізованого героя, тяжіння до середньовічної естетики підкреслюють використані в структурі тексту інтермедії, які проектуються на популярний в Україні вертеп. Однак, якщо в традиційному вертепі інтермедії, що включалися до вертепної драми, виконували розважальну роль, хоч і порушували сатирично-побутові проблеми, то в Косачевій естетиці ці структурні одиниці, не ігноруючи бурлеск, репрезентують серйозні ідеї. Зокрема, одну з них він позначає метадраматично – «Інтермедія інтермедії», – і вона постає як внутрішня частина сцени в сцені, своєрідний третій рівень п'єси. Спудеї-піворізи, готуючись до ярмарку в Кам'янці, проводять репетицію театральної сценки. Її призначення, за Наталією Леоною, дозволити «глибше зрозуміти ступінь спорідненості Юрія Хмельницького з мучеником Юрієм Переможцем» [165, с. 14]. У цьому фрагменті, який представляє фактично естетику класичного алегоричного театру, із хором, персонажами, що втілюють абстрактні чесноти, та центральним образом самого Св. Юрія (як проєкцію гетьманича), котрому пророчать місію визволення України. Після завершення репетиції дійства студентської інтермедійної братії подано і її рецензію. Причому вказано як суто театральні зауваження (*діалоги позабувалисьте*), так і застороги, що за зрозумілий підтекст вистави їх може чекати не винагорода, а покарання, бо хоч театр і «*не політика, але лупня і за театр дають*» [134, с. 205].

Кульмінацією видінь у мерехтливому світі п'єси стає уявна гра Юрія Хмельницького в гальбіт із дияволом, яка завершується перемогою гетьманича. І хоч ця ілюзія була лише миттю, а безпосередні події таки ведуть до смерті головного героя, пафос післямови полягає в тому, що все ж Юрій-переможець, з його жагою будь-яким чином урятувати Україну, живе в кожному українцеві, «*поки сміємо, поки не вгнуті*» [134, с. 226]. Варто наголосити, що п'єса «Дійство про Юрія-переможця» засвідчує авторське тяжіння до деструкції. Проявлення останнього фіксує й Анна Реутова, яка дійшла до аналогічного висновку: «Довільна текстотвірна гра

не лише деформує логіку подій, простір, тілесність та мову персонажів, а й розхитує фізичні межі самого тексту» [229, с. 179].

Твір Юрія Косача «Скорбна симфонія» (1945) засвідчує вірність автора ще одному історичному персонажу, композиторові Дмитру Бортнянському, який зображений на екзистенційному роздоріжжі, що уособлює «дві спокуси-примари – не музи а антимузи творчого генія» [254, с. 275]. До трагічних компромісів композитора схиляють демонічні жіночі постаті, котрі є персонажами вже інших (прозових) текстів Юрія Косача: йдеться про Пані в чорному, апологетки гедонізму («Чорна пані») та княжну Дараган, що символізує порив до влади проукраїнського спрямування («Володарка Понтиди»), яка у драмі постає власне маскою, що зазначено вже в переліку дійових осіб.

Твір відзначається характерною зміною часових прошарків, завдяки чому ми бачимо героя, як у старості, у дешевому помешканні на околицях Петербурга, так і в молоді роки, в Італії, де мала тріумфальний успіх його дебютна опера «Алкид». Там же відбулася перша зустріч композитора з княжною Дараган, котра з'явилась у масці та доміно й здійснює суворий присуд майстрові, у творіннях якого «зверху блиск – внутрі пустеля» [139, с. 283]. Водночас вона висловлює сподівання, що він таки стане *козацьким бардом*, і це допоможе їй, владарці степів, досягти омріяної влади. Пані в чорному радить композиторові змінити Італію на Росію, де опера імператриці Катерини II значно славетніша за *театрик князівства*, і врешті Петербург – це столиця його *отчизни*, у якій справжня батьківщина митця Україна – лише глуха провінція. Зі свого боку, коханець княжни Дараган розвінчує її політичну активність, презентуючи її діяльність, як *театр, дешева комедію*. Він передбачає, що Бортнянському також судилося бути *персонажем* її дійства, як і йому самому. Усвідомлення Бортнянським перспективи стати блазнем, Арлекіном, перетворити власну мрію про високе мистецтво на *комедійний мотлох, шакамаття скомороха* зумовлює прийняття ним пропозиції Пані

в чорному шукати себе, прислужитися рідній Україні не у фантазіях, а в мистецькій славі, причому не на європейській сцені, а в могутній Росії.

Перша дія завершується новими сподіваннями на відродження композитора: старий самітник із репутацією юродивого раптом береться писати симфонію, що видається небувалою й багатообіцяючою подією для його вірного приятеля-українця. У другій дії знову панівною постає вставна сцена, де молодий композитор адаптується в Петербурзі, стає придворним композитором і навіть покладає надію на розумну політику імператора Олександра, зокрема очікує відновлення Гетьманщини (код «Боярині» Лесі Українки). Однак його творчі плани не реалізуються. Окрім Пані в чорному, ще однією химерною постаттю у творі є Пан у киреї, реципієнт-тінь, який дав болісну характеристику митцеві – «рenegат».

Наостанок у «норі» композитора, яким захоплювався сам Бетховен, з'являється дівчина Саня, у котрій неважко впізнати третю Музу, і цю її іпостась виразно маркує семіотичний знак – арфа (колишня кріпачка спробувала себе в опері й у балеті, але її артистична кар'єра завершилася трактиром, де вона музикує, заробляючи на життя). Саню композитор визнає своєю довгожданою мрією, вона повертає йому відчуття спорідненості з Україною, але без аферистичної жадоби влади, притаманної княжні Дараган з її незмінним атрибутом – маскою. Та безмежна туга й передчуття смерті, яке мальовничо зображено в шматуванні композитора орлом, невидимим для інших, вичерпали всі його життєдайні сили. Дівчина Санька, урешті, кличе із собою Бортнянського (чи його душу) на Вкраїну, до козацького війська. Отож останню сцену, що завершується абсолютною тишею та тьмою, можна трактувати як передсмертні видіння митця. Мрія творчої самореалізації митця була спаплюжена антимузами, яким він помилково довірився замолоду й пішов на компроміси та в результаті втратив своє «Я», позаяк

змушений був, «прикрившись маскою, показувати світові не свій вид» [254, с. 278].

Таким чином, орієнтуючись на європейські сценічні тенденції й пропагуючи театр екзистенціалізму, у своїх п'єсах Юрій Косач застосовує їх постулати вибірково. Водночас творча уява митця підживлюється українською театральною традицією, яка включала численні метатеатральні елементи. Порушуючи складні проблеми, що стосувалися як історичного вибору нації, так і особи (політичного лідера, митця), він послуговувався художніми техніками, що унеможливлюють реалістичну подачу матеріалу. Багатоплощинності його драматичного простору надають алюзійність, лицедійство, химерність образів, стирання кордонів між реальним та уявним, що кульмінаційно проявляється в авторській метадрамі «Кортес і Безталанна».

4.3.2. «Дійсність це чи гра уяви»: деструкція та трансгресивне ускладнення в метадрамі «Кортес і Безталанна»

Трансгресивна стратегія є однією з ознак динаміки культури ХХ ст. Під трансгресією зазвичай розуміють певний деструктивний зсув, перетин, руйнування кордонів усталеного, утвердження формально-змістовних інновацій поетики, включно з аспектами, які раніше вважалися табуованими. Мішель Фуко, спираючись на спостереження багатьох мислителів від Гегеля до Жоржа Батая, у праці «Передмова до трансгресії» констатував, що це явище є наріжним каменем нової контрверсійної культури, зумовлене мисленням нелінійними матрицями осягнення світу, переходом буття в радикально нові стани. Феномен трансгресії, у тлумаченні філософа, пов'язаний з ідеєю «смерті Бога», він закономірно впливає на зміну мовних тенденцій та літературних образів[348].

У сучасній науці (психології, філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві) трансгресія нерозривно пов'язана з деконструктивізмом; її трактують, як «процес виходу суб'єкта за якусь

абсолютну межу, яка у вимірі емпіричного світу здається неперехідною, це творчий прорив людської свідомості, руйнація будь-яких матеріальних чи соціальних обмежень» [32, с. 122]. На думку Тамари Гундорової, «важливу роль у формуванні модерністського канону загалом відіграють цінності, розгорнені на основі трансгресії» [90, с. 13]. Однак ще інтенсивніше вони стають затребувані в середині ХХ ст., просякненого досвідом катастрофізму, зумовленого Другою світовою війною. Саме тоді лідери авангардних пошуків актуалізують художні версії трансгресивної свідомості, а дослідники починають зосереджувати увагу на трансгресії як території мистецьких експериментів та її співмірності з грою.

Механізми трансгресії слід вважати важливим компонентом інструментарію метадрами з характерною для неї метафікційністю, хаосом умовності, перетіканням образів, що загалом суттєво відрізняється від схематичної форми театру в театрі, п'єси в п'єсі, сцени в сцені. Як указує Антон Макаров, метадраматичні твори з трансгресивною структурою «не мають... ніякої „вторинної” або „внутрішньої” сцени, проте вони переслідують ті самі функції, що й драми, побудовані за класичною моделлю „театру в театрі”, – виявлення театрального дійства та викриття театралізації в широкому сенсі» [173, с. 88]. Функціонування металепису як елементу поетики в метадрамі ХХ ст. одним із перших окреслив Жерар Женетт, який зазначав: «У певному сенсі піранделлізм „Шести персонажів у пошуках автора” або „Сьогодні ми імпровізуємо”, де одні й ті ж особи стають по черзі то героями, то акторами, є не що інше, як грандіозне розширення металепису... Усі ці ігрові ефекти виявляють самою своєю інтенсивністю значущість тієї межі, яку вони переступають усупереч будь-якій правдоподібності...» [106, с. 245] У цілому трансгресивна модель творчості відкриває повсякчасне бачення інакшості та «перебуває за межами допустимого й уявлюваного, не підкорюється нормам і вимірам традиційного сприйняття, що приписує світу порядок і смисл» [308, с. 26]. Поступовим згущенням таких особливостей відзначається драматичний

доробок Юрія Косача.

П'єса «Кортес і Безталанна», датована 1956 р., на відміну від інших драматичних творів автора, не була надрукована за його життя й не ставилася на сцені. Зберігався твір в архіві Валеріяна Ревуцького, опублікований завдяки Ларисі Залеської-Онишкевич у 1998 р. в журналі «Сучасність». На сьогодні можемо констатувати лише поверхові спроби інтерпретації цієї феєричної фантазмагорії з потужним культурософським началом. Нечисленні критики, котрі вдалися до професійної реакції та аналізу тексту, відзначають його виняткове місце в драматургії письменника, підкреслюючи унікальну театральність твору.

П'єса складається з трьох відслон, дія яких відбувається у відносно ізольованому просторі – на віллі головної героїні Альфари. У вступній ремарці топос описано як *«хімерну споруду, збудовану на скельному зрубі, агрегат зі сталі, скла і каміння»* [137, с. 12]. Попри заявлену монументальність, цей простір має динамічні риси: *«Іноді вона осяяна сонцем, іноді затьмарена, іноді в'яскравлена сяйвом місяця. Іноді це – гадано – барка чи сад, що, убрані прапорами і лямпіонами, впливають у безкрає»* [137, с. 12]. Очевидно, така мінливість досягається завдяки використанню в якості будівельного матеріалу скла, що, будучи нейтральним, віддзеркалює форми, барви й рухи навколишнього середовища, дублюючи його. Аналогію можна побачити в кришталевій (скляній) горі, що стала центральним містичним топосом у фантастичній драмі Лесі Українки «Осінь казка». У п'єсі Юрія Косача принцип віддзеркалення стає наскрізним і стосується не лише художнього простору та предметного світу, але й сутності та структури персоносфери, де герої безкінечно роздвоюються, перетворюються, змінюючи свої іпостасі й амплуа. У замкненому просторі вілли таке розщеплення досягається через зображення ірреальних світів, плодів напівмарень та фантазувань, із характерною міфічною структурою й позачассям.

Умовність часу у творі має метадраматичний характер. Автор

наголошує на його зміні в кожній із дій, хоча й уникає конкретного остаточного визначення: *«Якщо ж трактувати справу в часі, то, наприклад, перша відслона мала б ознаки до того, що дія відбувається на початку ХІХ сторіччя, в похмурий і ледарський час присмерку еспанської імперії. Іноді, наприклад, в другій відслоні, це радше – наші часи. Іноді – час втрачає свою названість»* [137, с. 12]. Попри відсутність чіткого окреслення, не можна говорити, що час і доба не мають значення у п'єсі. Епохи калейдоскопічно накладаються одна на одну, співіснують на сцені, сприяючи поліфонічності образного світу.

Відкриває п'єсу поява примхливої Альфари в оточенні свити, що складається з трьох чоловічих типів: матадор Гонзалес (тип воїна), *копійковий* поет Міранда (тип придворного митця) і чарівний дегенерат Руфіно, особа середньої статті (тип компаньйона-гедоніста) – їхні здрібнілі фігури підкреслюють марноту, що оточує або породжена знатною сеньйорою, ілюструють її цинічне ставлення до людської цивілізації, виражене в колоритному порівнянні культури з *абортарієм труїзмів*. Проте, без сумніву, Альфара – людина культури, її мова просякнута семіотичними знаками історії й мистецтва, що окреслюють надзвичайно широкий діапазон її освіченості та інтересів.

Цілком незаслужено, на наш погляд, персонажа Альфари критики відсувають на другий план щодо Кортеза. Цей типаж, вочевидь, імponує авторові, не випадково до її образу він звертається й поза п'єсою. Так, вона є адресаткою серії листів «До Дон'ї Ельвіри Дель Гравальос Альфари, незрівнянної Амаріліс в королівському театрі Ля Монтерія, а враз із тим чесноливої Целестини театру Колізео, нищепідписаного посланіє патетичне перше», опублікованих Марком Робертом Стехом у журналі «Кур'єр Кривбасу» (2012). Ці листи – стилізоване есе, у якому автор прагне розкрити власне бачення природи театру загалом та перспективи української сцени й драматургії. Альфара тут (частіше названа іншим своїм ім'ям – Ельвіра) – *дочка конкістадорів, вічна жрекиня Мельпомени*, із

котрою автор веде розмови *в царстві тіней*, мандруючи крізь століття. Юрій Косач пояснює своїй уявній співрозмовниці власне упередження щодо реалістичного театру. Його тези цілком відтворюють концепцію метадрами з її тяжінням до ускладнених структур: «Це не значить, що я не хочу бачити на сцені, як цілує любий коханий <..> це все дійсність і дійсність цікава, але я хочу, щоб до цієї дійсності (1) приєдналась ще інша дійсність, понадсвідома (2) і третя дійсність, ізсередина (3), мистецтва, суб'єктивна <...> І тому, дорога Дон'я Ельвіро, я сказав вам на початку: Я одягаю маску» [135, с. 166].

На практиці така ускладненість стає художнім принципом як побудови п'єси «Кортес і Безталанна», так і структури окремих її персонажів. Зокрема, Альфара у творі – це й міщанка, уособлення занепаду західної цивілізації, розтління американської буржуазії; але й утомлена від *ніщоти* життя вічна постать, жіночий інваріант фаустівського типу («*Все – нісенітне*»; «*Безглузда метушня дурнів*»; «*Навколо пустеля*» [137, с. 13]). При першому знайомстві Кортес характеризує її словами: «...*Ваш стиль – дозвольте деяку критику – банальний до, скажімо, здичавіння. Коли я оце дивлюсь на вас, мені здається, що ви вже не в стані відчувати яснє і хороше. Усе ж – з другого боку – у вас незбагненна трагедійність*» [137, с. 17]. Згідно з поглядами самого автора, ця трагедійність і є основою театру, де ключовою виступає «туга людини виповнити власним змістом єдиний, вічний, темний, загадковий, суперечний принцип життя, а ця туга проявляється не в споглядальному спокою, а у вольовій динаміці» [135, с. 167].

Нудьга, що тяжіє над нею, штовхає героїню до безкінечних пошуків розради. Особливо підживлює її фантазії ймовірне славетне походження – приналежність до династії конкістадорів-колонізаторів Мексики. Спрагла до вітаїстичних авантур, оточена безхребетними бовдурами та меркантильними прагматиками, від яких чекала відваги й натхнення, сеньйора впадає у відчай: «*Нехай це буде конюх, лакей, герой, до чорта,*

але сміло, тільки сміло» [137, с. 14]. Примха Альфари невдовзі матеріалізується – і з'являється, можливо, плід її уяви, а, можливо, найманець-лицедій – чистій вікон Кортес, харизматичний авантюрист, котрий провокативними куртуазними промовами перевертає світ героїні.

Образ персонажа наділений ще більшою динамікою, яскраво вираженою в браваді-самопрезентації: *«Отож я був вантажником у порті Нью-Йорку. Я стріляв гадюк в Аргентині... Я працював на плантаціях над Амазонкою... Я був стюартом на одному норвезькому кораблі. Що ж – профан, я неук, я сумнівна особистість, я звихнена людинка, я іноді – невольник власних жаг...»* [137, с. 17–18]. Головна сутність цього персонажа – Поезія (завойовника, винахідника, першовідкривача), що протиставляється, з одного боку, *сухопутному* придворному поетові Міранді, а з іншого – сірому кардиналу Дону Родріго Моралесу. У калейдоскопі іпостасей слід виокремити самоідентифікацію (*справжню професію*) Кортеса – *«...менестрель. Тобто, коли бажаєте, арлекін»* [137, с. 17]. З азартною готовністю стати ким завгодно, зрештою не без впливу Альфари, він обирає роль конкістадора нового часу, який прагне відкрити острів Блаженних, що, вочевидь, приваблює Альфару можливістю уподібнитися до меценатів експедицій Фернандо Кортеса.

Острів Блаженних – це фактично повернення автора до міфологічного образу, котрий наснажив його белетризоване оповідання «Запрошення на Цитеру» про художника доби класицизму Антона Лосенка, мистецька доля якого нагадує шлях композитора Бортнянського. Твір інтермедіально наснажений одним із малярських шедеврів Антуана Ватто «Відплиття на острів Кіферу» (1717), а заодно в ньому можна знайти образний зв'язок з операми Крістофа Глюка «Обложена Кітіра» та Жана-Філіппа Рамо «Дардан». Водночас вбачаємо в рефлексіях Лосенка ембріон майбутньої метадрами «Кортес і Безталанна». *«...чорт його бери, що він думав тоді, цей витівкуватий, цей юродивий Ватто?»* – читаємо в оповіданні Юрія Косача. – *Чи й справді все це комедія, вселюдська комічна*

опера, а невдаха Арлекін за героя в ній?.. Чи не заплакати, а потім засміятися над усією метушиною цією й піти собі геть, з фарандолею причинних на Цитеру, а там, хтозна, може, і в облуді й краса таїться, й мудрість!..» [136, с. 153] Трактуювання міфологеми Цитери Юрій Косач почерпнув від Ватто, і фіксація цього є в оповіданні, де зазначено: «У сумбурі машкар, у гримасі арлекіна відкривав неповторне. Учитель, учитель, учитель – він химерний Ватто із Цитери, з острову дозвілля й забуття. Глузд Цитери збагнув – це була спокуса! Спокуса до гріху відкриття, до гріху посміти! Спокуса до гріху жити, і то прагнути!» [136, с. 261]

У п'єсі «Кортес і Безталанна» відбувається розщеплення міфічного топосу, що в дискурсі одних персонажів постає як заповітна земля соціальної справедливості й свободи, а інших – територія розпусти та тілесних утіх.

Дослідники відзначають кінематографічну природу драматичної форми твору Косача. Валеріян Ревуцький називає кінокадрами зображені уявні картини, які супроводжуються «посиленим уживанням світляної партитури», пантомімою, інколи подані без осіб або ж у їх структуру включено умовних осіб [228, с. 52]. Засоби кіномистецтва допомагають під час створення іншого (віртуального) світу з блискавичним перевтіленням: «Темніє, згодом спалахують стіни, а з розсуненого мороку, на тлі вже інших, не цих світів виходить Принцеса Мая, Гуаскар. Альфара виходить у темряву, а Кортес стоїть в осіянні, в грізному шоломі конкістадора» [137, с. 18]. Для Альфари межа, що розділяє реальність та дійсність, майже не відчутна. Сугестивні оповіді Кортеза про своє міфічне минуле перетворюються на вставні сцени, що оживають в очах ідеального реципієнта. Альфара повністю занурюється у світ фантазії, де постають фігури принцеси Гуаскар, Маркізи та Марини. Із фрагментів й образів, які виринають із розмов Альфари та Кортеза, згодом утворюється складний орнамент сюжету двох наступних дій. За законами трансгресії уламки асоціацій поєднуються між собою в химерну картину: мексиканська

принцеса Гуаскар перетворюється на клерка в тресті «Томахо і Сігуерос», співачка з казино – на зірку, що сходить, коханку Кортеза Марину тощо.

У п'єсі використано характерний метадраматичний прийом, коли персонажі перетворюються на глядачів, спостерігаючи дії, які їм пропонують інші герої твору. Причому і тут відсутній чіткий поділ на групи: той самий персонаж може бути як візіонером, так й ілюзіоністом. Скажімо, Альфара в другій дії переймає кортезівську майстерність оповідача й, уже на прохання Моралеза поділитися з ним *рефлексом* своїх уявлень, драматично оприявнює фантазію побачення Кортеза і Марини. Важливу роль у формуванні метадрами на рівні з «постановками» фантазій виконує інсценізація сну Альфари, перед початком якої глядачів попереджено: «... не легковажте, сеньори і сеньорити, снів, вони іноді збуваються» [137, с. 41]. Прикметно, що фантазмагорія, пронизана мерехтінням архетипів, переходить у дійсність: рана, отримана Альфарою від уявного Кортеза ударом *опіреною змією Мая*, кровоточить насправді, а Моралез, викриваючи *замах на вбивство*, виносить реальні звинувачення в змові Марині та Кортезу. Таким чином у тексті створюється атмосфера вірусного візіонерства, що призводить до патологічної недовіри щодо реальності.

Власне мотив сну є наскрізним у творі й закономірно актуалізує традиційне для метадрами покликання на шекспірівський текст, що також набуває трангресивного ускладнення, як-от: «*Отож було це все, чи не було, а як було, то чому не було, а як не було, то чому було. Чи не так стоїть питання?*» [137, с. 44].

У той час, як шекспірівський код нетипово обмежений для таких п'єс (крім згаданого фрагмента, можна ще назвати хіба порівняння Марини з леді Макбет), алюзії і покликання на твори Лесі Українки численні й різнопланові. Ключовою слід визнати трансформацію донжуанівської моделі у творі Косача. На персонажному рівні вона реалізується в протистоянні Кортеза (Дон Жуана) і Моралеза (Дон Гонзаго), любовній

лінії Кортес – Альфара (Донна Анна), що в обох текстах ґрунтується на протекції та владних амбіціях жінки, котра вступає в конфлікт з волелюбним чоловіком. Спільною для обох текстів є метафорика скам'яніння душі. Наголосимо, що авторська модернізація у творі Юрія Косача полягає в деструкції вихідного сюжетного коду й розщепленні функцій та ідентичності персонажів, що загалом сприяє децентралізації цілої структури.

У третій відслоні відбувається остаточне розшарування дії: з одного боку, штаповані викриття негідників (Моралез і Марина), пафосні прожекти патріотичного та соціалістичного характеру (Ґуаскар), а з іншого – виразне усвідомлення, що ніхто з героїв не є справжнім супротивником Кортеса. Його поле бою – розколоте «Я», відтак він не вбачає небезпеки втратити себе (риторичним є питання: ким насправді був багатолікий менестрель?), оскільки особистісні інтенції героя спрямовані на те, щоб стати кимось, набути кінцевої форми. Трансгресивну природу п'єси «Кортес і Безталанна» можна вважати означеною у фрагменті згаданого «Листа...» Юрія Косача: «Справжня драма, говорив Г. Гавітман, по своїй натурі безкінечна. Це є постійний бій без висліду. Кожна ситуація... запалює нову ситуацію. А ця знов нову, й так у постійному зростанні – в безкінечне» [135, с. 164].

Метадраматичне подвоєння сценічної умовності в третій дії п'єси Юрія Косача досягається в основному завдяки видозміненій функції персонажа Досамантеса. Вірний лакей сеньйори (у структурі цього образу прочитуються й алюзії на донжуанівського Сганареля) бере на себе роль ведучого-арлекіна, що дає йому змогу вийти на передній план і навіть замінити скам'янілого, безвладного, розбитого сумнівами Кортеса, ставши головним опонентом *малого інквізитора* Моралеза, повноправним гравцем у *шаховому турнірі*. Його промова, адресована уявному глядачеві й почасти персонажам п'єси, резюмує події двох попередніх відслон і налаштовує на сприйняття останньої: «Сеньйори і сеньйорити! Ви бачили фрагмент

нешодавно, фрагмент небожественної комедії нашого сторіччя, чи якого бажаєте, ваша справа. Наближається її патетичний фінал. Не беріть нічого надто поважно, хоч і не вважайте все те, що тут буде діятися, нісенітним жартом» [137, с. 35–36]. Подальші коментарі також мають метадраматичну природу й нерідко слугують не витлумаченню драматичної ситуації, а радше розфокусуванню уваги. Репліки Досамантеса акцентують на тому, що все дійство є постановкою, персонажі якої свідомі своїх масок.

Топос маскараду, завдяки якому театралізація в п'єсі Косача досягає піку, має низку завдань. Зокрема, реалізовує авторський формат соціальної функції драми, яка, на думку автора, полягає в тому, щоб «підійти до головних тем сучасності й зайняти діалектичне становище до таїни взаємин людини самотньої й людини в масі, цієї основної теми трагедійного, театрального» [135, с. 164]. Стихія мас захоплює простір п'єси Косача подібно тому, як це відбувається у фіналі «Осінньої казки» Лесі Українки, де витримані схожі пропорції драматичної структури. Особливістю п'єси «Кортес і Безталанна» є те, що людська юрба залишається образом-фантомом, конфлікт із якою розв'язується дистанційно. Сцена ж заповнюється театральною стихією з її хаотичною деструктивною енергетикою. Арлекіни, яких, за припущенням автора, можна замінити на *«балети: воїнів Монтесуми, дівчат Мая, і навіть фарандола маркіз з острова Цітери»* [137, с. 43], раз по раз проходять колесом по сцені, укотре наголошуючи на умовності всього, що там відбувається: *«Дійсність це чи гра уяви, гра уяви, // скаже нам поет вкінці забави, забави...»* [137, с. 43] У кінці бій їхніх барабанів остаточно поглинає дійство.

Драматургія Юрія Косача, вінцем якої стала п'єса «Кортес і Безталанна», яскраво репрезентує динаміку метадраматичної форми в середині ХХ ст. з характерним залученням механізмів трансгресії. Її ключовими прийомами в тексті є концентрація умовності художнього

простору й часу; ускладнена структура образів персонажів, що досягається, зокрема, унаслідок авторських самопокликань, міфопоетики, асоціативності, інтертексту, який зазнає трансгресивного ускладнення. Деструктивними щодо цілісності тексту виявляються кінематографічні прийоми, застосовані задля розмивання кордонів дійсності, що нерідко перетікає в сон і марення. Дієвим засобом увиразнення метадраматичної форми п'єси є перерозподіл функцій виконавця та глядача. Стихія маскараду й лицедійства, що заповнює тексти письменника, сприяє остаточному розшаруванню сценічної дії, перетвореної, зрештою, на безкінечне фантасмагоричне марево.

Отже, метадраматична творчість українських письменників-емігрантів репрезентує естетичний ескапізм, затребуваність якого стала актуальною в наслідок трагічних подій середини ХХ ст. Найпотужніше інновації української метадрами проявлено в п'єсах Івана Багряного, Іларіона Чолгана, Людмили Коваленко, Ігоря Костецького, Юрія Косача. Варто наголосити, що більшість з названих авторів тісно співпрацювали з театрами, мали багатий глядацький досвід і навіть виступали театральними критиками, розуміли специфіку театральної постановки та гостро відчували потребу оновлення репертуару відповідно до запитів глядача з аналогічним трагічним світоспийняттям, всупереч якому орієнтувались у повсякденні на конструктив.

Метадраматичні інтенції Івана Багряного дисонансували з його виразною публіцистичністю та стеріотипами реалістичної школи. Утім, йому вдалось створити оригінальну травестійну метадраму, актуалізувавши прийоми перевдягання, розиграшу, марення. Специфіка метадрами Іларіона Чолгана полягала у використанні жанрової форми ревію з інтенсивним нашаруванням численних літературно-життєвих покликань, вставних постановок, безкінечних перетворень персонажів тощо.

На метадраматичний експеримент наважилась Людмила Коваленко, яка під впливом дискусій про творчі горизонти діаспори написала п'єсу «Героїня помирає в першому акті». Серед метадраматичних прийомів, які застосовує авторка, визначено такі: репетиція в п'єсі, роль в ролі, глядач на сцені тощо. Виокремлено новаторський прийом – п'єса поза сценою, що потрактовано як літературну форму театру простору.

Драматичних доробок Ігоря Костецького визнано таким, що максимально репрезентує феномен метадрами. У п'єсах автора «Дійство про велику людину», «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться» простежуються прийоми алегоричного театру, згущена інтертекстуальність, використання коду двійництва тощо.

Близьким до ігрової стихії Костецького є художній світ Юрія Косача-драматурга. Письменник проявив себе майстром транстекстуальних алюзій, інтермедіальних вставок, ускладнення хронотопу. Його п'єса «Кортес і Беталанна» кульмінацією використанню трансгресивної поетики, тяжіння до якої характерне для метадраматичного мислення середини ХХ ст.

ВИСНОВКИ

У **висновках** узагальнено основні результати дослідження.

Метадрама є однією з форм феномену мистецьких надконструкцій, які засвідчують ускладнення художнього мислення. Упродовж останніх десятиліть гуманітарна думка інтенсивно фіксує розгалуження багаторівневої мережі саморефлексій у літературній творчості, тяжіння до зображення внутрішнього світу людини, її розмаїтих віртуальних візій, піддавання сумніву реальності та втечу від неї. Проявлення автореферентності в літературі має глибокі витоки, але тільки у другій половині ХХ ст. металітература, що відкрито позиціонує власний вигаданий статус, стала пріоритетним об'єктом наукових студій.

Вивченню метадрами як самобутнього літературного явища важливий імпульс надала актуалізація метатеатральності. Її витоки сягають найглибших пластів історії театру, проте в середині ХХ ст. була запропонована нова методологія, що досить швидко довела свою продуктивність в наукових дослідженнях. Увага до метатеатру поступово поширилася і на тексти, написані для реалізації на сцені, відтак метадрама посіла важливе місце у парадигмі вивчення металітератури. У родовій палітрі драматургії метадрама відзначається характерними ознаками поетики, що насамперед ґрунтуються на особливостях хронотопу, персоносфери, проблематики, композиції.

Поштовхом для активного розвитку теорії метадрами у світовому літературознавстві стали концепції американських вчених Ліонеля Абея та Річарда Хорнбі, позначені впливом структуралістського та постструктуралістського підходу до інтерпретації художнього твору. Подальші розробки теорії зазнали значного розширення завдяки інтертекстуальним, кроскультурним, культурософським, інтермедіальним дослідженням. Не менш важливою стала тенденція визначення специфіки метадрами в національних літературах, що, з одного боку, говорить про універсальність драматургічної тенденції, а, з іншого, розкриває вузько-

культурні пріоритети на рівні тематики та художніх засобів. Показовим є загальносвітовий інтерес до трагедій та комедій Шекспіра, визнаних зразком метадраматичного мислення, та шекспірівського коду у п'єсах ХХ ст. Продуктивним для становлення метадраматичної концепції є вивчення діалогу між сучасним та античним театрами, форми якого не втрачають актуальності..

Варто вказати на внесок у дослідження поетики метадрами німецького літературознавства, де створено оригінальну типологію метадраматичних прийомів, що докладно класифікує явища театралізації всередині драматичного тексту. Польські вчені засвідчили особливий інтерес до комунікативної структури текстів та проблем театральної конвенції. Дослідники Франції, Іспанії, Італії, Росії та інших європейських країн закономірно проявляють посилений інтерес до здобутків метадрами вітчизняних авторів. Загалом теорія літератури на зламі ХХ та ХХІ ст. цілковито змінила погляд на драму: якщо раніше реципієнти драматургії схвальним уважали імітацію реальності, то тепер подібний канон помітно маргіналізується.

Певний досвід метадраматичних досліджень накопичено в українському літературознавстві, де домінантною є увага до драматургії кінця ХХ –початку ХХІ ст. Серед прийомів метадрами вчені зазвичай виокремлюють варіанти використання п'єси в п'єсі. Дотичними до метадраматичної теорії є вивчення проблеми інтертекстуальності української драматургії та узагальнення специфіки біографічних п'єс.

У дисертації запропоновано два принципи класифікації метадрами: історико-культурний, відповідно до якого еволюція метадраматичної форми корелюється з художньо-стильовими тенденціями доби, та телеологічний, що спрямований зафіксувати інтенсивність проявлення метадрами від свідомого створення герметичного жанру з повним набором характерних прийомів до специфічного художнього мислення, що доречно визначити як «метадраматичність» тексту.

У результаті дослідження доведено, що метадрама – неодмінний атрибут літературного процесу і є маркером зрілості культури та її готовності до саморефлексії. Запорукою розвитку драми про драму слугує наявність достатнього літературно-культурного матеріалу, придатного до ігрового осмислення та активізації авторефлексійних інтенцій п'єси. Водночас вирішальним для інтенсифікації метадраматичної форми є періодичне назрівання жанрово-естетичної кризи театру й драми. Метадрама бере на себе функцію вербалізації болісних питань щодо естетичних пріоритетів доби.

Метадраматичність античної драми реалізовувався завдяки її тісному зв'язку з міфами та ритуалами, залученню частини аудиторії у сценічне дійство тощо. В епоху Ренесансу чітко окреслюється прийом «п'єса в п'єсі», що став основою метадраматичної поетики. Синкретизм барокової драми значною мірою будувався на метадраматичних за суттю вставних інтермедіях. Естетика класицизму значно обмежила функціонування метадрами, проте водночас дала можливість для розвитку її інваріантів в пародійних жанрах, у п'єсах-репетиціях. Важливими для поетики романтичної метадрами стали мотиви сну, марень, ілюзій, таїни мистецтва. Попри закономірний конфлікт метадраматичної форми з естетикою реалізму, вона все ж вплинула на формування іронічної та дискусійної риторики в межах драматичних текстів. Концептуалізацію метадрами на різних формозмістових рівнях запропонувала епоха модернізму, з її іманентною ігровою природою. У цілому драматурги ХХ ст. творчо використовували весь потенціал досвіду метаізації п'єси минулого.

Зафіксовано співвідношення метадрами з усталеними драматичними жанрами, насамперед з трагедією, занепад якої безпосередньо пов'язаний з нарощенням метаізації. Інтеграція метадраматичної форми та низки комедійних жанрів на кшталт пародії і водевілю, а з іншого боку мелодрами, призводить до послаблення інтенсивності деструктивної функції метадрами. Натомість цілком органічним є синтез метадраматичної

поетики з жанрами ревію, драма-дискусія, епічна драма, драма абсурду, з модифікаціями архаїчних жанрів (мораліте, міраклъ, комедія dell'arte) та інноваціями кінця ХХ – початку ХХІ ст. (драма-сиквел, драма-римейк, драма-кросвер).

Як особлива жанрова форма, метадрама означена спектром характерних прийомів та естетично-змістових координат. На персонажному рівні метадрама вирізняється наявністю саморефлексійних героїв, насамперед представників світу театру (акторів, режисерів, драматургів, глядачів), які посилюють атмосферу гри у п'єсі. Дійових осіб, схильних до лицедійства, гри, вдавання, до постановочних стратегій, гри ролі в ролі визначено «внутрішніми драматургами». Суттєва градація метаізації відбувається під час появи метаперсонажа, наділеного функціями усвідомлення та рефлексії власної гри і тотальної театралізації світу. Такий герой здатний констатувати механізми та прийоми п'єси, у якій він функціонує, спричинити деструкцію умовної цілісності та дискредитувати реальність дійства. Завдяки метаперсонажу в драмі формується додаткова рецептивна інстанція із суб'єктивною реальністю.

Черговий рівень оприявлення метадрами – тематичний. Тема театру виводить драматурга на класичні узагальнення та звертання до філософської моделі *Theatrum Mundi*. Слід відзначити, що на цьому рівні нерідко формується антитеатральний дискурс, що органічно інкорпорується в сюжетну канву п'єс українських драматургів початку ХХ ст. Основними формами художньої реалізації антитеатральності є, по-перше, критика театру як інституції, закладу культури; по-друге, театральні полеміки в художніх творах, у яких критикується театр, що представляє попередню епоху, конкуруючу школу / метод, ворожу ідеологію тощо. У цьому контексті виокремлено критичну функцію метадрами, що бере на себе роль діагностики соціальної та естетичної форми театру, актуальної в ту чи іншу епоху. По-третє, антитеатральність виражається в критиці театралізації на побутовому рівні, коли акторство героїв, які не є

театралами, відмовилися від сцени або застосовують свій таланти поза підмостками, трактується як аморальність, що, зрештою, зводиться до дискримінації театру.

Відправною точкою у створенні метадрами є топос, ключовими ознаками якого є множинність і розщеплення. Основним місцем дії в метадраматичних п'єсах визначено театральну сцену, простір за лаштунками, репетиційні приміщення, гримерки, глядацьку залу; іноді театр як простір переноситься у стихію природи, вулиці, де зазнає значної трансформації шляхом зміни ракурсу споглядання. Перетворення сцени на відкриту творчу лабораторію закономірно призводить до десакралізації творчого процесу, театру загалом, що своєю чергою впливає на драматичний пафос метадрами, який визначено як деструктивний.

Ускладнення жанрової форми метадрами досягається за допомогою різнопланових вставних конструкцій, котрими найчастіше виступають:

– епістемологічні елементи (прологи, епілоги, хори, виступи нараторів), що слугують опосередкованою комунікативною системою, створюючи контакт між аудиторією й сценою, та пропонують дистанційоване метабачення дійства;

– прийом «п'єса в п'єсі», що, залежно від авторського задуму, має різний ступінь інтегрованості й масштаб представлення. Головними його функціями є подвоєння сценічної умовності, за якого одна з п'єс виявляється більш «реальною», а інша набуває алегоричного забарвлення;

– оніричні картини, різноманітні фантасмагорії, марення, які так само сприяють градації уявного світу.

Окремо слід відзначити інсценізації культурних перформансів на кшталт ритуалів, маскарадів, що можуть бути представлені самодостатніми сценами або ж виступати фрагментарно, утім, завжди зумовлюють розмикання сценічного простору, актуалізацію культурного контексту та, як і літературно-життєві покликання, унеможливають закритість художньої системи. Власне метадраматичні п'єси за своєю природою націлені на

варіативність і незавершеність, тяжіють до трансгресивної поетики.

Формальним маркером метадрами, який вказує на метафікційність, що потребує специфічного прочитання, відмінного від аналізу міметичних п'єс, є паратекст: назва твору, яка має театральний зміст, перелік і характеристика дійових осіб, що містить представників театру, вказівки на місце дії, яким є безпосередньо театр або сцена, коментарі та передмови.

Інтертекстуальні покликання сприяють створенню адаптивної форми метадрами. Постановочність та умовність зображуваного світу підкреслюється використанням театального інтертексту. Важливим означником метадрами є іменний літературний код, наявність якого завжди доводить тяглість літературно-театральної традиції, приналежності окремого твору до комплексу «драма-культура». Найбільш продуктивними для української драматургії визначено такі модуси, як шекспірівський текст із його філософським концептом «світ – театр», піранделлівська схема з характерною дискретністю образів, брехтівська сценічна епічність, бекетівська деієрархізація драматичної структури. У національному контексті можна зафіксувати експліцитне та імпліцитне проявлення коду Лесі Українки.

Вивчення української драматургії раннього модернізму дало можливість констатувати безсумнівне тяжіння авторів до метадраматичної поетики. Спільною ознакою розглянутих у дослідженні текстів є їх олітературнення, створення інтертекстуальної мережі, відхід від конфліктів, що домінували в побутовому театрі, до саморефлексійного зосередження.

Театр як тему першим всебічно використав Михайло Старицький у п'єсі «Талант», показавши життя за лаштунками, природу акторського ремесла, різномірність комунікації героїв, специфіку глядацької рецепції, феномен клакерства. Автор ускладнив структуру п'єси, використовуючи вставні інсценізації. Разом з тим мелодраматичний пафос зумовив редукцію метадраматичного задуму автора.

Людмила Старицька-Черняхівська творчо використала елементи традиційної вертепної драми та шкільної драми барокового періоду, успішно реалізувала ідею подвоєння сценічного простору за принципами п'єси в п'єсі, репетиції в п'єсі («Милость Божа»). Валерія О'Коннор-Вілінська за допомогою метадраматичних прийомів модифікувала традиційний водевіль та водночас відобразила типові реалії доби мандрівних театрів («З розгону»).

Метадраматичне мислення Лесі Українки зумовило органічне використання надконструкцій у її драматичних текстах та сприяло художньому розкриттю природи дійства, перформансу і специфіки реакції публіки на внутрішні вистави («Кассандра», «Адвокат Мартіан», «Оргія», «Руфін і Прісцилла»). Володимир Винниченко у своєму доробку апелює до акторства як природньої схильності людини та зосереджує увагу на містифікації, що досягається засобами театралізації («Натусь», «Пророк»). Тоталітарна ідеологія зумовила актуалізацію блазнювання як одного з видів метадрематизму в творчості Миколи Куліша, він же одним із перших вдається до піранделлівського розщеплення ролі, апологетики самоусвідомлення власної написаності героями («Вічний бунт»).

Кульмінацією метадраматичних експериментів в українській літературі ХХ ст. є доробок письменників-емігрантів, для яких метадрама стала формою естетичного ескапізму, зумовленого панівними під час та після Другої світової війни настроями катастрофізму, комплексом безгрунтянства, властивим вигнанцям з рідної землі. Динаміка метадраматичної форми у їх творчості цілком відповідає провідним тенденціям у світовій літературі, причому слід підкреслити, що деякі авангардні засоби презентації ілюзії, варіативності сцен, розвінчання раціонального сприйняття доквілля вони застосували одночасно з визначними лідерами інновацій у драматургії середини ХХ ст.

Літературні моделі у поведінці персонажів яскраво представлено у травестійній метадрамі Івана Багряного. Попри інтенції автора

театралізовано зобразити історію та майбутнє, у його творах наявний конфлікт між спробами вдаватись до ігрових прийомів та інерційністю реалістичної школи, із характерною для неї публіцистичністю. Справжнім новатором проявив себе Іларіон Чолган, який, продовжуючи пошуки березільців, вдавався до жанру ревію на злободенні теми з виразним метадраматичним стрижнем.

В експериментальній п'єсі Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті» представлено широку палітру формозмістових технік метадрами, затребуваних у ХХ ст. Комплекс індивідуальних та загальноцивілізаційних проблем, трагізм доби, апокаліптичне світобачення, ціннісна деієрархізація якнайгостріше висвітлені крізь призму театру, що слугує у творі й топосом, і розгорнутою метафорою. Поряд із відомими метадраматичними засобами (репетиція в п'єсі, роль в ролі, глядач на сцені тощо) Людмила Коваленко пропонує оригінальний прийом «п'єса поза сценою» як літературну форму театру простору.

Наскрізна домінанта ігрової стихії відзначає поетику метадраматичних п'єс Ігоря Костецького, який тяжіє до створення альтернативної «мистецької» дійсності, яку підкреслюють образи штукарів, інтертекстуальності, прийомів алегоричного театру, коду двійництва, що врешті зумовлює палімпсестність його текстів («Дійство про велику людину», «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться»).

Актуальні тенденції європейської тогочасної драми оригінально синтезовано з традиціями національного театру у творчості Юрія Косача. У поетику своїх п'єс письменник-інтелектуал залучає транстекстуальні алюзії, інтермедіальні вставки, нашарування часових кіл та інших засобів метадраматичного письма. Яскравими прикметами ідіостилю драматурга є деструктивні ігри свідомості та інтенсифікація трансгресії, що досягли своєї кульмінації у п'єсі «Кортес і Безталанна».

У корпусі розглянутих текстів зафіксовано послідовне звертання до

метакритичного дискурсу, що реалізується завдяки критиці театру, рефлексій його перспектив та соціально-культурної функції, коментуванню власне механізмів художності та естетизації дійсності у п'єсі. Більшість з драматургів тісно співпрацювала з театрами, мала багатий глядацький досвід і навіть виступала театральними критиками. Відтак автори розуміли специфіку театральної постановки та гостро відчували потребу оновлення репертуару відповідно до запитів глядача. Прикладом порушення проблеми репертуарного конфлікту в театрі зламу ХХ та ХХІ ст. є п'єса Антіна Крушельницького «Артистка». Дискусійне бачення шляхів розвитку театру в постреволюційну епоху визначено основним конфліктом п'єси Варвари Чередниченко «Артистка без ролів», яка вкотре підтвердила, що метадраматична поетика стає особливо затребуваною у кризові періоди історії театрального мистецтва.

Українська метадрама ХХ ст. засвідчила значні зміни на рівні системи персонажів, зокрема, завдяки появі нових соціальних типів, центральною серед яких є людина театру, представлена у широкому діапазоні. У п'єсах початку століття на перший план вийшов актор у всій своїй багатолітності і контроверсійності, вивівши у центр проблематики питання професійного становлення, акторської техніки, впливу ролі на самоідентифікацію, конфлікт гри та чесності з собою, болісний процес демаскування. У цьому аспекті етапною визнано драму Івана Карпенка-Карого «Житейське море», основою метадраматичної форми якої є нездатність героїв фіксувати розмиті кордони між життям і сценою, що призводить персонажів-акторів до зрощення з їхніми численними театральними амплуа.

Діалогічна природа людини театру розкрита шляхом активізації у драматичному тексті інстанції глядача, образ якого загалом допомагає побудувати цілісну художню систему, що включає текст, виконавця і реципієнта. Психологія сприйняття театрального видовища в українській драмі представлена різноманітно завдяки створенню розгалуженої

типології глядачів: обиватель, інтелігент, фанат, меценат тощо. Метадраматичний потенціал образів інтенсифікується у випадку, коли на глядачів перетворюються персонажі, які ситуативно спостерігають вставний перформанс, а їхня реакція є частиною основного конфлікту.

Осмисленню механізмів театралізації та лицедійства сприяють «внутрішні драматурги», персонажі, наділені функцією ініціювати драматичну ситуацію, нав'язати ролі, почасти відтворити модель поведінки абстрактного драматурга-режисера, інтегруючи власну постановку у хід п'єси. Метадраматична функція нараторів, прологів і блазнів полягає, з одного боку, в апеляції до драматичної традиції, а з іншого – у відкритому спілкуванні з аудиторією, під час якого інтерпретується дійство, що сприяє стиранню кордонів між глядачем і сценою.

У середині ХХ ст. весь арсенал засобів створення нового типу героя було синтезовано в авторефлексійну, деструктивну як щодо себе, так і до художньої цілісності драми, комунікативно відкрити модель – метаперсонаж. Усвідомлення метаперсонажем власної створеності засвідчує метадраматичне самоусвідомлення тексту («Героїня помирає в першому акті» Людмили Коваленко, «Спокуси несвятого Антона» Ігоря Костецького, «Замотеличене теля» Іларіона Чолгана, «Кортес і Безтланна» Юрія Косача та ін.).

Дослідження метадрами дозволило простежити градацію від зображення театру до самоосмислення драми. Рефлексійні процеси передбачають множинність форм і векторів, що у ХХІ ст. набули тотального характеру. Зважаючи на послідовне розширення спектра використання жанру метадрами й метадраматичних прийомів у сучасній драматургії, стає очевидною перспективність цього напрямку досліджень у сучасній теорії драми та доцільність використання нової оптики інтерпретації в літературознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія модерної української драми / за ред. Л. Залеська-Онишкевич. Київ; Едмонтон; Торонто. 1998. 532 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага. 1925. 271 с.
3. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків. 2009. 204 с.
4. Анцыферова О. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. Москва; Берлин. 2015. 462 с.
5. Ар'є П. Баба Прися та інші герої. Брустури. 2015. 275 с.
6. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Москва. 2016. 448 с.
7. Бабанська Н. Плідність творчого спілкування. Михайло Старицький та Марія Заньковецька. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. 2012. № 10. С. 226–236.
8. Багрій М. Екзистенціалізм у художніх творах Ігоря Костецького. *Наукове мислення*: матеріали шостої міжнародної практично-пізнавальної інтернет-конференції. URL: <https://cutt.ly/seu0GZe>. (дата звернення: 10.10.2018).
9. Багрій-Миськів М. Домінантна функція дуальних образів в художньому мисленні Ігоря Костецького. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія (літературознавство)*. 2010. Вип. 27–28. С. 370–374.
10. Багрянний І. Генерал. Мюнхен. 1948. 94 с.
11. Багрянний І. Листування. У двох томах. Т. 1. Київ. 2002. 706 с.
12. Багрянний І. Морітурі. [Мюнхен?]. [1947?]. 128 с.
13. Багрянний І. Розгром: Повість-вертеп. [Мюнхен?]. 1948. 125 с.
14. Балабин В. Метатекстуальность и интертекстуальность в исследовании

- дискурса. *Вестник МГИМО*. 2008. № 2. С. 77–82.
15. Барабан Л. Драматургія Іларіона Чолгана – відома і невідома. *Український театр*. 2006. № 1. С. 24–27.
16. Барбой Ю. К теорії театру. Санкт-Петербург. 2008. 237 с.
17. Барка В. Експресіоністична проза Ігоря Костецького. *Сучасність*. 1963. № 5. С. 40–46.
18. Барт Р. Текстовий аналіз однієї новели Едгара По. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М., 1989. С. 424–461.
19. Бекет С. Чекаючи на Годо. Остання стрічка Краппа. Мюнхен. 1972. 101 с.
20. Бербенець Л. Жанротвірні координати постмодерністського пастишу. *Літературознавчі обрії*. Вип. 17. С. 74–77.
21. Бергсон А. Сміх. Нарис про значення комічного. Київ. 1994. 168 с.
22. Бердник О. «Історія Русовь» як метатекст: монографія. Донецьк. 2002. 180 с.
23. Беляєва О. Гротеск як спосіб артикуляції трагікомедійної візії світу у п'єсі Я. Мамонтова «Республіка на колесах». *Літературознавчі обрії*. 2010. Вип. 18. С. 43–48.
24. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Донецьк. 2004. 445 с.
25. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Київ. 2009. 519 с.
26. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляції. Київ. 2004. 230 с.
27. Бойчук Б. Канон з переламаним хребтом. *Критика*. 2008. № 10–11. С. 31.
28. Бондар Л. Автоінтертекстуальність як метанаративна стратегія у текстах Я. Верещака. *Вісник Запорізького національного університету*. 2013. №3. С. 9–14.
29. Бондар Л. Семантичне навантаження прийому «театру в театрі» у сучасній драматургічній практиці. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (філологічні науки)*. 2013. № 12 (271).

Ч. III. С. 20–29.

30.Бондар Л. Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромодельовання п'єс Ярослава Верещак. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія «Філологічні науки»*. 2012. Вип. 4.9. С. 22–26.

31.Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Херсон. 2007. 27 с.

32.Бондар Т. Утопічна творчість як акт трансгресії. *Філософські обрії*. 2007. № 17. С. 122–133.

33.Бондарева О. Віртуальний простір у структурному моделюванні жанрового поля сучасної української драматургії. *Прикарпатський вісник НТШ. Серія «Слово»*. 2008. С. 52–172.

34.Бондарева О. Жанрові кордони класики, некласики та посткласики в драматургії. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2010. № 1–2. С. 24–25.

35.Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ. 2006. 512 с.

36.Бондарева О. Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи. *Питання літературознавства*. 2008. Вип. 75. С. 271–279.

37.Бондарева О. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2009. Вип. 46. С. 126–133.

38.Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру». URL: <https://cutt.ly/Reu0NM4> (дата звернення 10.09.2018).

39.Бортник Л. Український театр у період окупації: форми організації, репертуар (1941–1944 рр.). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2014. Вип. 18. С. 63–70.

- 40.Брехт Б. Про мистецтво театру. Київ. 1977. 362 с.
- 41.Брехт Б. Три епічні драми (Тригрошова опера; Матінка Кураж та її діти; Життя Галілея). Житомир. 2010. 293 с.
- 42.Бровко О. Художня конфліктологія: між текстом і театром (рецензія на монографію: Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2012. № 12(247). С. 188–191.
- 43.Брюховецька Л. Мамай невмирущий, бо Мамай – це кожен з нас. *Кіно-Театр*. 2003. № 3. URL: <http://www.ktm.ukma.edu.ua/>
- 44.Буженко Т. Життєвий і творчий шлях Варвари Чередниченко. *Варвара Чередниченко. Вибрані твори*. Київ. 1971. С. 3–5.
- 45.Бурлака Д. Образ гетьмана Богдана Хмельницького у драмі «Милість божа» як втілення концепту борця за волю України. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2013. Вип. 38. С. 367–371.
- 46.Бюхнер Г. Пьеси. Проза. Письма. Москва. 1972. 384 с.
- 47.Васильєв Е. Метаперсонаж: попытка терминологического обоснования категории. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2015. С. 150–154.
- 48.Васильєв Є. Жанр містерії-буф у драматургії ХХ століття. *Волинь-Житомирищина*. 2002. № 9. С. 201–206.
- 49.Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і час*. 2017. № 11. С. 31–42.
- 50.Васильєв Є. Інтермедіальні виміри метадраматичності: дитячий кінематограф 1960–1980 років. *Питання літературознавства*. 2018. № 98. С. 229–252.
- 51.Васильєв Є. Структурні зміни та жанрові трансформації сучасного драматичного тексту. *Брехтівський часопис*. 2016. С. 77–81.
- 52.Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк. 2017. 532 с.

53. Ватченко С. А. Автор в театральних текстах Г. Филдинга: от амплуа к характеру. *Від бароко до постмодернізму*. 2014. № 18. С. 16–24.
54. Вежбицка А. Метатекст в тексте. *Новое в зарубежной лингвистике*. 1978. Вып. 8. С. 402–424.
55. Вергеліс О. Підвішені люди. *Дзеркало тижня. Україна*. 2016. №35. URL: <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/pidvisheni-lyudi-.html>
56. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ. 2010. 368 с.
57. Винниченко В. Вибрані п'єси. Київ. 1991. 605 с.
58. Винниченко В. Між двох сил: драма на п'ять дій. *Вітчизна*. 1991. № 2. URL: <https://cutt.ly/deu0JCV>. (дата звернення: 11.10.2018).
59. Винниченко В. Натусь: п'єса на 4 дії. Львів; Київ. 1925. 73 с.
60. Винниченко В. Пісня Ізраїля (Кол-Нідре). Харків. 1930. 83 с.
61. Винниченко В. Пророк. Українське слово. Кн. 1. Київ. 2003. С. 228–285.
62. Вірченко Т. Канонічність сучасної драматургії. *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст*. 2013. Вып. 16. С. 107–116.
63. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія. Кривий Ріг. 2012. 336 с.
64. Вісич О. Алгоритм як метадраматичний чинник п'єси Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона». *Scientific Journal Virtus*. 2018. № 25. С. 159–163.
65. Вісич О. Ієрархія метадраматичних конструкцій в художньому тексті (на матеріалі п'єси Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані»). *Питання літературознавства*. 2017. Вып. 95. С. 32–44.
66. Вісич О. Критичний дискурс метадрами Варвари Чередниченко «Артистка без ролів». *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2018. Вып. 1(87). С. 58–62.
67. Вісич О. Метадрама Людмили Старицької-Черняхівського «Милость Божа»: полілог театральних традицій. *Studia Metodologica*. 2017. Вып. 45. С. 51–58.

68. Вісич О. Метадраматична поетика п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич. 2018. Вип. 20. Т. I. С. 55–61.
69. Вісич О. Метадраматичний потенціал блазнювання в драматургії Миколи Куліша. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2017. Вип. 27. Т. 1. С. 100–104.
70. Вісич О. Метадраматичні експерименти у творчості Івана Багряного. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe*. 2018. № 7(35). Część 4. S. 62–67.
71. Вісич О. П'єса «Талан» Михайла Старицького: метадраматичний аналіз. *Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки*. 2017. XLVI. С. 182–186.
72. Вісич О. Поетика метадрами у творчості Якова Мамонтова. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. 2018. Вип. 18. С. 27–34.
73. Вісич О. Рецепція метадрами в польському літературознавстві. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. № 8. С. 18–23.
74. Вісич О. Типологія метадрами в сучасному літературознавстві. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2017. Вип. 2. С. 165–169.
75. Войчишин Ю. Іван Багряний. Літературно-біографічна студія. Вінніпег; Оттава. 1968. 87 с.
76. Волицька І. Український театр у Галичині першої третини ХХ століття. *Український театр ХХ століття*. Київ. 2003. С. 168–198.
77. Вороний М. Театр і драма: зб. статей. Київ. 1989. 408 с.
78. Габермас Ю. Філософський дискурс модерну. Київ. 2001. 424 с.
79. Гай Є. Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років ХХ сторіччя (на прикладі

- драматургії Миколи Куліша). *Літературознавчі обрії*. 2010. Вип. 18. С. 48–54.
80. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ. 2013. 324 с.
81. Галич О. Метажанр у системі вчення про роди та жанри. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 18 (181). С. 25–28.
82. Гарбузюк М. Національна прапрем'єра «Гамлета» в українському театрознавстві другої половини ХХ ст. URL: <https://cutt.ly/teu0KbV>. (дата звернення: 11.10.2018).
83. Гауптман Г. П'єсы: в 2-х т. Т. 2. Москва. 1959. 526 с.
84. Гловацький Я. Найвищі будинки, найглибші могили. Київ. 2014. 240 с.
85. Голобородько Я. Художньо-естетична цивілізація Миколи Куліша: монографія. Херсон. 1997. 312 с.
86. Грицай О. Банкрот літератури. *Орлик*. 1947. № 9. С. 11–14.
87. Гуменюк В. В передчутті соціалістичного тоталітаризму (про п'єсу Володимира Винниченка «Великий Молох»). *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 17. С. 168–171.
88. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ. 2002. 36 с.
89. Гуменюк В. Психологічна мелодрама Володимира Винниченка «Чужі люди». *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 24. С. 169–173.
90. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискусія раннього українського модернізму. Київ. 2009. 447 с.
91. Гете Й.-В. Фауст. Київ. 2013. 629 с.
92. Деріда Ж. Письмо та відмінність. Київ. 2004. 602 с.
93. Дзівалтовська Ю. Драматургія Михайла Старицького в літературній критиці. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2010. № 9. С. 93–104.

94. Диспут «Про шляхи сучасного українського театру»: [стенограма]. Харків, 1927. (Зберігається в архіві Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Ф. «До історії театру» (Кн. 1488 із Ф. В. Василька). Од. зб. 9136.
95. Дмитриевский В. Театр и суд в пространстве тоталитарной системы. *Системные исследования культуры*. Санкт-Петербург. 2009. С. 404–436.
96. Доценко Е. Беккет и проблема условности в современной английской драме: монография. Екатеринбург. 2005. 391 с.
97. Дунай П. Леся Українка і Микола Зеров: перегук у реєстрі неокласичності. *Творчість та особистість Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах*. 2011. С. 38–48.
98. Евреинов Н. Демон театральности. Москва; Санкт-Петербург. 2002. 535 с.
99. Евреинов Н. Театр и эшафот: К вопросу о происхождении театра как публичного института. *Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века*. Москва. 1996. С. 38–50.
100. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів. 2004. 384 с.
101. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ. 1998. 658 с.
102. Єрмакова Н. Березільська культура, історія, досвід. Київ. 2012. 512 с.
103. Желновач А. Карнавалізація воєнної дійсності в п'єсі І. Багряного «Генерал». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. 2015. Вип. 72. С. 212–215.
104. Желновач А. Художньо-естетична концепція МУРу VS ортодоксальні норми соцреалізму: ціннісний рубіж (на матеріалі драматургічної конференції МУРу). *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 301. № 289. С. 118–124.
105. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Москва. 1989. 372 с.
106. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. Т. 1–2. Москва. 1998. 944 с.

107. Жолдак Б. Близнята чи двійники. *Кіно-театр*. 1998. № 2. С. 19–20.
108. Закалюжний Л. Модифікація прийому «театр у театрі»: інтермедіальний аспект. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2017. Вип. 2. С. 173–176.
109. Закалюжний Л. В. Опозиція «драма – театр» у концепції Г.-Т. Леманн. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2015. С. 147–150.
110. Залеська-Онишкевич Л. Літературна творчість Людмили Коваленко. *Сучасність*. 1970. № 1. С. 38–49.
111. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів. 2009. 472 с.
112. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ. 2006. 504 с.
113. Зонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. URL: <https://lit.wikireading.ru/30405>. (дата звернення: 11.10.2018).
114. Зуккер І. Драматургічна концепція Луїджі Піранделло: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ. 1997. 24 с.
115. Ізваріна О. Шкільна драма як чинник формування оперного мистецтва в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ. 2011. С. 360–366.
116. К. І. «Оргія» Лесі Українки в театральній студії Й. Гірняка. *Арка*. 1947. № 5. С. 44.
117. Карпенко-Карий І. Драматичні твори. Київ. 1989. 602 с.
118. Касим М. Х. Джасим. Женские характеры в драматургии А. П. Чехова: шекспировский «след» (опыт интертекстуального анализа): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01, 10.01.03. Москва, 2014. 18 с.
119. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ. 2012. 800 с.
120. Коваленко Л. Героїня помирає в першому акті. *В часі і просторі*. Париж; Торонто; Нью-Йорк. 1956. С. 141–177.
121. Когут О. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.): монографія. Рівне. 2010. 440 с.

- 122.Когут О. Прийом «театр в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль. 2011. Вип. 31. С. 66–80.
- 123.Когут О. Психологічні ігри як симулякри справжнього в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2011. Вип. 25. С. 449–454.
- 124.Когут О. Стилізація як засіб трансформації містерійних сюжетів (на матеріалі драми Ігоря Костецького «Дійство про велику людину»). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2004. № 15. С. 193–196.
- 125.Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. Київ. 1991. 199 с.
- 126.Козлова С. А. П Чехов и Л. Пиранделло: шесть персонажей в поисках автора. *Вестник Тюменского государственного университета*. 2003. № 3. С. 207–215.
- 127.Колошук Н. Іван Багряний: домінанти творчості та проблеми вивчення: навч. посіб. Луцьк. 2010. 102 с.
- 128.Комова Т. Двойники в системе персонажей художественного произведения: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. Москва. 2013. 23 с.
- 129.Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів. 2005. 368 с.
- 130.Кореневич М. Маска справжня й уявна. *Слово і час*. 2000. № 11. С. 33–37.
- 131.Кореневич М. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії»: дис. ... канд. філол. наук 10.01.05. Київ. 2001. 192 с.
- 132.Корибут Ю. Український трагедійний театр. *Арка*. 1947. № 4. С. 17–18.

133. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ. 2007. 328 с.
134. Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця: трагедія. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 276–277. С. 171–226.
135. Косач Ю. До Дон'ї Ельвіри дель Гравальос Альфари. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 276–277. С. 159–171.
136. Косач Ю. Запрошення на Цитеру. *Запрошення на Цитеру. Белетризовані біографії*. Київ. 2014. С. 249–274.
137. Косач Ю. Кортес і безталанна. *Сучасність*. 1998. № 5. С. 12.
138. Косач Ю. Облога: драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. 2013. № 287–289. С. 150–230.
139. Косач Ю. Скорбна симфонія: драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 266–267. С. 279–321.
140. Косач Ю. Театр екзистенціалізму. *Арка*. 1947. № 1. С. 9–15.
141. Костенко Г. Модальність сатиричної та побутової комедії в українських драматичних жартах кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: «Філологія». 2014. Вип. 10. С. 33–42.
142. Костенко Г. П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Б. Богомазова «Що їм Гекуба?» *Проблеми сучасного літературознавства*. 2015. Вип. 20. С. 340–345.
143. Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен. 1963. 256 с.
144. Костецький І. Тобі належить цілий світ. Київ. 2005. 528 с.
145. Костецький І. Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника. Мюнхен. 1963–1964. 248 с.
146. Костюк Г. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі). Вашингтон; Київ. 2002. С. 338.
147. Костюк Ю. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова. *Я. Мамонтов. Твори*. Київ. 1988. С. 5–35.
148. Кочерга С. О. Концептуалістська колористика в сучасній українській драматургії. *Філологічні трактати*. 2018. С. 150–159.

- 149.Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк. 2010. 656 с.
- 150.Кочерга С. У пошуках жанрової переакцентуації. *Studia methodologica*. 2017. № 45. С. 96–102.
- 151.Кочерга С. Mithos ex machina: До проблеми відчуження віри у п'єсі В. Винниченка «Пророк». *Винниченко і сучасність: зб. наук. праць*. 2000. С. 181–192.
- 152.Крушельницький А. Артистка. Драма в трьох діях. Відень. 1920. 122 с.
- 153.Кузьма О. Інтертекстуальність драми С. Черкасенка «Ціна крові». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2014. Вип. 19. С. 155–159.
- 154.Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценсії та інтерпретації, мемога. Дрогобич. 2010. 574 с.
- 155.Кузякіна Н. Галицький актор: необхідні творчі силуети. *Український театр*. 1993. № 5. С. 13–14.
- 156.Куліш М. Твори: в 2 т. Т. 1. П'єси. Київ. 1990. 509 с.
- 157.Кулькина Л. Чеховские интенции в русской драматургии второй трети XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Астрахань. 2010. 177 с.
- 158.Купченко Т. Условная драма 1920–1950-х гг.: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2005. 205 с.
- 159.Кутила В. Архаїчні жанрові традиції в п'єсі М. Куліша «Мина Мазайло». *Філологічні студії*. 2013. С. 191–195.
- 160.Лащенко С. О «негодях в желтых перчатках», «диком энтузиазме», безумных поклонниках и театральных скандалах. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. Чайковського*. 2010. Вип. 89. С. 58–77.
- 161.Левченко Г. Рецепція античних образів як проєкція екзистенційного бунту в ліриці Лесі Українки. *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. 2012. № 20 (212). С. 219–225.
- 162.Левшин К. Аксиомы «Театра пространств (среды)» Ричарда Шехнера.

Universum: филология и искусствоведение. № 8 2016. URL: <https://cutt.ly/leu0Xyк> (дата звернення: 09.10.2018).

163.Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці. 2001. 636 с.

164.Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва. 2013. 312 с.

165.Леонова Н. Роль назви-алюзії в розумінні авторського задуму в п'єсі «Дійство про Юрія-Переможця» Ю. Косача. *Вісник Таврійської фундації.* 2008. Вип. 5. С. 12–18.

166.Лессінг Е. Трагедія актора: [есе, 1917]. *Лесь Курбас. Молодий театр: генеза. Завдання. Шляхи.* Київ. 1991. С. 334–335.

167.Лисенко Н. «Арка» – український місячник у повоєнній Європі. *Sciens and Education a New Dimension.* 2013. Vol. 2. P. 118–121.

168. «Листи так довго йдуть...» Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі. Київ. 2003. С. 123.

169.Ліпісівіцький М. Риси метадраматичності і метадрами як метавиду мистецтва у малих драматичних формах. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології.* 2017. Вип. 2. С. 169–173.

170.Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва. 1992. 272 с.

171.Лотман Ю. Пушкин. Санкт-Петербург. 2003. 848 с.

172.Мажара Н. Теорія метажанру в контексті літератури «non Fiction». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка.* № 19 (230). 2011. С. 65–69.

173.Макаров А. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов. *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* Тамбов. 2012. № 6 (17). С. 85–89.

174.Макаров А. Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя). *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта.* 2013. Вып. 8. С. 162–168.

175.Макаров А. Проблема описания метатеатральности в современной отечественной драме. *Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики.* 2011. Вып. 12. Т. 2. С. 145–150.

- 176.Макарова В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии 1980–2010 гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2012. 200 с.
- 177.Малютина Н. Поздние комедии А. Фредро: путь от разрушения канона к канонизации новых тем, жанров, приёмов. *Буття канону*. Ніжин. 2016. С. 252–264.
- 178.Малютіна Н. Іронія як маркер жанрових модифікацій в умовах маргінесу української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2004. № 15. С. 159–163.
- 179.Малютіна Н. Тип театрального бачення: зближення та віддалення української та польської модерної драми. *Слов'янський збірник*. 2013. Вип. 17. С. 257–271.
- 180.Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ. 2010. 256 с.
- 181.Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія. Одеса. 2006. 352 с.
- 182.Мамонтів Я. Над безоднею: драма в 3-х актах. Харків. 1922. 44 с.
- 183.Мамонтов Я. Республіка на колесах. *Твори*. Київ. 1962. С. 219–272.
- 184.Мамонтов Я. Твори. Київ. 1988. 557 с.
- 185.Мамонтов Я. Театральна публіцистика. Київ. 1967. 328 с.
- 186.Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу. *Нове мистецтво*. 1928. № 4. С. 4–5.
- 187.Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917). *Червоний шлях*. 1926. № 11–12. С. 176–203.
- 188.Мариненко Ю. «Так, як діється в творчому горінні митця...»: повість Ігоря Костецького «День святого». *Слово і час*. 2004. № 1. С. 54–60.
- 189.Мармазова Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т.Стоппарда: дис... канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ. 2006. 238 с.

190. Мартинюк В. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів. 2009. 192 с.
191. Матвієнко С. Експеримент з мовою: інтерпретація творів Ігоря Костецького. *Кур'єр Кривбасу*. 2001. № 145. С. 170–171.
192. Матіяш Б., Стех М-Р. Розмова на кілька голосів: інтернет-листування. *Київська Русь*. 2007. № 20. С. 59–98.
193. Матющенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду). *Науковий вісник Ужгородського університету*. Вип. 2 (36). 2016. С. 193–196.
194. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Москва. 1968. Т. 2. 644 с.
195. Мельничук Е. Влияние русского символизма на творчество Якова Мамонтова. *Вестник Полоцкого государственного университета*. 2013. № 15. С. 121–124.
196. Мельничук О. Вплив «нової драми» Г. Ібсена на творчість Я. Мамонтова. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. 2010. Вип. 6. С. 46–59.
197. Мірошніченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості. *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів; Київ; Харків. 2012. С. 318–327.
198. Моклиця М. Алгоритичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває. Київ. 2017. 250 с.
199. Моклиця М. Алегорія як метажанр. *Virtus*. 2018. №20. Part 2. Р. 53–57.
200. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль. 2002. 192 с.
201. Мольєр Ж.-Б. Комедії. Харків. 2004. 494 с.
202. Мороз Л. [Вступне слово – про феномен драматургії Лесі Українки]. *Слово і Час*. 1999. № 8. С. 5.
203. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд» Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ. 208 с.

- 204.Мороз Л. Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис. ... док-ра. філол. наук: 10.01.01. Київ. 1997. 30 с.
- 205.Москвина Е. Художественный мир Г. Бюхнера: монографія. Москва. 2007. 195 с.
- 206.Мукан В. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини XX століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького) : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2015. 176 с.
- 207.Новобранець О. «Досвітні огні української літератури» (драма обробка Лесі Українки «Камінний господар»). *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2006. Вип. 30. С. 143–147.
- 208.О'Коннор-Вілінська В. З розгону: водевіль на 1 дію. Vinnipeg. 1921. 32 с.
- 209.Оладько Т. Жанрова специфіка комедій Тобілевича І. К. (І. Карпенка-Карого): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Одеса. 2012. 209 с.
- 210.Паві П. Словник театру. Львів. 2006. 640 с.
- 211.Павлішена Л. Модифікація жанру комедії у творчості Івана Карпенка-Карого: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01: Чернівці. 2010. 27 с.
- 212.Павлішена Л. Образи-символи у серйозних комедіях Івана Карпенка-Карого «Суєта» та «Житейське море». *Мандрівець*. 2015. № 1. С. 67–71.
- 213.Пантелеев А. Християнское мученичество в контексте римских зрелищ. *Проблемы истории, филологии и культуры*. 2014. № 2 (44). С. 75–89.
- 214.Пастушук Г. Еволюція образу блазня в англійській літературі середньовіччя та Відродження. URL: <https://cutt.ly/veu0X2e>. (дата звернення: 12.10.2018).
- 215.Пилипчук Р. Театр: текст і дійство. *Історія української культури: у 5 т. Т. 2*. Київ. 2001. Т. 2. С. 721–729.
- 216.Піранделло Л. П'єси. Оповідання. Львів. 2006. 335 с.
- 217.Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. URL:

<http://www.netslova.ru/podlubnova/meta> (дата звернення: 11.10.2018).

218.Политыко Е. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы). *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2010. Вып. 5 (11). С. 165–174.

219.Поліщук К. Драматургічне мистецтво Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) у метапоетичному дискурсі. *Слово і час*. 2015. № 9. С. 102–106.

220.Поліщук К. Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград. 2016. 205 с.

221.Процюк Л. Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської: конфлікти і характери: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ. 2009. 18 с.

222.Процюк Л. Історична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (особливості конфлікту та засоби характеротворення). *Вісник Черкаського університету*. 2007. Вип. 108. С. 82–93.

223.Процюк Л. Конфлікт і герої у п'єсі Людмили Старицької-Черняхівської «Милость Божа». *Вісник Прикарпатського університету*. 1999. Вип. IV. С. 180–185.

224.Пчілка Олена. Твори. Київ. 1988. 588 с.

225.Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем. *Слово і Час*. 2009. № 12. С. 42–25.

226.Ращупкина Д. Театрализация реальности как основа драматического сюжета (Жан Жене). *Контрапункт: книга статей памяти Г. А. Белой*. Москва. 2005. С. 452–467.

227.Ревуцький В. Комедіограф Алексевиц. *Сучасність*. 1991. Ч. 10. С. 56–61.

228.Ревуцький В. Після першого прочитання драми Юрія Косача «Кортез і безталанна». *Сучасність*. 1998. № 5. С. 51–52.

229.Реутова М. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2018. 213 с.

230.Реутова М. Форманти «театру абсурду» у драмі Юрія Косача «Кортез і

- безталанна». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2014. Вип. 21–22. С. 78–89.
- 231.Ржевська В. Усміхнена Кассандра. *Проблеми педагогічної освіти в полікультурному просторі України*. 2007. С. 121–128.
- 232.Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей : монографія. Луцьк. 2017. 500 с.
- 233.Руденко А. Автобіографія як метажанр в іспанській літературі. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. № 14 (2). С. 70–76.
- 234.Рулін П. Перша драма Лесі Українки. *Леся Українка. Твори*. Т. 5. Київ. 1927. С. 7–28.
- 235.Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси. 2009. 598 с.
- 236.Семак О. Драматургія Людмили Коваленко: націо-екзистенціальний. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2016. Вип. 21 (1). С. 65–69.
- 237.Семак О. Драматургія української діаспори першої половини ХХ століття: система конфліктів і характерів: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ. 2009. 227 с.
- 238.Семак О. Жанр комедії у драматургії Іларіона Чолгана: дискурсія конфліктів і характерів. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 27. С. 125–128.
- 239.Семеницкая О., Синицкая А. Проблема мимезиса и метадраматические «натюрморты» Александра Строганова. *Поэтика новейшей драматургии: сб. науч. ст.* Кемерово; Москва, 2014. Вып. 4. С. 86–104.
- 240.Сидоренко Л. Моделі митця й орієнтири творчої самоідентифікації у драмі Я. Стельмаха «Синій автомобіль». *Синопис: текст, контекст, media*. № 1 (13). URL: <https://cutt.ly/yeu0VN8> (дата звернення: 11.10.2018).
- 241.Сидоренко Л. Поетика сучасної української метадрами: автореф. дис.

- ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2018. 18 с.
242. Синицкая А. Метадрама. *Современная драматургия*. 2014. № 2. С. 228–233.
243. Скорина Л. Інтерпретація драми Л. Старицької-Черняхівської «Милость божа»: інтертекстуальний та антиколоніальний підходи. *Вісник Черкаського ун-ту. Серія «Філологічні науки»*. 2009. Вип. 159. С. 131–148.
244. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Черкаси. 2005. 384 с.
245. Скорина. Л. Еренбургівський слід у комедії Миколи Куліша «Хулій Хурина». *Вісник Черкаського університету. Філологічні науки*. 2013. Вип. 5. С. 66–71.
246. Скрипка Т. Доля: Людмила Івченко (Коваленко). URL: <https://cutt.ly/reu0B1k> (дата звернення: 12.10.2018).
247. Соколова Е. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Санкт-Петербург. 2009. 22 с.
248. Соколова Е. Метадрама: зритель как интерпретатор. *Режиссерский театр глазами молодых исследователей*. 2009. С. 91–96.
249. Соколова Е. Театральная саморефлексия в драматургии эпохи модернизма. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2007. Вып. № 43–1. Т. 17. С. 316–319.
250. Ставицкий А. Метадрама Г. Бюхнера и проблемы ее сценического воплощения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Санкт-Петербург. 2012. 25 с.
251. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ. 2000. 848 с.
252. Старицький М. П'єси. Київ. 1979. 247 с.
253. Степанець К. Діалог з участю третього (І. Багряний, Б. Брехт і Я. Гашек). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2014. Вип. 5. С. 297–304.

- 254.Стех М.-Р. Дмитро Бортнянський у невідомій п'єсі Юрія Косача. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. С. 274–278.
- 255.Стех М.-Р. Есеїстика у пошуках джерел. Київ. 2016. 744 с.
- 256.Стоппард Т. Розенкранц і гільденстерн мертві. Брустурів. 2015. 178 с.
- 257.Стус В. Твори. Т. 6. Кн.1: Листи до рідних. Львів. 1997. 496 с.
- 258.Тарнавський Ю. 6 х 0. Драматичні твори. Київ. 1998. 360 с.
- 259.Тарнавський Ю. Квіти хворому. Статті, критика, розмова. Київ. 2012. 384 с.
- 260.Тичініна А. Функціональність передмови в цілісному сприйнятті тексту (Вітольд Гомбрович «Транс-Атлантик»). *Питання літературознавства*. 2017. Вип. 95. С. 200–216.
- 261.Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ. 2006. 163 с.
- 262.Трутнева А. «П'єса-дискуссія» в драматургії Б. Шоу конца ХІХ – начала ХХ века (проблема жанра): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород. 2015. 198 с.
- 263.Тхорук Р. Комедії Володимира Винниченка. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. 2002. Вип. ХІІ. С. 58–72.
- 264.Тхорук Р. Комедія Олени Пчілки «Світова річ»: тематично-структурні зміщення. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Луцьк. 2010. Т. 6. С. 389–401.
- 265.Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2004. Вип. 33. Ч. 2. С. 87–93.
- 266.Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 1. Київ. 1975. 448 с.
- 267.Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 3. Київ. 1976. 397 с.
- 268.Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 4. Київ. 1976. 352 с.
- 269.Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 5. Київ. 1976. 336 с.
- 270.Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 6. Київ. 1977. 416 с.
- 271.Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 8. Київ. 1977. 320 с.
- 272.Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. Т. 11. Київ. 1976. 480 с.

- 273.Українка Леся. Збір. творів: у 12 т. Т. 12. Київ. 1979. 694 с.
- 274.Українські жінки у горнилі модернізації. Харків. 2017. 304 с.
- 275.Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах. Київ. 2008. Т. 53. 832 с.
- 276.Франко І. Передмова. *Уілліям Шекспір «Приборкана гоструха»*. Львів. 1900. С. III–XV.
- 277.Фуко М. Надзирать и наказывать. URL: <https://cutt.ly/1eu2IAu> (дата звернення: 12.10.2017).
- 278.Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). Москва. 1986. 260 с.
- 279.Хмурий В. Мар'ян Крушельницький: етюд. Харків. 1931. 91 с.
- 280.Ходус В. Метапоэтика драматического текста А. П. Чехова: монография. Ставрополь. 2008. 416 с.
- 281.Хороб С. Театральність поетичної драматургії Олександра Олеся. *Султанівські читання*. 2014. № 3. С. 214–225.
- 282.Хороб С. Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі. Івано-Франківськ. 2008. 192 с.
- 283.Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ. 2002. 413 с.
- 284.Чаговец В. Киевская мысль. 1914. 21 серпня. № 21.
- 285.Чередниченко В. Артистка без ролів. *Червоний шлях*. 1923. № 6–7. С. 44–71.
- 286.Черкасенко С. Твори: у 2 т. Київ. 1991. Т. 1. 892 с.
- 287.Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березільці. Харків. 2008. 347 с.
- 288.Чернова І. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2002. 22 с.
- 289.Чернова І. Екзистенційна проблема митця і мистецтва в українській драматургії (на прикладі п'єс Людмили Старицької-Черняхівської, Володимира Винниченка, Якова Мамонтова). *Літературознавчі студії*.

2001. С. 268–276.
290. Чехов А. Драматические произведения: в 2 т. Москва. 1986. 808 с.
291. Чехов А. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т.4. Москва. 1976. 552 с.
292. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. Нью-Йорк. 1990. 517 с.
293. Чужинова І. Кость Буревій і політичне ревію «Чотири Чемберлени» (продовження). *Просценіум*. Львів. 2013. № 3. С. 22–29.
294. Чужинова І. Кость Буревій і політичне ревію «Чотири Чемберлени». *Просценіум*. Львів. 2012. № 1. С. 32–34.
295. Чупасов В. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии: дис. ... кан. філол. наук: 10.01.08. Тверь. 2001. 205 с.
296. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ. 2009. 352 с.
297. Шаповал М. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... док-ра. філол. наук: 10.01.06. 2010. Київ, 2010. 36 с.
298. Шаповал М. Модус інтертекстуальності як критерій художності літературного твору. *Філологічні семінари. Літературна критика і критерії художності*. Київ. 2009. С. 5–8.
299. Шатин Ю. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака. *Критика и семиотика*. 2005. Вып. 8. С. 213–219.
300. Шевельов (Шерех) Ю. Я – мене – мені... (і довшукруги): Спогади: в 2 т. Харків; Нью-Йорк. 2001. Т. 1. 428 с.
301. Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 4. Київ. 1986. 670 с.
302. Шекспір В. Гамлет, принц датський. Київ. 2008. 240 с.
303. Шерех Ю. В обороні великих. *МУР*. 1947. С. 11–26.
304. Шерех Ю. Не для дітей: літ.-крит. ст. і есеї. Нью-Йорк. 1964. 415 с.
305. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. Харків. 1998. Т. 1. 607 с.
306. Шилова Е. Метадрама в творчестві Керил Черчилл: автореф. дис. ...

- канд. філол. наук: 10.01.03. Екатеринбург. 2011. 18 с.
- 307.Шлегель Ф. Разговор о поэзии. Эстетика. Философия. Критика: в 2-т. Т. 1. Москва. 1983. С. 365–417.
- 308.Шлыкова С. Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков: автореф дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов. 2013. 231 с.
- 309.Шор Ю. Метафизика театра и феномен актера. *Театрон*. 2009. № 2. С. 122–129.
- 310.Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург. 1998. 432 с.
- 311.Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVIII. Санкт-Петербург. 1896. 533 с.
- 312.Юдкін І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 141–154.
- 313.Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев. 1996. 384 с.
- 314.Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2007. 20 с.
- 315.Явтушенко В. Гендерна проблематика кінця XIX ст. Національний аспект (на прикладі драматургії Г. Ібсена та П. Мирного). *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2014. Вип. 50. С. 65–70.
- 316.Abel L. *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York. 1963. 168 p.
- 317.Abel L. *Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form*. Holmes & Meier. 2003. 250 p.
- 318.Abel L. «What is Literature?»: An Open Letter to Jean-Paul Sartre. URL: <https://cutt.ly/ueu2idT>. (дата звернення: 11.10.2018).
- 319.Amin D. A. *Metadrama, the poetics of disguise in Alfred Farag's drama of the seventies*. University of Pennsylvania. 1999. 270 p.

320. Andrés P.-S. The Concept of Metatheatre: A Functional Approach. URL : <http://trans.revues.org/443>. (дата звернення: 11.10.2018).
321. Arboleda C. A. Teoría y formas del metateatro en Cervantes. Universidad de Salamanca. 1991. 102 p.
322. Bailey P. «Hullo, Ragtime!»: West End Revue and the Americanisation of Popular Culture in pre-1914 London. *Popular Musical Theatre in London and Berlin* / ed. T. Becker. Cambridge University Press, 2014. С. 135–152.
323. Baker-White R. The text in play: Representations of Rehearsal in Modern Drama. Lewisburg, 1999. 215 p.
324. Baldick C. The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford. 2015. 416 p.
325. Barish J. The Antitheatrical Prejudice. Berkeley. 1981. 499 p.
326. Brüster B. Das Finale der Agonie: Funktionen des «Metadramas» im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre. Frankfurt. 1993. 398 p.
327. Burckhardt S. Shakespearean Meanings. Princeton. 1968. 330 p.
328. Burwick F. Romanticism: Keywords. Wiley-Blackwell. 400 p.
329. Burzyńska A. Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej. Kraków. 2005. 307 s.
330. Calderwood J. L. Metadrama in Shakespeare's Henriad: Richard II to Henry V. Univ of California Pr. 1979. 200 p.
331. Calderwood J. L. To be and Not to be: Negation and Metadrama in Hamlet. Columbia University Press. 1983. 222 p.
332. Calderwood J. L. Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II. U of Minnesota Press. 1971. 202 p.
333. Cochrane B. Dramaturgy, Playtext, Structure. Queensland. 2013.
334. Cohn R. Now Converging, Now Diverging: Beckett's Metatheatre Text. *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*. London: Macmillan Press Ltd. 1997. P. 91-107.
335. Condon J. Playing With Lives: Theatricality, Self-Staging, and the Problem of Agency in Renaissance English Revenge Tragedy. University of California

Riverside. 2009. 211 p.

336. Curley D. *Tragedy in Ovid: theater, metatheater, and the transformation of a genre*. Cambridge University Press, 2013. 285 p.

337. Davis L. *Guise and Disguise: Rhetoric and Characterization in the English Renaissance*. University of Toronto Press, 1993. 224 p.

338. Davis S. *Metatheatre*. URL: <http://courses.cit.cornell.edu/engl3270/327>.

339. Dawood R. A. K. H. *Critical Discourse within European Plays in the First Half of the Twentieth Century and the Manifestations of a Similar Phenomenon in Modern Egyptian Drama*. Thesis or dissertation. University of Exeter. 2014. 352 p. URL: <https://cutt.ly/Ueu2pSf> (дата звернення 13.04.2019).

340. Dobrov G. *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*. New York. Oxford University Press, 2001. 242 p.

341. *Drama on drama: dimensions of theatricality on the contemporary British stage* / ed. Boireau N. London. 1997. 255 p.

342. Dunn F. *Metatheatre and Metaphysics in Two Late Greek Tragedies*. *Text and Presentation*. 2010. № 7. P. 5.

343. Dunn E. *Performing the Audience: Constructing Playgoing in Early Modern Drama: Dissertations*. 2009. URL: <https://cutt.ly/Neu2apt>. (дата звернення: 12.10.2018).

344. Engler B. *Metafiction*. URL: <https://cutt.ly/oeu2aFp> (дата звернення 13.09.2010).

345. Esslin M. *The theatre of the absurd*. Vintage, 2009. 480 p.

346. Fei L. *Metadrama and Themes in Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. *Canadian Social Science*. 2007. 3.3. 99.

347. Fly R. *The Evolution of Shakespearean Metadrama: Abel, Burckhardt, and Calderwood*. *Comparative drama*. 1986. № 20(2). P. 124–139.

348. Foucault M. *A preface to transgression. Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews*. 1977. P. 29–52.

349. Fredrick D. *Titus Androgynous: Foul Mouths and Troubled Masculinity*. *Arethusa*. 2008. № 41.1. P. 205–233.

- 350.Gass W. H. Fiction and the Figures of Life. New York. 1971. 304 p.
- 351.Giltrow J. Meta-Genre. *The Rhetoric and Ideology of Genre: Strategies for Stability and Change*. Creskill, New Jersey. P. 187–205.
- 352.Glowacki J. Fortinbras sieupil. Krakow. 2014. 120 s.
- 353.Greimas A. Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris. 1966. 262 p.
- 354.Habermas J. The Theory of Communicative Action. Vol. 1: Reason and the Rationalization of Society. Beacon Press. 1985. 465 p.
- 355.Haring-Smith T. From Farce to Metadrama: A Stage History of The Taming of the Shrew, 1594-1983 (Contributions in Drama and Theatre Studies). Praeger Pub Text. 1985. 280 p.
- 356.Hauthal J. Metadrama und Theatralität: Gattungs-und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten. WVT. 2009. 380 s.
- 357.Herdman J. The Double in nineteenth-century fiction. Basingstoke. London. 1990. 174 p.
- 358.Herzog C. Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX: ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama. Diss. Université de Lausanne. 2010. 358 p.
- 359.Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. London; Toronto. 1986. 189 p.
- 360.Hornby R. Mad about Theatre. Hal Leonard Corporation. 1996. 307 p.
- 361.Hornby. R. The End of Acting: A Radical View. Hal Leonard Corporation. 1992. 306 p.
- 362.Hubert J. Molière: The Playwright as Protagonist. *Theatre Journal*. 1982. P. 361–371.
- 363.Jensen K. Formen des episierenden metadramas: ausgewählte Dramentexte Jose Sanchis Sinisterras und anderer spanischer Gegenwartsdramatiker. Frankfurt a. M. 2007. 274 s.
- 364.Jernigan D. Drama and the postmodern: assessing the limits of metatheatre. New York. 2008. 396 p.

365. Jódar Peinado M. P. *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. 2015. 509 p.
366. Karpiak R. Don Juan: a universal theme in Ukrainian drama. *Canadian Slavonic Papers*. 1982. 24.1. P. 25-31.
367. Kim J. *Res videns: The subject and vision in the plays of Samuel Beckett, Sam Shepard, and Harold Pinter*. Indiana University. 2008. 252 p.
368. Klotz V. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München, 1992. 228 s.
369. Kowzan T. Théâtre dans le théâtre: signe des temps? *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1994. № 46. P. 155–168.
370. Kowzan T. *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*. Paris. 2006. 344 p.
371. Kravar Z. *Metatextualitat. Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen. 1994. S. 274–278.
372. Kriszfalusi B. *Vom Metadrama zum postdramatischen Theater*. Diss. Debrecen. 2010. 185 s.
373. Kristeva J. Le théâtre moderne n'a pas lieu 34/44 *Cahiers de recherche de STD. Special Theatre*. № 3. 1977. P. 13–6.
374. Landfester U. *The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality*. URL: <https://cutt.ly/jeu0DIJ> (дата звернення: 12.10.2018).
375. Lehmann W. R. *Nachwort. Büchner G. Werke und Briefe*. München. 1984.
376. Leonard N. *The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama*. 2013. 752 p. URL: <https://cutt.ly/Heu2jn8> (дата звернення: 11.10.2018).
377. Liang F. *Metadrama and themes in Stoppard's «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead»*. *Canadian Social Science*. 2007. Vol. 3. No. 3. P. 99–105.
378. Lionel Abel on Ignazio Silone. URL: <https://cutt.ly/eeu0S8r>. (дата звернення: 11.10.2018).

379. Magnuson P. *Reading Public Romanticism*. Princeton: Princeton University Press. 1998. 232 p.
380. Matzat W. *Funciones de la metateatralidad en los dramas de Roberto Arlt*. URL: <https://cutt.ly/zeu2kvA>. (дата звернення: 11.10.2018).
381. Mayenova M. *Poetyka teoretyczna*. Wrocław, 1974. 464 p.
382. Meharchand A. *A Metadramatic Reading of Three Shakespearean Plays: As You Like It, All's Well that Ends Well, Othello*. Ottawa. 1995.
383. Mydlą J. *Dramatyczny potencjał czasu u Szekspira*. Katowice. 2002. 176 s.
384. Newey K. *Melodrama and metatheatre: Theatricality in the Nineteenth Century Theatre*. *Journal of dramatic theory and criticism*. 1997. Vol.11. № 2. P. 85–100.
385. Nieberle S. *Problematische Gastlichkeit. Denunziation und Metadrama in Lessings Minna von Barnhelm*. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 2010. № 34.2. S. 73–91.
386. Niefanger D. *Geschichte als metadrama. Theatralität in Friedrich Schillers «Maria Stuart» und seiner Bearbeitung von Goethes «Egmont»*. *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg. 2007. S. 305–325.
387. O'Malley L. D. *Plays-within-Realistic-Plays: Metadrama as Critique of Drama in Pirandello and Chekhov*. *Twentieth-Century Literary Criticism*. Detroit. 2006. vol. 172. P. 40–49.
388. Popovič A. *Aspects of Metatext*. *Canadian Review of Comparative Literature*. 1976. № 3. P. 225–235.
389. Rosenmeyer T. G. *Metatheater: An Essay on Overload* Electronic resource. *Arion*. 2002. Vol 10, № 2. URL: <https://cutt.ly/teu2x42>. (дата звертання: 19.10.2018).
390. Ruta-Rutkowska K. *Bunt metafizyczny: o dwóch dramatach Mariana Pankowskiego*. *Ogród*. 1992. № 3–4. S. 149–159.
391. Ruta-Rutkowska K. *Dramatyczne gry w podmiot*. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1999. № 1/2 (54/55). P. 31–48.
392. Ruta-Rutkowska K. *Metateatralne gry w dramacie współczesnym na*

przykładzie twórczości Mariana Pankowskiego. *Pamiętnik Literacki*. 2000. № 4. S. 125–153.

393.Ruta-Rutkowska K. Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 2010. № 101/2. S. 113–138.

394.Ruta-Rutkowska K. Polska tradycja metadramatu: wybrane zagadnienia. Warszawa. 2012. 290 s.

395.Ruta-Rutkowska K. Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego. Warszawa. 2008. 174 s.

396.Sackett T. A. Metadrama, modernismo y noventayochismo en Bárbara de Pérez Galdós. 1995. P. 13–14.

397.Sartre J.-P. Pour un théâtre de situations. Un theatre de situations. Paris. 1973. P. 20.

398.Schechner R. Performance Studies: An Introduction. Routledge. 2017. 359 c.

399.Schlueter J. Metafictional Characters in Modern Drama Text. New York. 1979. 143 p.

400.Schmitz S. Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama. Narr Francke Attempto Verlag. 2015. 380 s.

401.Schöpflin K. Theater im Theater: Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Lang. 1993. 727 S.

402. Schultze B. Metadrama und Metatheater in Stanislaw Ignacy Witkiewicz's «ONI». *Slavische Literaturen im Dialog*. Wiesbaden. 2000. P. 475–494.

403. Schultze B. Metatheatralität: theatrale Selbstreflexion und der Blick auf Mensch und Welt im polnischen Drama des 20. Jahrhunderts. Olms, S. 217–253.

404.Schultze B., Conrad J. Metatheater bei Witold Gombrowicz. *Forum Modernes Theater*. 1999. № 4. S. 31–49.

405.Segal C. Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae. Princeton. 1982. 440 p. [show_content.php?id=104](#). (дата звернення: 20.07.2018).

406.Simerka B. Metatheater and skepticism in early modern representations of

- the Saint Genesius legend. *Comparative literature Studies*. Vol. 42. № 1. 2005. P. 50–73.
- 407.Slater. N. W. Plautus in performance: The theatre of the mind. Routledge. 2013. 228 p.
- 408.Solga K. Rape`s Metatheatrical Return: Rehearsing Sexual Violence among the Early Moderns. *Theatre Journal*. 2006. P. 53–72.
- 409.Steiger E. Das Werden des neuen Dramas. Teil I: Henrik Ibsen und die dramatische Gesellschaftskritik. Teil II: Von Hauptmann bis Maeterlinck. 1898. 330 s.
- 410.Stephenson J. Meta-enunciative Properties of Dramatic Dialogue: A New View of Metatheatre and the Work of Sławomir Świontek. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2006. Vol. XXI. No. 1. P. 115–128.
411. Stevic M. Theatralität und Metadrama. Die Instanz der Szene im Denken der Sprache. GRIN Publishing. 2014. 32 s.
- 412.Stocker P. Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien. Paderborn, München, Wien, Zürich, Schöningh. 1998. 240 p.
- 413.Sugiera M. «Dialog – dramat – metateatr: (z problemów teorii tekstu dramatycznego)», Sławomir Świontek, Łódź 1990: [recenzja]. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1991. № 82/3. S. 266.
- 414.Swiontek S. Dialog – dramat – metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego). Łódź. 1990. 192 s.
- 415.Swiontek S. Le dialogue dramatique et le metatheatre. *Zagadnienia Rodzajow Literackich*. 36.1–2. 1993. P. 18–30.
- 416.Swiontek S. Norwidowski teatr świata. Łódź. 1983. 209 s.
- 417.Thoss J. The Metareferential Turn. (Conference Proceedings of: The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation. An International Symposium organized at the Centre for Intermediality Studies in Graz (CIMIG), Karl-Franzens-Universität Graz/Austria, 1–3 October 2009). URL: <https://cutt.ly/7eu2mNY>. (дата

звернення: 04.10.2018).

418. Van Laan T. F. Role-playing in Shakespeare. Toronto. 1978. P. 223–224.

419. Vieweg-Marks K. Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1989. 221 s.

420. Willcox D. R. Metadrama and antitheatricality in Shakespeare's King Lear and Troilus and Cressida: Graduate Theses and Dissertations. URL: <https://cutt.ly/Meu2WFs> (дата звернення: 12.10.2018).

ДОДАТКИ
до дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук
«Метадрама: теорія та репрезентація в українській літературі»

ДОДАТОК А

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ
ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 340 с.

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Вісич О. Персонажі драми Лесі Українки «Осінь казка» як чинник нон-фініто. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. 2012. Вип. 4.9. С.34–37.
2. Вісич О. Топос театру в драматургії Лесі Українки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2014. Вип. 50. С. 121–124.
3. Вісич О. Поезія Оксани Забужко «Задзеркалля: пані Мержинська»: драматизація метатексту. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки* : зб. наук. пр. 2016. Вип. 22. С. 391–399.
4. Вісич О. П'єса «Талан» Михайла Старицького: метадраматичний аналіз. *Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки*. 2017. XLVI. С. 182–186.
5. Вісич О. Генеза сучасної концепції метадрами. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2017. Вип. 65. С. 11–14.
6. Вісич О. Рецепція метадрами в польському літературознавстві. *Науковий*

- вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2016. № 8. С. 18–23.
7. Вісич О. Метадраматичний потенціал бланнювання в драматургії Миколи Куліша. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* 2017. Вип. 27. Т. 1. С. 100–104.
8. Вісич О. Ієрархія метадраматичних конструкцій в художньому тексті (на матеріалі п'єси Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані»). *Питання літературознавства.* Вип. 95. 2017. С. 32–44.
9. Вісич О. Постмодерна метадрама Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна.* 2018. Вип. 67. С. 279–285.
10. Вісич О. Критичний дискурс метадрами Варвари Чередниченко «Артистка без ролів». *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки.* 2018. Вип. 1 (87). С. 58–62.
11. Вісич О. Метадраматична трансгресія в п'єсі Юрія Косача «Кортез і Безталанна». *Науково-виробничий журнал «Держава та регіони». Серія: «Гуманітарні науки».* 2018. № 3. С. 15–20.
12. Вісич О. Лицедійство та ілюзорність в драматургії Юрія Косача. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна».* 2018. Вип. 4 (72) С. 176–179.
13. Вісич О. Жанр ревію в метадраматичній матриці української літератури (на матеріалі п'єс Іларіона Чолгана). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації».* 2018. Т. 29 (68). №2. С. 98–105.
14. Вісич О. Суд як метадраматичний топос у творах Лесі Українки. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки : зб. наук. пр.* 2018. Вип. 42. С. 234–239.
15. Вісич О. Структура метадрами Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті». *Закарпатські філологічні студії.* 2019. Вип. 7. Т. 2. С. 112–116.

16. Вісич О. Жанрово-стильова диспозиція метадрами. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2019. Вип. 5 (73). С. 317–321.

Статті в іноземних виданнях

17. Вісич О. Алгоритм як метадраматичний чинник п'єси Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона». *Scientific Journal Virtus*. 2018. № 25. С. 159–163.
18. Вісич О. Метадраматичні експерименти у творчості Івана Багряного. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe*. 2018. № 7 (35). Część 4. S. 62–67.
19. Вісич О. Автокоментар як метадраматичний чинник в п'єсах письменників української діаспори. *American Scientific Journal*. 2018. № 21. Issue 1. P. 4–9.
20. Вісич О. Адаптивна метадрама в творчості Лесі Українки (на прикладі перегуків з п'єсами Гергарта Гауптмана). *Scientific Journal Virtus*. 2019. № 25. С. 188–191.

Наукові праці, які додатково відображають результати дисертації

21. Вісич О. Синдром утечі у творчості Лесі Українки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 57. С. 239–241.
22. Вісич О. Типологія метадрами в сучасному літературознавстві. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. Науковий збірник. Рівне, 2017. Вип. 2. С. 165–169.
23. Вісич О. Метадрама Людмили Старицької-Черняхівської «Милость Божа»: полілог театральних традицій. *Studia Metodologica*. 2017. Вип. 45. С. 51–58.
24. Вісич О. Метадраматична поетика п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський*

- збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 55–61.
25. Вісич О. Поетика метадрами у творчості Якова Мамонтова. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філологія*. 2018. Вип. 18. С. 27–34.
26. Вісич О. Українська метадрама в сучасній літературознавчій рецепції. *Contemporary issues in philological science: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine*. 2017. С. 152–155.
27. Вісич О. Генеза метадрами в українській літературі. *Modern philological research: a combination of innovative and traditional approaches*. Tbilisi: Baltija Publishing. С. 64–67.
28. Вісич О. Драматична експресія Івана Мацинського-лірика (на матеріалі вінка сонетів «Самоспалення Лесі Українки»). *Ivan Macinsky – ukrajinský básnik, prekladateľ a slovensko-ukrajinské literárne vzťahy*. Prešov : Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2018. S. 33–38.
29. Вісич О. Творчість Ігоря Костецького у контексті європейської метадрами. *Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska. Spuścizna literacka, religijno-filozoficzna. Kulturowe zbliżenia*. Lublin, 2019. S. 247–256.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні наукові конференції

- 1.V щорічна Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: мова мистецтв і мистецтво мови» (Київ, 2014).
- 2.Міжнародна наукова конференція «Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія» (Луцьк – Світязь, 2017).
- 3.Міжнародна наукова конференція «Видовищні форми ігрової культури: літературні проєкції» (Київ, 2017).
- 4.International research and practice conference «Contemporary issues in philological science: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine» (Люблін, Польща, 2017).
- 5.II Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (Рівне, 2017).
- 6.XIV Міжнародна літературознавча конференція «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 2017).
- 7.IV Międzynarodowa konferencja «Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska XX i XXI wieku. Kulturowe zbliżenia i miejsca wspólne, oddziaływanie i odrzucenie» (Люблін, Польща, 2017).
- 8.Vedecká konferencia «Tvorba, preklad a kritika v interdisciplinárnych súvislostiach (Ivan Macinský a slovensko-ukrajinské literárne vzťahy)» (Пряшів, Словаччина, 2017).
- 9.Міжнародна наукова конференція «Нефікційна література: статус, еволюція, рецепція, поетика від давнини до сучасності» (Луцьк, 2018).
- 10.International scientific-practical conference «Modern Philological Research: A Combination of Innovative and Traditional Approaches» (Тбілісі, Грузія, 2018).

11. Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Текст у медіакультурному просторі» (Івано-Франківськ, 2018).
12. Міжнародна наукова конференція «Троянди й виноград: феномени естетичного та прагматичного в літературі і культурі» (Бердянськ, 2018).
13. Міжнародна наукова конференція «Леся Українка в діаспорному літературознавстві» (Мюнхен, Німеччина, 2019).

Всеукраїнські та регіональні конференції

14. II Всеукраїнська науково-практична конференція «Феномен шістдесятництва в контексті літератури ХХ століття» (Острого, 2015).
15. Всеукраїнська наукова конференція «Історіософія простору: тисячоліття волинської книжності» (Острого, 2016).
16. Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів, 2017).
17. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальному європейському контексті» (Ужгород, 2018).
18. II Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Історіософія простору: тисячоліття волинського тексту» (Острого, 2018).
19. Літня школа з літературознавства «Леся Українка в літературному процесі початку ХХ століття» (Луцьк – Світязь, 2018).